

Mohammed Dib
Écrire. Sur les traces du signe

Centre culturel du livre

Édition / Distribution

6, rue du Tigre. Casablanca

Tél : +212522810406

Fax : +212522810407

markazkitab@gmail.com

Première édition 2019

Dépôt légal: 2019MO2352

ISBN: 978-9920-677-07-3



King Faisal
PRIZE

INSTITUT
DU MONDE
ARABE
معهد العالم
العربي
كروني المعهد

Mohammed Dib

Écrire. Sur les traces du signe

Zineb Ali-Benali



CENTRE CULTUREL DU LIVRE
Édition & Distribution

Sommaire

Introduction 9

Première partie: Écrire. Sur les traces du signe 13

1- Poète avant tout..... 13

2- Jalons biographiques..... 17

3- Une œuvre et ses mouvements..... 18

3-1- La trilogie Algérie 24

3-2- Le fantastique comme quête d'écriture 31

3-3- La fable burlesque du monde 35

3-4- Le cycle de l'ailleurs..... 41

3-5- L'énigme du signe..... 44

4- De quelques figures emblématiques 54

4-1- figures de la mémoire et de l'avenir..... 54

4-2- Figures du féminin et de l'enfance 56

5- Pour finir 60

Deuxième partie: Dib écrit..... 61

1-A l'école de l'autre 61

2-Le monde sous le signe du féminin..... 64

3-La nuit sauvage 64

4-L'œil du chasseur..... 66

5-Sur la terre errante..... 67

6-La danseuse bleue	68
7-Les bocages du sens	69
8-Désert et écriture	71
9-Face à l'indicible.....	72
10-On ne peut jamais tout raconter	72
11-La langue adoptive.....	73
12-Qui est le Simorgh?.....	74
13-Autoportrait.....	76
14-Le patio de l'écriture.....	76
15-Wassem que personne n'attend.....	78
16-Les impasses de l'écriture.....	79
17-Mon visage est ma question.....	81
18-La neige et le sable.....	81
19-Albert Camus, le frère exilé	82
20-Critique de la critique.....	86
Troisième partie: Texts Critiques	91
1-Habib Tengour	91
2- Louis Aragon	92
3- Charles Bonn	93
4- Beïda Chikhi	95
5- Naget Khadda	101
6-Martine Mathieu	105
7- Bachir Adjil.....	107
8- Habib Tengour	110

9- François Desplanques	114
10-Amina Bekkat et Afifa Bererhi	118
11-Claire Delannoy	120
Bibliographie.....	123
1- Œuvres de M. Dib.....	123
2- Bibliographie critique	125
3- Sitographie	127

Introduction

Cet ouvrage s'inscrit dans le cadre d'un ambitieux projet culturel initié et mis en œuvre par deux institutions culturelles de renommée, le Prix du Roi Fayçal à Riyad et l'Institut du Monde Arabe à Paris, représenté par la Chaire de l'Institut.

Ce projet se donne pour objectif de faire connaître auprès du grand public une centaine de chercheurs et universitaires arabes et français qui se sont distingués par leurs considérables efforts destinés à la promotion des différentes formes de dialogue constructif et interactif entre les deux rives de la Méditerranée au cours des deux derniers siècles.

Il s'agit d'un authentique hommage que nous tentons de rendre à cette communauté scientifique, aux œuvres exceptionnelles de ces médiateurs culturels, ainsi qu'à leurs vies respectives entièrement dédiées au progrès du savoir, marquant ainsi leur époque par l'innovation et perpétuant une tradition scientifique et humaniste visant notamment la compréhension mutuelle, l'entente et la coopération entre les hommes.

Le choix de soixante personnalités arabes et de quarante personnalités françaises est le fruit d'une

réflexion raisonnée et ciblée menée durant plusieurs mois par un comité scientifique commun soucieux de réunir et présenter une palette de personnalités qui soient, autant que possible, représentatives de chaque discipline et courants de pensée à travers les différentes époques.

Cette liste est loin d'être exhaustive, toutefois, une sélection s'impose malgré le risque ô combien regrettable de sacrifier quelques écrivains, qui ont sans doute le mérite de faire partie de cette pléiade, par milliers. Consolons-nous néanmoins de vous présenter cette belle constellation d'auteurs, et d'initier cette voie qui sera, nous l'espérons, empruntée et poursuivie par d'autres acteurs.

Enfin, nous exprimons notre profonde gratitude aux auteurs qui ont cru en cette initiative et ont participé à sa réalisation. Nos plus sincères remerciements s'adressent également au Prince Khalid Al Fayçal, Président du Prix du Roi Fayçal, et à M. Jack Lang, Président de l'Institut du Monde Arabe, pour leur soutien et suivi continus de ce projet durant toutes ses étapes.

Mojeb Al Zahrani

Abdulaziz Alsebaïl

Ta main retrace
et nomme de mémoire
une terre à l'écoute

Mohammed Dib

Première partie

Écrire. Sur les traces du signe

1 - Poète avant tout

Mohammed Dib est poète, avant tout, ami du verbe, tout autant geste que souffle, et de son tracé. Il définit ainsi le poème qui

est donc inspiration ou n'est pas. S'entend cela qui agit comme une éruption volcanique. Sous la pression du feu central, un volcan crache ses laves. Il s'endort, les larves refroidissent et adoptent des morphologies qui, au-dehors comme en dedans, se feront définitives⁽¹⁾.

Sans toujours s'en revendiquer explicitement, il s'inscrit dans une généalogie du Poème qui part du souffle premier et gagne de terre en terre s'éveillant (et les éveillant) à d'autres en échos. Pourtant, ce sont les romans qui ont été surtout retenus et on peut même dire qu'il y eut une sorte de malentendu dès le début qui fit que l'œuvre dibienne est comme réduite au seul récit.

(1) Mohammed Dib (2002) «Poésie oblige», *Europe*: L'ardeur du poème, mars, p. 82-83.

En effet, les textes de la trilogie ont été intégrés, au «Roman national» en constitution dans les années cinquante: un pays veut faire entendre une voix originale, celle d'un peuple, qui dit ses souffrances et ses refus de la colonisation. Dib ne conteste pas cette première appartenance, mais on ne peut le cantonner seulement à celle-ci; lui-même, dès les premiers textes, ne s'y est jamais limité.

Il suffit de lire les chants et poèmes dits ou entonnés par l'un ou l'autre des personnages qui ne sont plus seulement personnages référentiels pour devenir porteurs d'une autre signification du monde. C'est le cas de Slimane Meskine ou de Menoune. Il suffit également d'écouter Comandar, pour voir que le texte ne peut être limité à la seule mimésis, à la seule représentation du réel.

Dans le premier recueil de poèmes *Ombre gardienne*, c'est une voix, irrépressible voix de femme, qui descend de l'Aurès et va visiter chaque lieu et y porter le message attendu. Sans prétendre en faire une étude qui demande un cadre plus vaste, on peut retenir quelques-unes des caractéristiques de la poétique dibienne: le poème est voix; il est élan d'un mouvement venu d'on ne sait d'où; il relève de la part féminine du monde. De plus, Dib tisse, dès ce premier temps, un lien avec un répertoire

collectif, celui de la poésie citadine mais en écho d'autres voix (notamment les boqalates)⁽¹⁾ dans lesquelles les femmes disent leur mélancolie et leurs attentes, en un mot leur vision du monde.

Mais très vite, va intervenir un bouleversement de la société qui va concerner les plus humbles, ceux qui forment le «peuple» et qui constituent habituellement une masse indistincte formant une sorte de décor. Parmi ces êtres «frappés d'inessentialité» (Frantz Fanon), se trouvent les femmes dont le patriarcat, se réclamant de la tradition, contenait, et limitait toute tentative de parole ou de geste hors d'un cadre précis. Avec les luttes de libération, les femmes vont aller dans un "hors

(1) Pratique divinatoire qui est devenu un jeu accompagné de courts poèmes, récités ou improvisés, qui sont interprètes comme des présages. Le jeu de la Boqala entrait surtout en vogue dans les vieilles cités historiques d'Algérie: Alger et ses environs, Kola, Cherchell, Miliana, Blida, Médéa, mais aussi Dellys et Bougie. Il a été aussi signalé en Tunisie. S. Bencheneb l'annonçait comme pratiquement disparu après la Grande Guerre. Il a curieusement repris vigueur récemment et on assiste même dans certains milieux néo- citadins à une recrudescence de la pratique divinatoire. E.B., «Boqala (Buqala)», in Gabriel Camps (dir.), 10 | Beni Isguen – Bouzeis, Aix-en-Provence, Edisud («Volumes», no 10), déc. 1991, mis en ligne le 01 mai 2013, consulté le 03 février 2019. URL: <http://encyclopedieberbere.revues.org/1787>

cadre" de la culture traditionnelle, accompagnées par le chant du poète et le travail des intellectuels modernistes.

On peut dire que le poème sera constante présence chez Dib. Il peut apparaître sous la forme d'éléments repérable (typographie, disposition dans la page, etc.) ou comme tonalité du texte dans lequel la narration (le fil des événements) recule pour lui laisser place. Il peut enfin prendre la place (le nom) du récit et se dire roman (Cf. *L.A. Trip*). Finalement, dans l'œuvre dibienne, il va devenir de plus en plus difficile de faire une répartition des genres canoniques telle qu'ils étaient pratiqués au début et les désignations génériques vont avoir du mal à tenir et finir par disparaître, comme première indication au lecteur, avec le titre.

On pourra retracer quelques-unes des étapes d'une œuvre qui d'étend sur plusieurs décennies, dont le référent spatial traverse les frontières, dessine une autre topographie, celle de la mise en écho et du «semblable», et dans laquelle l'auteur donne régulièrement des indications sur sa poétique. On verra, à travers différents cycles et mouvements, son évolution pour en retenir quelques-uns des thèmes majeurs. Pour cela, quelques jalons biographiques nous permettront de suivre l'itinéraire de l'écrivain.

2 - Jalons biographiques

*O mon corps, fais de moi toujours
un homme qui interroge*

(F. Fanon)

Écrire, tracer, dessiner, mais surtout écrire; très tôt ce sera l'itinéraire de Mohammed Dib.

Entre deux dates, celle de sa naissance en 1920, à Tlemcen, et celle de sa disparition en 2003, à La Celle Saint-Cloud, dans la région parisienne, un long itinéraire d'écriture, commencé à l'adolescence, vers l'âge de 15 ans, même si les premiers textes de création sont publiés à la fin des années quarante, et poursuivi sans interruption. Écrivain au long court pourrait-on dire à propos de Mohammed Dib, arpenteur des territoires du signe et du monde.

Il est né dans une famille d'artisans, d'une ville de haute culture. Il est orphelin à 11 ans et sera élevé par une mère courage, dont Aïni de la trilogie Algérie pourrait être considérée comme la représentation, même si Mohammed Dib ne vécut pas la même situation que son jeune personnage, Omar. Il fréquente l'école française et commence à travailler très tôt: instituteur, traducteur pour les Américains à Alger, journaliste à *Alger-Républicain* (en même temps que Kateb et Camus) et enfin écrivain. Son engagement à gauche et pour l'indépendance de

son pays entraînera son expulsion d'Algérie par le pouvoir colonial. C'était en 1959, en pleine guerre d'Algérie. Il avait déjà publié les romans de la première trilogie. Il va s'installer en France, dans le Sud puis dans la région parisienne. L'écriture deviendra son occupation principale, si l'on excepte ses enseignements aux USA et ses séjours littéraires en Finlande. En effet, il enseigne (1976-1977) à Los Angeles et séjourne régulièrement en Finlande où il participe à la traduction de textes finlandais.

3- Une œuvre et ses mouvements

Au terme d'une œuvre qui se déploie sur plusieurs décennies, il est évident que c'est dans une quête du Signe que Dib s'est engagé et à laquelle il invite son lecteur. Si ses premiers romans ont été lus comme textes décrivant une réalité, celle d'un peuple colonisé et portant les attentes de ce peuple, dès l'indépendance algérienne, il se libère de cette astreinte, sans jamais renier ni une attention à l'Algérie ni un engagement pour l'humain et le monde. Tout cela se fait à travers une réflexion sur l'écriture, qui n'oublie ni le tracé ni la voix. On peut penser que de son penchant pour la peinture il a gardé cette attention au signe, qui va aller se précisant et s'accroissant tout au long de son parcours d'écrivain.

En même temps qu'il publie des récits, comme poète, il participe du grand chant du monde, credo et sensibilité.

Dans ce long parcours d'écriture, on peut déceler les mouvements qui iront de la première trilogie, caractérisée comme réalisme et engagée, à la dernière où espaces géographiques et genres littéraires sont dans une tension, d'hybridité et d'échange permanents, qui touche à l'extrême modernité du texte par une pratique de la littérature que l'on peut caractériser, comme nous le verrons, comme transgénérique et même post-roman.

<p>1er mouvement: dire son monde (1952-1961) La trilogie "Algérie" et les autres textes</p>	
<p>1- <i>La Grande Maison</i>, 1952, Le Seuil, roman; Prix Fénéon, 1953. 2- <i>L'Incendie</i>, 1954, Le Seuil, roman. 3- <i>Au café</i>, 1955, Gallimard, nouvelles.</p>	<p>4- <i>Le Métier</i>, 1957, Le Seuil, roman. 5- <i>Un été africain</i>, 1959, Le Seuil, roman. 6- <i>Baba Fekrane</i>, 1959, La Farandole, conte. 7- <i>Ombre gardienne</i>, 1961, Gallimard, poèmes</p>
<p>2ème mouvement: inventer son écriture (1962-1964) Le fantastique comme quête d'une écriture</p>	
<p>8- <i>Qui se souvient de la mer</i>, 1962, Le Seuil, roman. 9- <i>Cours sur la rive sauvage</i>, 1964, Le Seuil, roman.</p>	<p>10- <i>Le Talisman</i>, 1966, Le Seuil, nouvelles.</p>

3ème mouvement: La fable du monde (1966-1979)	
<p>11-<i>La Danse du roi</i>, 1968, Le Seuil, roman.</p> <p>12-<i>Dieu en Barbarie</i>, 1968, Le Seuil, roman</p> <p>13-<i>Formulaires</i>. 1970, Le Seuil, poèmes.</p> <p>14-<i>Le Maître de Chasse</i>, 1973, Le Seuil, roman.</p>	<p>15-<i>L'Histoire du chat qui boude</i>, 1974, La Farandole, conte.</p> <p>16-<i>Omneros</i>, 1975, Le Seuil, poèmes.</p> <p>17-<i>Feu beau feu</i>, 1979, Le Seuil, poèmes.</p>
4ème mouvement: Le tétralogie nordique (1977-1990). Exil et reterritorialisation / déterritorialisation	
<p>18-<i>Habel</i>, 1977, Le Seuil, roman.</p> <p>19-<i>Mille hourras pour une gueuse</i>, 1980, Le Seuil, théâtre.</p> <p>20-<i>Les Terrasses d'Orsol</i>. 1985, Sindbad, roman.</p>	<p>21-<i>O vive</i>, 1987, Sindbad, poèmes.</p> <p>22-<i>Le Sommeil d'Ève. Sindbad</i>, 1989, roman.</p> <p>23-<i>Neiges de marbre. Sindbad</i>, 1990. Roman.</p>
5ème mouvement: L'énigme du signe (1990-2003)	
<p>24-<i>Le Désert sans détour</i>, 1992, Sindbad, roman.</p> <p>25-<i>L'Infante maure</i>, 1994, Albin Michel, roman.</p> <p>26-<i>La Nuit sauvage</i>, 1995, Albin Michel, nouvelles.</p> <p>27-<i>L'Aube Ismaël</i>, 1996, Ed. Tassili, récit poétique.</p> <p>28-<i>Si Diable veut</i>, 1998, Albin Michel, <u>roman</u></p>	<p>33-<i>Laëzza</i>, 2006, Albin Michel, nouvelles, essai,</p> <p>34-<i>Tlemcen</i>, ou les lieux de l'écriture, 1994, Revue noire, essai</p> <p>35-<i>L'Enfant jazz</i>, La Différence, 1998, poèmes.</p> <p>36-<i>Le Cœur insulaire</i>, 2000, La Différence, poèmes, Prix des Découvreurs</p>

29- <i>L'Arbre à dire</i> s, 1998, Albin Michel, essai, nouvelles.	37- <i>L'Hippopotame qui se croyait vilain</i> , 2001, Albin Michel Jeunesse, <u>conte</u> .
30- <i>Comme un bruit d'abeilles</i> , 2001, Albin Michel, roman	38- <i>Poésies, Œuvres complètes</i> , 2007, La Différence, poésies.
31- <i>Simorgh</i> , 2003, Albin Michel, nouvelles, essai,	
32- <i>L.A. TRIP</i> , 2003, La Différence, roman en vers .	

Quelques remarques peuvent être faites

- La répartition en ensembles, qu'elle ait été le fait des critiques et des historiens de la littérature, qui ont besoin de répertorier et de rassembler *les textes* pour guider le lecteur, ou mise en place par l'écrivain lui-même, tient jusqu'à un certain point. Elle est opératoire lorsqu'elle ne prend en compte qu'un seul genre, le roman, laissant de côté le poème et même les contes repris du patrimoine algérien ou inventés. Il arrive aussi qu'un cycle déborde sur le suivant: ainsi la pièce de théâtre *Mille hourras pour une gueuse*, publiée en 1980, il est vrai après qu'elle ait été montée et jouée au festival d'Avignon, en juillet 1977, appartient en fait au cycle précédent, d'autant plus qu'elle était une sorte de prolongement de scènes déjà dans le roman *La Danse du roi*.

- De plus, par-delà la répartition en prenant en compte les dates de publication (à défaut de regarder celles de l'écriture) des textes, comment faire quand on a un recueil de poèmes où la référentialité ne peut être ramenée à un seul contexte? Quand une pièce de théâtre semble célébrer on ne sait quel étrange rituel? Et que faire des textes, qui dès le titre, mettent à mal tout classement générique? Charles Bonn s'est constamment dressé contre l'enfermement de l'œuvre dibienne dans un moment historique et dans un espace référentiel⁽¹⁾. Aussi, s'il semble nécessaire de distinguer des cycles (même si cela ne tient pas toujours), c'est aussi par mouvements que l'on peut essayer de suivre quelques-unes des lignes de forces de l'œuvre dibienne. Mais, comme déjà vu plus haut, un texte peut brouiller le classement et lui échapper.

- Lorsqu'on examine ces repères dans une œuvre qui se complexifie de plus en plus, on peut constater que le mouvement des cycles peut se faire rapide, notamment quand la transformation de l'écriture semble radicale, ou sembler plus lent. Mais, toujours, les textes de Mohammed Dib sont constamment sous-

(1) Cf. notamment le dernier essai de Charles Bonn, *Lectures nouvelles du roman algérien. Essai d'autobiographie intellectuelle* (2016), Garnier.

tendus par une réflexion sur sa pratique, qu'il traite des thèmes nouveaux (la violence extrême, la guerre et la post-guerre, les survivants à l'épreuve...) ou qu'il explore (invente) les territoires d'une écriture qui ne renie rien de ses antériorités mais va toujours un plus loin, qui se libère des limites génériques : ni roman, ni essai, ni poème, et tout cela en même temps

- A partir de 1962 et la publication de *Qui se souvient de la mer*, il est évident que Mohammed Dib ne peut plus être réduit à l'écrivain porte-parole du peuple. Faut-il en déduire que Dib abandonne son attention au monde pour ne plus s'occuper que de questions littéraires? Il sera encore attentif aux questions de postindépendance comme celle de la confiscation du pouvoir puis celle de la violence extrême de la guerre civile, d'abord en Algérie, mais aussi ailleurs. Après le cycle du fantastique, c'est le mouvement de "la fable du monde". Il suffit de prêter attention aux titres: *La danse du roi*, *Le Maître de chasse...*, qui inscrivent le texte du côté de l'allégorie.

Parallèlement, la poésie trace une autre voie, celle qui va s'affirmer de plus en plus dans la prose dibienne, celle des thèmes qui structurent les territoires du signe (le sens de la vie, la mort, l'autre, la femme et l'enfant...).

3-1-La trilogie Algérie et les autres textes: 1952-1961. Outre la trilogie (1,2,3)⁽¹⁾ on a aussi un autre roman (5), un recueil de nouvelles (4), un recueil de contes (6) et des poèmes (7). Le recueil *Ombre gardienne*, qui reprend des chants entonnés par l'un ou l'autre personnage des récits, à un moment crucial de sa vie et du déroulement de l'histoire, peut être perçu comme l'autre versant de l'écriture, le poème faisant entendre dans l'écrit la voix.

Cette trilogie va être intégrée au "roman national" algérien et en constituer l'un des fondements majeurs. Il suffit de lire les premiers textes de la critique nationaliste des années cinquante qui retient M. Dib comme l'incontestable "chantre du peuple". Les articles de Omar Ouzegane, Med-Chérif Sahli et Mostefa Lacheraf⁽²⁾ tracent le cadre d'une littérature nationale.

-
- (1) Les numéros renvoient à ceux qui ont été attribués, dans la bibliographie en fin de l'essai, aux différentes œuvres de Mohammed. Dib, en prenant en compte la date de la première publication.
 - (2) Les articles de ces trois intellectuels algériens, qui font de la critique littéraire d'abord par nécessité : parce que la lutte se situe aussi sur le terrain culturel, paraissent dans le journal *Le jeune musulman*, entre 1952 et 1953. Mostefa Lacheraf reprendra réintègrera Mammeri et Feraoun, dans une longue interview publiée en 1963, sa critique et dans la revue *Les temps modernes*.

Sahli écrit: «selon la logique des choses, un écrivain doit s'exprimer dans la langue de son pays, si, du moins, il entend se faire comprendre de son peuple, conserver et fortifier ses liens avec la communauté nationale. Si la nécessité l'oblige à utiliser une langue étrangère, son entreprise ne se justifie que si elle comporte un intérêt national manifeste (...) Une œuvre signée d'un Algérien ne peut donc nous intéresser que d'un seul point de vue: quelle cause sert-elle? Quelle est sa position dans la lutte qui oppose le mouvement national au colonialisme?». Mohammed Dib est, selon ce critique qui dit clairement sa conception – politique – de la littérature, celui qui répond le mieux à ses attentes.

C'est dans ce sens qu'ira encore la déclaration du délégué algérien à la conférence des écrivains d'Asie et d'Afrique de Tachkent, en octobre 1958: «les écrivains de ce que l'on nomme en France L'École Littéraire Nord-africaine, sont hormis Mohammed Dib et quelques rares autres, coupés de leur peuple et réagissent timidement devant la sanglante réalité quotidienne. Il s'agit souvent de petit-bourgeois ayant reçu une éducation spécifiquement française, antipopulaire, antinationale, et qui a fait d'eux des hommes partagés entre la fidélité à une culture et la fidélité à une patrie anonyme ».

La critique métropolitaine réservera, par ailleurs, mais autrement, un accueil favorable à l'œuvre de Mohammed Dib – comme aux autres écrivains algériens – et saluera la force de cette nouvelle littérature. Aragon, qui accompagnera la publication de jeunes écrivains, écrira dans sa préface au recueil *Ombre gardienne* que « Cet homme d'un pays qui n'a rien à voir avec les arbres de ma fenêtre, les fleuves de mes quais, les pierres de nos cathédrales, parle avec les mots de Villon et de Péguy ».

En effet, Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri et Dib ont fait entendre comme Dib, une voix originale et ont décrit (écrit) leur pays (le village, la région, etc.) de l'intérieur, à partir d'un angle de vue nouveau. Ce premier corpus a été défini, dans la continuité de la critique «nationaliste» comme "les cahiers de doléances"⁽¹⁾ des colonisés, contre le pouvoir colonial de l'époque. Pourtant, ces auteurs, chacun à sa façon, esquissaient une poétique dont l'originalité ne pouvait, dans le contexte de la lutte du moment, être totalement perçue. On avait salué la maîtrise de la langue et le foisonnement d'un imaginaire totalement différent..., mais il restait à rendre compte d'écritures nouvelles,

(1) Cf. Khatibi, Abdelkebir (1968), *Le roman maghrébin*, Paris : Maspero.

au-delà de leur apparente conformité au modèle du roman occidental.

C'est Mohammed Dib lui-même qui fait, sur cette question, l'une des mises au point les plus intéressantes:

Tous les jeunes écrivains algériens sont d'origine populaire. Des liens étroits les lient encore à cette masse dont ils sont issus. Aussi s'explique-t-on qu'ils en épousent les soucis. Quant à la perspective strictement politique, je voudrais faire ici quelques réserves. Aucun d'entre nous n'a jamais cru écrire de plaidoyer. Nous n'avons ni thèse à défendre ni procès à gagner⁽¹⁾.

Il ajoute:

Notre ambition est plus limitée et plus profonde: nous cherchons à traduire avec fidélité la société qui nous entoure. Sans doute est-ce un peu plus qu'un témoignage. Car nous vivons le drame commun. Nous sommes acteurs de cette tragédie...Plus précisément, il nous semble qu'un contrat nous lie à notre

(1) Mohammed Dib, (1958) interview, *Témoignage chrétien*, 7 février.

peuple. Nous pourrions nous intituler ses «écrivains publics». C'est vers lui que nous nous tournons d'abord. Nous cherchons à en saisir les structures et les situations particulières. Puis nous retournons vers le monde pour témoigner de cette particularité, mais aussi pour marquer combien cette particularité s'inscrit dans l'universel. Les hommes sont à la fois semblables et différents: nous les décrivons différents pour qu'en eux vous reconnaissiez vos semblables⁽¹⁾.

Chez Mohammed Dib on peut multiplier les exemples qui débordent les critiques évoquées plus haut. Ainsi, l'écriture dite réaliste, se fait dans la contestation d'une histoire de soi fabriquée par l'Autre. Il suffit de lire le discours de Ba Dedouche

Qu'on aille dire: le fellah? Un fieffé paresseux; pour travailler un jour, il lui en faut dix de repos, et s'il a gagné de quoi subsister trois jours, il cessera de travailler ; et, tout ce temps-là, il fera le lézard. Le fellah est grossier. Le fellah est ceci, et il est encore cela... voilà ! Et le fellah, on vous l'expliquera, est satisfait

(1) *Ibid.*

de son sort. Lui proposeriez-vous de changer sa vie contre une autre, claire et heureuse, où il sera un homme considéré?... Il refusera. (2, p. 39)⁽¹⁾.

Ba Dedouche reprend quelques-uns des points forts du discours colonial. Nul besoin de le contester, l'ironie suffit pour le tenir au loin. Par ailleurs, face à ce discours qui se veut évident, une autre voix se fait entendre. Voix autre par ce qu'elle dit et par la façon dont elle le dit, voix qui annonce le changement. C'est ainsi que Comandar annonce les temps qui viennent:

Nous verrons quantité de choses nouvelles. C'est moi, Comandar, qui te le dis. Il a quelque chose de changé en ce monde. Crois-moi ou ne me crois-pas. Nous avons vu ce qui s'est passé, et qui ne se passera plus. Je ne suis pas allé par toute l'Algérie. Je n'ai pas foulé le sol de

(1) Ce discours était déjà dans le premier roman (1) : « A moins de mourir de faim, disent les colons, les indigènes ne veulent pas travailler. Quand ils ont gagné de quoi manger un seul jour, leur paresse les pousse à abandonner le travail. En attendant, ce sont les fellahs qui travaillent pour eux. De plus, ils les volent. Ils volent les travailleurs. Et cette vie ne peut plus durer » (1, Rééd. « Points » p. 117). On voit le travail de reprise et d'échos d'un texte à l'autre, mais aussi le travail de citation: le discours des colons est repris par le militant Hamid Seraj, réfuté par la réalité des faits.

notre patrie quand j'en étais encore capable. Et je ne pourrai plus le faire. Mais mon coeur m'entretient de tout. Il a visité tout le pays, toutes les villes, tous les villages! Eh! il revient de loin! Il m'annonce qu'il y a du nouveau. Grande a été notre patience. (2, p. 64).

L'homme-tronc, lié au térébinthe sous lequel il est installé, dit l'histoire « réelle » des siens, qui passe par la légende et par l'inscription dans un autre devenir. La voix de Comandar est portée par un élan presque instinctif et fondamentalement poétique (au sens de conception d'un dire du monde) qui sera de plus en plus manifeste dans une conception de l'écriture qui ira affirmant son originalité, notamment par un travail de sape et de déséquilibre des conventions du genre romanesque (et plus tard de la notion même de genre littéraire) et par le surgissent d'éléments qui échappent à la logique du simple récit. Ainsi en est-il du chant de Menoune qui monte pendant la perquisition par la police. Ainsi en est-il de l'évocation du cheval par Comandar qui se pose en contestation de l'histoire telle qu'elle se pratiquait, mais aussi (et déjà) telle qu'elle se pratiquera par l'État-nation. Les lecteurs de la première trilogie se souviennent de « l'autre » incendie qui s'allume après celui qui avait ravagé les mesures

des paysans et coûté la vie à la femme de Azouz. Les événements ne sont plus seulement des faits avérés:

« Des événements, mais étaient-ce des événements, ces pressentiments sans forme, et pour ainsi dire, sans visage (...) Des appels? Mais venus d'où? Des avertissements? Mais qui les lançait? » (2, p 136).

Le mystère du monde est déjà là, défi au récit, mais dynamique de l'écriture. Ce sera une constante préoccupation chez l'écrivain. «On ne peut jamais tout raconter. Tu ne sais pas tout. Qu'est-ce que je voulais dire déjà?... Je ne sais plus!... » (11)

La question du « dire » va se poser avec acuité au cours de la lutte de libération algérienne.

3-2- Le fantastique comme quête d'une écriture: *Écrire la violence extrême.*

On peut s'étonner, dans les textes algériens francophones de l'immédiate postindépendance, devant, sinon l'absence du moins le peu de descriptions et de récits de la guerre et de ses violences, notamment celle, scandaleuse, de la torture et du viol pratiquées comme moyens de mener la guerre. S'ils ont tous parlé de la domination coloniale et de ses conséquences sur les Algériens, ils ont peu traité, eux qu'on a taxés

d'écrivains ethnologues, etc., du thème de la violence de manière réaliste. Si Malek Haddad évoque la guerre⁽¹⁾, c'est à travers les thèmes de l'exil et de la double trahison de la femme restée à Constantine. Il en est de même pour Mouloud Mammeri: dans *L'Opium et le bâton*⁽²⁾, si l'on l'assiste à l'anéantissement du village de Talla, le thème dominant est celui de l'engagement dans la guerre pour des humanistes et les transformations que la guerre entraîne (comme c'est le cas de Tayeb le traître). Seul Mouloud Feraoun témoigne, directement et par ouïe dire, des violences subies par les habitants du village kabyle ou autour de lui à Alger. Le viol est pratiqué par des hommes en armes, de quelque bord qu'ils aient été, seule variant la systématisme de la pratique (occasionnelle ou pratiquée comme moyen de répression...), la torture et les exécutions sommaires... Il n'est pas dit que si l'écrivain avait eu à reprendre ses notes publiées après son assassinat il eût gardé la terrible précision de ses cahiers, écrits pour garder vive la parole de ceux qui ont subi la violence et en sont morts.

(1) Malek Haddad (1961) *Le Quai aux fleurs ne répond plus*, Paris : Julliard.

(2) Mouloud Mammeri (1965) *L'Opium et le bâton*, Paris : Plon.

On peut dire qu'avec la guerre de d'Algérie, c'est à l'épreuve de l'écriture de la violence extrême que sont confrontés les écrivains. Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, Malek Haddad ou Assia Djebar se poseront, directement ou plus tacitement, la question suivante: comment écrire? Si la poésie peut permettre une expression immédiate qui rend compte de la violence vécue dans le corps⁽¹⁾, il en est autrement pour les récits, romans et nouvelles.

Pour Mohammed Dib la question sera très explicitement celle de la confrontation de l'écriture à l'indicible. Les thèmes de la guerre et de la violence vont accompagner une véritable révolution dans son écriture. La postface au roman *Qui se souvient de la mer*, publié en 1962 (et écrit donc avant cette date) répond à la question suivante: comment dire ce que les mots ont du mal à dire?

Dans la postface, il précise: pourquoi « mettre ces grandes années de malheur dans un cadre terrible et

(1) On peut penser à une poétesse comme Anna Greki, *Algérie capitale Alger* (1963) Tunis et Paris: Société nationale d'éditions et de diffusion et Pierre Jean Oswald, Paris, 1963. Anna Greki écrit :
« Ils m'ont dit des paroles à rentrer sous terre
Mais je n'en tairai rien car il y a mieux à faire
Que de fermer les yeux quand on ouvre son ventre »

légendaire » (p.189), en faisant le parallèle avec le geste esthétique de Picasso peignant *Guernica*. Il a obéi à une intuition: « la brusque conscience que j'avais prise à ce moment-là du caractère illimité de l'horreur et, en même temps, de son usure extrêmement rapide est, sans aucun doute, à l'origine de cette écriture de pressentiment et de vision » (Ibid.). A la manière de Picasso, il se demande comment exprimer l'horreur sans en dresser un procès-verbal qui va tomber dans le banal et l'inactuel dès qu'il a été dressé.

A partir de ce moment, la question du dire et de son impossibilité, de la butée de l'écriture contre le réel et le monde, va constamment être présente dans les textes dibiens.

Ce moment de mutation (visible, mais déjà esquissé auparavant) dans l'écriture dibiennne est très rapide et comprend deux romans (8 et 9), même si déjà des thèmes que l'on ne peut traiter sur le mode du dit réalisme sont déjà présents dans certaines nouvelles. Il rend visible, et radical, ce qui était en filigrane dans les premiers textes. M. Dib pousse encore plus loin son travail de la conception de l'écriture⁽¹⁾ en posant la question du "dit" de l'horreur de la guerre. Puis il passe

(1) C'est ce que met en évidence Beïda Chikhi.

à l'exploration d'autres thèmes comme celui du tragique (dérisoire) du monde.

De plus, s'il s'est voulu «écrivain public» pour les siens, il affirme sa liberté en tant qu'écrivain: « N'ayant plus à nous faire l'avocat d'une cause, nous essayons, j'essaie pour ma part, d'aller à présent vers des régions moins explorées, de faire œuvre d'écrivain dans le sens le plus plein du terme⁽¹⁾ ». Mais cela ne signifie pas une déterritorialisation radicale: dès la fin des années soixante, il entamera l'écriture d'une nouvelle trilogie algérienne.

3-3- La fable burlesque⁽²⁾ du monde.

Avec *La danse du roi*, M. Dib aborde la question de la post-guerre qui sera traitée dans trois romans et reprise dans une pièce de théâtre qui reprend un moment du premier roman de ce cycle (11, 12, 14, mais aussi 20). Comment être après l'épreuve? Que faire après? et au profit de quelle partie des Algériens ou pour quel idéal? Tel serait le thème dominant, mais il se déploie à travers une écriture qui conjugue

(1) Mohammed Dib, *Les lettres Françaises*, 7 février 1963.

(2) Référence au titre de Mongo Beti (1979), *La ruine presque cocasse d'un polichinelle*, Ed. des Peuples noirs.

plusieurs registres, celui de l'allégorie et de la parabole avec celui du politique, sur le mode du parodique. Il suffit d'examiner les titres: *La danse du roi*, *Dieu en barbarie*, *Le Maître de chasse* et enfin *Arfia revient cette nuit*. Dans les titres des romans, un terme est déterminé par un autre, attributif ou précisant le lieu. Le premier réfère à un moment dans un cérémonial de cour royale, quand le personnage le plus important entre dans la danse. Qui est le roi? Wassem qui finit dans la dérision? Le troisième suggère, comme nous le lisons dans le texte, celui qui dirige et mène la chasse. Mais est-ce Kamal Waëd ou le préfet dont seule la voix permet de déceler la présence? Le second relève d'un autre registre: sur celui de l'inconciliable (de l'ordre de l'oxymore). Le titre de la pièce de théâtre retient le personnage féminin qui était l'ordonnatrice de la cérémonie et la narratrice du temps du maquis.

On peut retenir plusieurs figures emblématiques (qui peuvent se retrouver dans d'autres textes, ailleurs): celle des revenants, des rêveurs d'un autre devenir, de l'amoureux...

Les revenants: c'est d'abord Arfia, surgie dans l'attente de Rodwan, qui ne sait ce qu'il attend, sinon l'irréparable. Est-ce parce que le sens du monde est en panne, de ce monde pour lequel on s'est battu et

pour lequel certains sont morts? Cette « drôle de femme » ne cesse de ressasser un épisode du maquis, celui de la mort de Slim, blessé, par une nuit noire, dans un froid intense. Le récit ne peut avancer ni se clore. Est-ce que la théâtralisation, en une sorte de parabole, de cet épisode du maquis pourrait faire espérer une sortie? Est-ce qu'elle pourrait relayer le récit impossible?

Arfia, descendue du maquis, et ceux, qui comme elle, sont des survivants de l'épreuve et les ombres de ceux qui refusent d'être oubliés, se regroupent avec ceux qui sont sur les marges de la société (diurne et bien établie). Tous se retrouvent la nuit, dans une ruine, pour jouer une sorte de théâtre qui serait comme une parabole, de quoi?

Amuseurs? agitateurs? Qui sont les compagnons qui se réunissent la nuit autour de Arfia. Ils se retrouvent dans un temps et un espace précis, La figure de Wassem occupe pleinement le chronotope théâtral, celui de la vérité paradoxale, de la vérité nue telle que l'exige Hamedouch. Est-ce un personnage joué, figuré et donné à voir? Est-ce une « personne »? Les frontières sont brouillées et ce Wassem qui meurt sur un tas de détritrus, qui est-il?

Il a une dimension christique, dans son couronnement

parodique et son martyr. Mais son ultime proclamation, le roi! se répercute comme un écho du cri de Halladj: «Je suis la vérité». Fusion entre l'énoncé et l'énonciateur, la voix et le corps: ainsi Wassem est à la fois masque et réalité derrière le masque.

«**Les rêveurs d'utopie**». Si Arfia et ses compagnons mettent en scène la tragédie du vide, dans les deux romans suivants (12 et 14), le docteur Berchig Kamal Waëd, Hakim Madjar, Jean-Marie Aymard... débattent des projets de développement du pays. Les mendiants de Dieu, menés par Madjar qui convainc Aymard, sourcier, de l'accompagner pour trouver de l'eau dans un pays rongé par la sécheresse. Les paysans sont sceptiques, qui attribuent la sécheresse à l'absence d'un saint dans leur hameau. Waëd voit dans cette entreprise une menace pour le projet de développement du pays, décidé par le nouveau gouvernement et ses agents (lui). Parlant des paysans, il dit clairement sa méfiance de citadin et déjà bureaucrate: « Prenez garde que le fellah ne submerge tout, ne détruise le peu de choses valables que nous avons sauvées. Il s'est réveillé si l'on peut dire. Il arrive. Il envahit tout. Il marchera sans même me savoir sur tout ce qui vaut quelque chose, il l'effacera sous ses semelles » (14, p. 16)

Faut-il voir dans ce troisième mouvement un retour à une écriture « réaliste », qui rendrait compte de ce qui se passe? Si on peut reconnaître dans les thèmes quelques-unes des questions qui se posaient ou allaient se poser à l'Algérie nouvellement indépendante, Mohammed Dib aborde encore une question de l'écriture, que l'on peut mettre du côté du postmodernisme: rupture dans la thématique du progrès continu et reprise des thèmes habituels par l'allégorie parodique, comme c'est le cas dans la célébration nocturne qui se déroule autour de Arfia. C'est également le recours au mythe ayant pour cadre les hauts plateaux et la steppe désolée, les « étendues sans fin où l'herbe est rare » (14, p. 43). On peut remarquer que la position du narrateur sur cet aspect de la culture populaire (le culte des saints) est distanciée par le divorce entre, d'une part de projet de Hakim Madjar (au prénom emblématique: le sage) et la réaction du pouvoir représenté par Kamal Waëd, et de l'autre par la réaction des paysans qui opèrent un détournement et se situent en dehors des deux projets de développement. Les « mendiants de Dieu » ne sont-ils pas porteurs d'un projet possible, mais qui sera bloqué et qui va être enfoui en terre (en attente?).

Madjar sera tué et Aymard emprisonné avant d'être expulsé. Est-il vaincu? Son projet échoue, mais son corps sera investi d'une autre signification:

enseveli dans le village à l'insu de Waëd, il devient ce saint dont les paysans se sentaient privés.

On peut dire que, chez Dib, se sont conjugués deux visées: celle de traiter de questions brûlantes qui se posent aux pays nouvellement indépendants et d'explorer de nouveaux territoires de l'écriture. Il montre ainsi le caractère réducteur des critiques qui ont accompagné les premiers romans et qui n'y ont vu que les « cahiers de doléances » - ce qu'ils étaient d'une certaine façon, mais pas seulement.

Le rêve de Madjar sera porté par Lâbane et peut-être par Marthe...

Il rencontre le thème de possible amour: le rêve est peut-être l'ouverture vers cet autre monde (rêve, utopie) où nul repos n'est possible: Nahira (11) ou Karima (11 et 12) sont à la fois folie et échec. Ici se précise un thème qui traversera désormais les textes dibiens, celui de l'amour et de son impossible tranquillité. Il sera accompagné par celui de la mort.

L'écrivain fera d'autres retours vers son pays, notamment quand la violence fratricide y déferlera une fois de plus (dans les années 90).

Mais auparavant, c'est le cycle de l'exil.

3-4- Le cycle de l'ailleurs: déterritorialisation et reterritorisations⁽¹⁾ (du singulier au pluriel) dans lequel se conjugue le cycle parisien et le cycle nordique (18, 19, 21, 22).

Le premier titre, *Habel*, établit, dès le titre - ce premier lien avec le lecteur - l'appel d'un texte ancien, celui de la fondation d'une généalogie par le manque, celui d'Abel tué par son frère. Habel c'est aussi le fou, selon l'une des significations en langue arabe, et l'errant. Mais, chez M. Dib, Habel n'est pas tué (comme Madjar), il est éloigné. Comme dans un conte algérien, son frère (souvent le père dans le conte) l'envoie à la découverte et à la connaissance du monde. L'exilé acceptera l'éloignement: « Vous avez eu raison, Frère, de me faire quitter la demeure paternelle. Sous prétexte de m'envoyer voir ce qui se passe ailleurs, vous avez extirpé la mauvaise graine » (18, p130). Habel prend sur lui, accepte, l'accusation (la charge) de la cité.

De même, le narrateur (*Les terrasses d'Orsol*, 20) a été envoyé en mission à l'étranger. Il enverra des

(1) Le passage du singulier au pluriel signale que la première territorialisation, la native, n'est ni oubliée ni évacuée. C'est ce que signale le pluriel du second terme, qui dit l'élargissement et la mise en écho et résonance.

rapports, puis finira par oublier le but de son voyage: pourquoi il a été envoyé à l'étranger? Et qui l'a envoyé? Il a découvert un terrible secret, dont personne ne veut parler. Il oublie la femme rencontrée dans la ville de l'ailleurs. Sans mémoire, serait-il une page neuve pour une autre histoire? La folie serait-elle son nouveau territoire? Le lien avec l'ancien monde se fera de plus en plus distendu. Il continuera comme rappel d'un territoire porté comme un secret, qui était comme en attente dans le premier lieu et qui peut se déployer dans l'ailleurs. Exil? Le narrateur accepte sa situation nouvelle et se « bricole » une vie et une identité.

Dans les textes de ce quatrième mouvement de l'œuvre dibienne, l'exil n'est pas vécu sur le mode de la nostalgie, ni même sur celui de la perte. Habel, le missionnaire..., tous ceux qui s'en vont acceptent la décision qui leur impose le départ. Ils seront prêts pour la découverte de nouveaux territoires, avec des figures féminines (la femme aimée et l'enfant) comme médiatrices.

Dès son expulsion d'Algérie en 1959 par les autorités coloniales, l'écrivain – en tant qu'écrivain et probablement comme homme, simplement – a fait de la migration une façon de vivre et d'écrire, par la découverte de nouveaux paysages (de nouveaux mondes) et par (est-

ce simple coïncidence?) l'exploration de nouveaux registres de l'écriture.

En effet, à partir de ce que les critiques littéraires ont nommé « la trilogie nordique », puis « la tétralogie nordique », il n'est plus possible de parler de trilogie, tétralogie, etc. Si les paysages sont surtout de ce Nord extrême, ils ne s'y limitent pas et surtout ils en rappellent d'autre.

Les narrateurs de la migration ne chercheront pas tant à retrouver des éléments du monde qu'ils ont quitté qu'à découvrir. Dans les derniers textes, les espaces entrent en résonance les uns des autres: le désert «atavique» se retrouve aussi ailleurs. Il *est* une façon d'être au monde. Quant à l'écrivain, on peut dire qu'il approche encore plus d'une histoire de "soi", au plus profond de soi, comme si l'éloignement du lieu de l'origine, l'anonymat de la rue parisienne puis le dépouillement du paysage - dépouillement en écho à celui du désert originaire - lui faisait enfin toucher au lieu secret de tout poème, le dire du « je ». Dib déclarera: « Pour nous, romanciers algériens, le grand problème est de franchir cette espèce d'inhibition, de parler de soi, d'aller au-delà de certaines interdictions morales venues de notre éducation⁽¹⁾ ».

(1) M. Dib (1971) interview dans *L'Afrique littéraire et artistique*, n. 18, mois d'août.

Ainsi, le départ du lieu de l'origine est un franchissement de plus d'une frontière: spatiale et en soi, qui se concrétise par la découverte de nouvelles façons de dire. « Dire de soi », serait donc le dernier mouvement? Mais il faut prendre en compte les transformations de l'écriture dibienne: la séparation des genres ne fonctionne plus et l'espace du livre devient lieu d'une cohabitation des différents genres. On a une pratique transgénérique, visible dans le fait que l'éditeur renonce à l'indication du texte donné à lire.

Si la femme puis l'enfant, surtout l'enfant, font le lien avec le monde, qui permettent les nouvelles territorialisations, quelquefois si douloureuses pour soi et pour l'autre, cette écriture transgénérique ne semble pas relever directement de ce seul élément biographique. En effet, il est possible de constater que Dib élargit la gamme de son écriture: rythme plus rapide, lexique qui reprend les modes d'écriture les plus actuels qui peuvent pousser très loin le raccourci et l'ellipse, le mélange des genres...

3-5- L'énigme du signe

Dans l'écriture de Mohammed Dib, la réflexion sur le signe (son tracé, son réseau de sens, les relations avec les différents systèmes de signes) est présente dès

les premiers temps, et l'accompagnera constamment. Dans la nouvelle «La dalle écrite⁽¹⁾», le narrateur découvre un jour une inscription sur la dalle d'un mur devant lequel il passe régulièrement. Pierre tombale, devenue pierre migrante portant avec elle l'inscription qui accompagnait le mort. Il déchiffre ce qui lui semble être le début d'un verset coranique: « Nous avons proposé le dépôt de nos secrets... ». La suite n'est pas lisible. Il continue de mémoire⁽²⁾. Puis l'inscription devient incertaine, « les caractères se brouillent ». le narrateur ne reconnaît plus les mots. La dalle, constate-t-il a « comme bu toute signification et est retombée au concret absolu de son état de pierre » Quête et perte. Double perte, celle de l'inscription et celle de sa signification, en quelque sorte du signe et du sens. Plus encore, celle perte est aussi celle de son chemin. Le mur, devenu mutique, est par la même occasion, lieu d'enfermement pour le personnage. Il lui faut retrouver son chemin et la sortie. Perdre le sens d'un signe (des signes) c'est ne plus savoir s'orienter dans le monde.

(1) Cf. « La dalle écrite », *Le Talisman* (1966), rééd. Coll. Babel, Actes Sud, 2009, p. 35-43.

(2) « ... aux cieus, à la terre et aux montagnes. Tous ont refusé de l'assumer et ont tremblé de le recevoir. Mais l'homme accepta de s'en charger. C'est un violent et un inconscient » (*Coran*, 33 :72)

Ainsi, la quête du signe n'est pas extérieure à l'être. Chez Dib, elle se conjugue à la vie. On peut suivre quelques étapes de cette conjugaison, en revenant à la poétique dibienne.

Pour Dib, le doublet signe/sens est « originel » car son histoire remonte loin et embrasse plusieurs territoires. Il s'enracine dans un imaginaire précis, celui non pas tant de la naissance du signe, que de son aléatoire déchiffrement. Il est difficile de tracer une succession pour rendre compte de la formation de ce doublet car Dib puise dans plusieurs domaines, traçant ainsi sa propre cartographie du signe et de son étoilement. Cela commencerait par le « désert constitutif » qui travaille, dit l'écrivain, les créations algériennes. Il serait espace originel et mythique, lieu du signe et de la menace de disparition qui accompagne sa formation. Dib précise:

Désert et signe semblent avoir conclu un pacte dès les origines et (...) depuis lors, ils agissent de connivence: le désert s'affiche en page blanche qu'une nostalgie du signe consume, et le signe à son tour s'y laisse prendre avec la conscience que, jalouse de sa blancheur, cette page l'aspirera, l'avalera en même temps qu'il s'y inscrira, ou guère

longtemps après. Et plus de signe, d'écriture. L'unique, le grand espoir sera que d'improbables traces (atlatl) en subsistent. (L'arbre à dire, Éditions Hibr, Alger, 2015. p. 37).

Le signe serait à l'image de l'aimée qu'on croit rejoindre mais dont le campement est déjà levé et dont on ne trouve que la trace, inexorablement bue par le sable⁽¹⁾. Qu'en reste-t-il?

Dib lie ainsi la relation entre désert et signe, placée sous le travail de la perte et de l'oubli, précisément de l'oubli comme refus de mémoire: « Mais le désert se manifeste comme perte et, par suite comme refus de mémoire. Et le signe, qui par vocation ne se résout pas à s'abîmer dans l'oubli, il est ce qui se perd ici » (Ibid.). La tension entre les deux éléments n'est pas statique mais dynamique. Elle serait celle qui porte celui qui est en quête de vérité (autre nom de l'amour chez les

(1) Comme exemple de la poésie des Atlatl, on peut penser à la poésie du Majnoun, de Qaïs, fou d'amour de sa cousine Leïla. Le jeune homme chante publiquement ses sentiments et met ainsi entre l'aimée et lui, entre le bonheur et lui, l'insurmontable barrière de la parole publique de ce qui devait s'effacer devant les relations claniques. Toujours en quête de Leïla, il arrive sur le lieu du campement levé et tente de déchiffrer des signes de sa présence. Naît ainsi le chant. Cf. Les travaux, études, traductions et roman, d'André Miquel.

soufis). Dib en fait la dynamique de son écriture puisqu'il déclare: « D'écrire vous aide à vivre, vous protège contre les agressions extérieures et intérieures. Mais ne dure que le temps que vous prend l'écriture de l'œuvre et tout est à recommencer⁽¹⁾ ». Serait-ce là travail de Sisyphe? Mais alors d'un Sisyphe volontaire, qui serait toujours à la recherche de ce que les autres considèrent comme punition divine? Dib rejoindrait ainsi ce qu'écrit Camus à propos de cette figure. Pour celui qui fut son compagnon au journal *Alger-Républicain*, Sisyphe est une figure de la conscience humaine: il vient de pousser le rocher en haut de la pente abrupte. Le rocher va retomber vers le bas. Il le sait, mais il recommence, il continue. Juste au moment où le rocher va dégringoler vers le bas, Sisyphe se redresse – pour souffler? Pour évaluer ce qu'il faut faire et refaire? C'est le moment de sa naissance à la conscience de sa condition. Camus dit qu'il faut imaginer Sisyphe heureux⁽²⁾. Pour Dib, si on veut tenter la comparaison, tout se jouerait pendant l'effort pour faire monter le rocher. Ce serait là que se situerait la quête, de quoi? Il

(1) Déclaration de Dib. Cf. siamdib.com

(2) « Il n'y a d'amour éternel que contrarié. Il n'y a guère de passion sans lutte (...) Là encore, il y a plusieurs façons de se suicider dont l'une est le don total et l'oubli de sa personne » (A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, p. 103)

précise qu'il s'agit d'une protection contre les «agressions extérieures et intérieures». Constamment, on peut retrouver une définition de l'écriture et de son déchiffrement comme un effort, une sorte d'ascèse, liée à celle de sacrifice.

En effet, Dib donne une définition très large du signe à déchiffrer et y inclut les signes de la culture populaire (tatouages et signes peints ou gravés sur les murs, marques sur le pain, calligraphies sur les murs des édifices religieux et les signes des présages) et ceux du monde moderne⁽¹⁾, etc.

Le thème de la quête du signe se retrouve chez Hagg-Bar. La quête est ainsi résumée par Siklist:

Parce que, disait-il, il y a des écritures que quelqu'un a gravées quelque part et ce quelqu'un a été sacrifié, noyé dans son sang (...) Qu'une fois ces écritures, ou la source, ou le campement – une chose en valant une autre – trouvés, nous devrions nous mettre en quête de celui qui a été sacrifié, et pour lequel les gens n'en finissent pas de se sacrifier (...) Je vous le demande un peu: trouver un compère déjà sacrifié! Et il prétendait le faire avec un

(1) Cf. *L'arbre à dire*, op. cit., p. 38

parapluie. C'était sa marotte. Ce parapluie aurait servi à lire les écritures laissées par le sacrifié (Le Désert..., p. 120).

La quête est reprise ici mais doublement réfractée sur le mode du dérisoire: par le parapluie de Hagg-Bar et par la présentation qu'en fait Siklist. Un signe en appelle toujours un autre, en interprète toujours un autre. L'écriture dibienne et une constante lecture et on pourrait étudier son œuvre à l'éclairage de cette problématique de la reprise et de l'intertextualité. Ainsi, l'assassinat de Hakim Madjar, comme vu plus haut) est revêtu d'une autre signification et son corps pris comme *signe* de bénédiction (présente ou à venir, mais certaine) par les paysans.

On pourrait faire un relevé de quelques-uns des thèmes récurrents de Dib et de leur reprise dans différents registres, comme d'autant de gammes de son écriture. De même, dans *La nuits sauvage*, le premier texte « L'œil du chasseur, p.7-17) » qui relate un événement situé pendant la guerre civile (1991-2000) en Algérie, réveille en écho un autre acte de violence, pendant la guerre de libération (1954-1962, exactement pendant la « Bataille d'Alger ») et traite de la violence du point du vue de l'exécutant qui agit dans une sorte de confusion extrême (« La nuit sauvage », p. 68-102).

S'il est une chose que Dib et son œuvre refusent, c'est le cloisonnement et la fixité (Se rappeler que même une pierre tombale peut voyager!). Tous deux sont constamment dans un travail de déterritorialisation et de reterritorialisation instable. Les paysages s'appellent et se répercutent et les signes sont en échos les uns des autres. Pourrait-on, pastichant Édouard Glissant, parler d'une « poétique-monde »? Il ne s'agit pas de synthèse, pour une réduction des différences, mais de connections dans l'univers des signes.

Ce rapide parcourt dans l'œuvre dibienne permet de dégager quelques-unes des caractéristiques d'une œuvre qui constamment questionne le monde et la présence à ce monde et s'interroge sur son existence même. Comment écrire? Qu'est-ce que cela implique? Qui dit « je ». "Cette intempestive voix recluse", tel était le titre de l'essai de Naget Khadda⁽¹⁾, reprenant une phrase de Dib (11) qui plaçait ainsi la voix (geste et souffle et mouvement) au coeur de la poétique dibienne. La quête du signe en même temps qu'elle libère les terres encloses (Sud, Nord, etc.) et les met en écho les unes des autres, opère des nouaisons jusque-là inconnues. Ainsi, le désert qui habite l'imaginaire des

(1) Naget Khadda, *Cette intempestive voix recluse* (2003) Aix-en-Provence : Edisud

écrivains algériens (et qui remonte très loin) n'est pas différent de celui du Nord extrême. Sable et neige ne sont plus étrangers l'un à l'autre; tous deux sont le lieu de l'inscription du signe, menacé dès l'origine par la disparition.

On comprend alors comment, logiquement, l'écriture de Mohammed Dib ne peut être enfermée dans les différences génériques, comme lui-même ne pouvait être enfermé dans une sorte de déterminisme historique et géographique. Récit et poème et essai et... Les textes échappent au classement. Ils sont alors simplement Textes. Assez tôt (12 et 14...), les voix se croisent sans se concurrencer, chacune digne d'être entendue. Dans ce cas, si un personnage semble important, il est celui qui fait le lien. L'écriture devient le lieu de la mise en question – et la ruine – des catégories littéraires admises. Vers la fin de l'œuvre, les livres deviennent des espaces composites. Le lecteur y retrouve des nouvelles, où le conte peut s'insérer ; puis il passera à des réflexions sur telle ou telle question de notre temps, sur un texte qui relève de l'essai...

Les frontières entre les genres sont estompées ou brouillées; leurs caractéristiques tiennent à peine. L'écrivain et l'éditeur renoncent à l'indication générique (roman, poème...) qui est un élément important du premier

contrat de lecture offert au lecteur. On voit que les textes de Mohammed Dib ne sont pas imperméables aux questions les plus actuelles qui se posent aux écrivains et à l'écriture littéraire. On constate une pratique du mélange entre les genres, une pratique intergénérique. Pourquoi pas transgénérique et même post-roman!

Dib serait-il sur les traces du Livre (entier) dont rêvait Mallarmé? Celui-ci écrivait « J'ai toujours rêvé et tenté autre chose (...) Qui? c'est difficile à dire: un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural, et non un recueil des inspirations de hasard (sic), fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin: le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies⁽¹⁾ ».

Même si la démarche de Mohammed Dib semble différente, on ne peut s'empêcher de faire le parallèle. L'œuvre dibienne s'est poursuivie en évoluant, en franchissant les frontières et agrandissant l'éloignement

(1) Mallarmé, *Correspondances*, (Edition de la Pléiade), 11, 301, cité par Claude Abastado (1984) « Le livre de Mallarmé: un autoportrait mythique », *Romantisme*, n°44. Le livre et ses mythes. pp. 65-82.
doi:<https://doi.org/10.3406/roman.1984.4694>
https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1984_num_14_44_4694

entre espaces et cultures et en abolissant les différenciations entre genres littéraires.

Aurait-il tenté d'élaborer le livre de sable dont parle Borgès, sans début ni fin, toujours changeant et pourtant le même livre? On peut être incité à le penser, d'autant plus que l'écrivain reprend constamment la réflexion sur l'écriture.

Pour finir, on peut reprendre quelques figures caractéristiques de la poétique dibienne

4- De quelques figures emblématiques

4-1- figures de la mémoire et de l'avenir

Les personnages du roman algérien des années cinquante, même si chacun d'entre eux manifeste une personnalité originale, peuvent souvent être ramenés au groupe auquel ils appartiennent. On aura le groupe des paysans ou des villageois (Dib, Mammeri, Feraoun), celui des femmes (Mammeri, Dib, Djébar), celui des jeunes gens ayant fréquentés l'école française et ayant ainsi été ouverts aux idées de changement politique et civilisationnel (Dib, Mammeri, Djébar), etc.

Dans la première trilogie, la figure de l'intellectuel moderniste traverse les textes. Si la voix de Comandar

s'enracine dans un lieu d'obscur mémoire, les paroles et les faits de Hamid Seraj partent du réel et projettent une action dans un avenir qui se veut très proche.

Si le vieux sage (figure de l'amusnaw⁽¹⁾ de la culture populaire), gardien d'une lointaine mémoire, ne semble présenter aucune menace pour le système en place, sinon pour le propriétaire terrien Kara, il n'en est pas de même pour le militant qui est recherché par les services de la police coloniale. Dans le texte dibien, la parole du sage rejoint le discours politique du militant. Ils sont rejoints, annoncés et accompagnés par le chant qui monte irrésistiblement (Menoune ou Slimane Meskine). Ce chant est fragment d'un répertoire collectif, anonyme et oral. Il est possible de voir comment la poésie dibienne s'y s'abreuve et comment elle l'ouvre aux souffles de l'ailleurs (ainsi le thème du désert « atavique », espace d'un signe qui aussitôt est bu par le sable, est relancé dans l'espace nordique où la neige est l'autre du premier désert).

Ainsi, s'il n'est pas question d'assimiler en une seule forme les différents « porteurs de voix et de

(1) Amusnaw: en langue amazigh kabyle c'est celui qui « sait » doublement, à la fois le sage et le savant. C'est le celui qui possède la sagesse, mais sans en être le gardien sourcilieux. Mouloud Mammeri montre qu'il sait s'adapter aux changements de sa société.

discours » (le militant, le sage et la chanteuse), le texte dibien les fait converger en une seule voix, celle de la résistance.

Qu'en est-il dans la postindépendance? Le débat se fait conflit entre projets opposés et la lutte à mort se poursuit, fratricide.

4-2 - Figure du féminin et de l'enfance

La première est présente dès les premiers textes. Elle est d'abord cette voix qui descend des monts et se déploie partout. Dans les romans de la trilogie elle est la mère, Aïni et les autres femmes de Dar Sbitar, qui luttent pour nourrir, rassembler et rassurer. Femmes encore? Celles qui n'ont plus que leur voix, celle qui ne sont plus que voix, comme Menoune, malade d'on ne sait quel mal et surtout de la relégation par son mari loin de ses enfants. Femme? Alors annonce de ce qu'elle sera, comme Zhor, dont le nom dit la promesse et la fleur et qui affirme la présence du corps au féminin, dans un monde où les mères semblent vouées à l'oubli du féminin.

Puis une autre figure féminine, celle de l'aimée venue d'un autre horizon. Avec elle, la relation à l'autre est doublement problématique: elle est autre parce que femme et parce que d'un autre monde. A

cela s'ajoute la difficulté d'aimer... Vers l'aimée, chemins de de dissidence, à l'écart des voies de l'évidence et de la lumière, puis échappant au gel de l'habitude qui les menace, reprenant la quête vers quelque chose qui a nom d'inédit.

L'enfant est d'abord celui qui, comme Omar, porte un regard interrogateur sur le monde, qui voudrait comprendre pourquoi certains ont fait, qui reçoit le message de Comandar, qui entend la plainte de Menoune ou le cri déchirant, qui découvre les discours de Hamid Seraj. Puis cette figure semble s'estomper avant de revenir avec celle de la fillette aimée, Lyyli Belle.

Par son dire et ses images, elle établit le passage entre les mondes habituellement étrangers l'un à l'autre et lie le sable à la neige et le désert au désert. Elle rétablit la généalogie. C'est ainsi que dans *L'Infante maure* (25), la figure du grand-père que Lyyli Belle voit - rêve - rappelle celle de Commandar. L'homme-tronc, sorte de synecdoque d'homme, installé près de l'arbre, dit le sens du monde. Un message comparable est délivré par le grand-père qui apparaît à la petite fille. Mais alors que le premier rappelle le lien avec la mémoire, le second est porteur de l'espace infini du désert. Il est le père du père de la fillette: la

généalogie est rétablie par son dire et son rêve, la figure paternelle présente et la fillette n'est pas orpheline. Ce n'est plus la mort qui est cause de la rupture entre père et fille (comme c'était le cas pour le jeune Omar de la trilogie Algérie), c'est l'appel de l'espace. C'est peut-être là la différence entre le pays de neige et le désert. Le premier est plutôt espace de sédentarisation et la mère de Lyyli Belle va, en partie, dans ce sens. Le désert, lui, est appel au départ, continuellement tourné vers le "Là-bas", toujours reculé.

Enfin l'enfant est guide sur les chemins du monde. Lyyli Belle pose les questions du monde⁽¹⁾. Elle réveille cette autre silhouette de fillette guidant les pas de son père ne sachant plus arpenter seul le monde, celle d'Antigone, qui est peut-être une figure de l'Algérie d'aujourd'hui⁽²⁾, nous dit celui qui refuse le parage des signes et leur consignation dans un territoire fermé, qui les fait voyager dans le seul territoire qu'il leur reconnaisse, le vaste monde. Antigone et son père aveuglé au monde sont sur un chemin sans retour. L'homme que nous montre le

(1) *L'arbre à dire*, Paris : Albin Michel, 1998, voir pages 79 et suivantes.

(2) Cf. *Simorgh*, Ibid., 2003, p. 230

poète, accablé encore et encore, sait qu'il est arrivé au terme de son cheminement dans le visible. Sa fille, chargée de ce père dont le corps et la question se font si lourds, de sa voix égale, de sa tendresse de déjà femme, le guide et l'accompagne...

Elle, enfant, qui ne laisse jamais retomber les évidences, et guide le pas du vieil homme dans son ultime déchiffrement du monde, qui le mène à la fusion, ou la confusion, avec le monde dont la part de nuit a toujours coulé sous la part lumineuse.

...

On peut suivre dans l'œuvre de Dib une quête du signe: Ouvertures, tracées et suites qui esquissent comme une parabole dans du monde, portée par une présence:

*Voyageuse avec les oiseaux
porte mon corps dissous mon ombre
dans la clairière diurne
éclairée de milles délires⁽¹⁾*

(1) *Formulaires*, Paris : Seuil, 1970, p. 104

5 - Pour finir

On peut, encore une fois, revenir sur ce qui est l'un des traits majeurs de l'œuvre dibienne: le lien entre désert et signe, le premier seul espace pour le second mais aussi risque de sa disparition. Cela éclaire la relation à l'histoire et à la mémoire. Ce que Mohammed Dib place sous le signe de la perte, est constitutif d'une façon d'être dans et face à l'histoire. On pourrait alors comprendre le détachement d'Albert Camus par rapport à l'histoire. Mohammed Dib disait de ses textes que le personnage principal était l'Algérie, ce pays de l'improbable trace et de la perte consentie, voulue.

Mohammed Dib a reçu de nombreux prix

- en 1952 le prix Fénéon
- en 1966, le prix de l'Union des écrivains algériens,
- en 1971, le prix de l'Académie de poésie,
- en 1978, le prix de l'Association des Écrivains de langue française
- en 1994, le grand prix de la Francophonie de l'Académie française.
- en 1998 le prix Mallarmé pour son recueil de poèmes *L'Enfant-jazz*.

Deuxième partie

Mohammed Dib écrit

1-A l'école de l'Autre: éveil politique et naissance à l'écriture

(Le jeune Omar est en classe. Il mâchonne une bouchée de pain tout en écoutant passivement la leçon de morale sur la mère-patrie: la France).

- La Patrie.

L'indifférence accueillit cette nouvelle. On ne comprit pas. Le mot, campé en l'air, se balançait. ⁽¹⁾

- Qui d'entre vous sait ce que veut dire: Patrie? Quelques remous troublèrent le calme de la classe. La baguette claqua sur un des pupitres, ramenant l'ordre. Les élèves cherchèrent autour d'eux, leurs regards se promenèrent entre les tables, sur les murs, à travers les

(1) Les titres en italiques sont les miens, autrement ils sont pris dans les textes de Dib.

fenêtres, au plafond, sur la figure du maître; il apparut avec évidence qu'elle n'était pas là. Patrie n'était pas dans la classe. Les élèves se dévisagèrent certains se plaçaient hors du débat et patiente benoîtement.

Brahim Bali pointa le doigt en l'air. Tiens, celui-là! Il savait donc? Bien sûr. Il redoublait, il était au courant.

- La France est notre mère Patrie, ônonna Brahim. Son ton nasillard était celui que prenait tout élève pendant la lecture. Entendant cela, tous firent claquer leurs doigts, tous voulaient parler maintenant. Sans permission, ils répétèrent à l'envi la même phrase. Les lèvres serrées, Omar pétrissait une petite boule de pain dans sa bouche. La France, capitale Paris. Il savait ça. Les Français qu'on aperçoit en ville, viennent de ce pays. Pour y aller ou en revenir, il faut traverser la mer, prendre le bateau... la mer: la mer Méditerranée. Jamais vu la mer, ni un bateau. Mais il sait: une très grande étendue d'eau salée et une sorte de planche flottante. La France, un dessin en plusieurs couleurs. Comment ce pays si lointain est-il sa mère? Sa mère est à la maison, c'est Aïni ; il n'en a pas deux. Aïni n'est pas la France. Rien de commun. Omar venait de surprendre un mensonge. Patrie ou pas patrie, la France n'était pas sa mère. Il apprenait des mensonges pour éviter la fameuse baguette d'olivier. C'était ça les

études. Les rédactions: décrivez une veillée au coin du feu... pour les mettre en train, M. Hassan leur faisait des lectures où il était question d'enfants qui se penchent studieusement sur leurs livres. La lampe projette sa clarté sur la table. Papa enfoncé dans fauteuil, lit son journal et maman fait de la broderie. Alors Omar était obligé de mentir. Il complétait le feu qui flambe dans la cheminée, le tic-tac de la pendule, la douce atmosphère du foyer pendant qu'il pleut, vente et fait nuit dehors. Ah! Comme on se sent bien chez soi au coin du feu! Ainsi: la maison de campagne où vous passez vos vacances. Le lierre grimpe sur la façade; le ruisseau gazouille dans le pré voisin. L'air est pur, quel bonheur de respirer à pleins poumons! Ainsi: le laboureur. Joyeux, il pousse sa charrue en chantant, accompagnée par les trilles de l'alouette. Ainsi: la cuisine. Les rangées de casseroles sont si bien astiquées et si reluisantes qu'on peut s'y mirer. Ainsi: Noël. L'arbre de Noël qu'on plante chez soi, les fils d'or et d'argent, les boules multicolores, les jouets qu'on découvre dans ses chaussures. Ainsi, les gâteaux de l'Aïd-Seghir, le mouton qu'on égorge à l'Aïd-Kebir... ainsi la vie!

Les élèves entre eux disaient: celui qui sait le mieux mentir, le mieux arranger son mensonge, est le meilleur de la classe.» (*La Grande Maison*).

2- Le monde sous le signe du féminin

Nafissa m'entretenait à voix basse, mais je ne pouvais savoir d'où. J'écarquillais douloureusement les yeux dans l'obscurité pour essayer de voir se recomposer l'ovale effilé de son visage, ses longs yeux. Ses paroles n'avaient pas encore fini de m'atteindre qu'elle se tut: son image se dessinait à traits de feu. Une sensation de chavirement me prit alors, le sol se déroba sous moi, je fus balancé comme un esquif. Je savais que la mer s'était glissée jusqu'à notre grotte. La voix de Nafissa s'était peut-être évaporée mais Nafissa, rayonnante, elle, dans la nuit extrême, se dressait devant moi. Puis elle commença à reculer d'une façon presque insensible. J'eus également l'impression d'avancer sur ma nacelle, porté par quelque chose de plus noir que cette nuit, de plus souple aussi, doué d'une douceur féline et grave en même temps (*Qui se souvient de la mer*).

3- La nuit sauvage

Un pas, deux pas, énumération inconsciente pendant qu'il tournait lui-même au projectile. Tournait au bras armé.

Trois, quatre. C'était ici. Cinq, première grenade dégoupillée puis lancée à l'intérieur de la brasserie. Six. La seconde. Explosion de la première. Six. Explosion

de places. Sept. Explosion de cris, d'appels. Sept. Sept. L'autre explosion et la brasserie soufflée jusqu'au tréfonds, et la rue secouée, violentée.

Huit, neuf...

Courses démentes, fuites en avant projetant hommes, femmes. Il en tombait, comme fauchés, et qui essayaient encore de se lever, puis retombaient, ne bougeaient plus. Les magasins, les entrées d'immeubles avalaient, avalaient du monde.

Seuls restèrent à la fin ceux qui étaient couchés: et net autour d'eux, le trottoir, nette la rue. Net le silence. Après son désastre, la foudre avait vidé son silence, et il durait, gagnait, une blancheur de rien qui s'emparait de la ville, de son cœur de bitume.

La brasserie, gueule enflammée, sanglante, se mit alors à exhaler des soupirs, des râles. Le temps n'avait plus de temps à perdre avec elle: il la réduisit au silence et l'enfer se para, muet, d'indicibles fluorescences.

Nédim, lui, s'éloignait, vacillant sur ses jambes, un pas, deux pas, trois pas. Incapable de penser au-delà mais incapable de penser qu'il avait la porte qu'il ne fallait pas (*La nuit sauvage*).

4- L'œil du chasseur

Le vagabond fuit, et le chasseur inconnu entre en chasse. Le vagabond, se leurrant sur ses chances, se dérobe, feinte, et n'est, emmailloté de ses haillons, qu'une hyène cernée; il n'est qu'une bête. Une bête toute retraite coupée en ne pouvant que se retourner, faire front, montrer les crocs, donner de la tête, en avant, de côté.

Et ça a vomi son sang que les mouches avides, le soleil, la poussière ont avalé. Une trogne qui a déjà pris la teinte noire d'une déjection de foudre.

A présent, oui, le soleil se prépare à descendre. Dans un parfait dépeuplement du monde, l'extinction du jour a creusé un vide plus grand. Le chasseur aura-t-il ainsi un moins long chemin pour regagner l'immobilité, le sommeil sans plomb de la pierre abandonnée le temps d'un passage? Un moins long chemin pour se soustraire aux changements qui dégradent? Quoi, derrière cette enceinte de cactus et, plus loin, cette rangée de pitons revêches? Il y a quoi: l'éternel lieu où le mal joue à s'inventer, puis attend de se révéler, de décrocher ses rayons comme un autre soleil?

La poussière, les rochers, le vent ne s'embarrassent guerre de différence s'ils s'abreuvent d'une de rivières ou de sang dont la terre rougirait d'un bout à l'autre. La

terre qui fait à présent le gros dos sous d'inlassables coups d'air et reçoit cette lave d'un soleil crevé, ce déluge silencieux et en tire une opacité de fer, une rigidité de fer, et le ciel, lui, une pourpre de fer, une consistance de fer.

Tranquille, je regarde, j'écoute. La fille a disparu. Quelqu'un trouvera-t-il un jour le mot, ce qu'il faut pour nommer cette hémorragie répandue et maudire la terre pour son empressement à accepter tout le sang qu'on veut lui offrir? Qu'est devenue cette fille?

Une terre, un soleil, une solitude - et de longues modulations que les chiens entreprennent au bon moment de jeter face à ce rouge où, pensées obscures, les chauves-souris s'affolent déjà, butant contre les murs d'une invisibles prisons (*La nuit sauvage*, p. 16-17)

5- Sur la terre errante

Moi qui parle Algérie,
Peut-être ne suis-je
Que la plus banale de tes femmes
Mais ma voix ne s'arrêtera pas
De heler plaines et montagnes.
Je descends de l'Aurès,

Ouvrez vos portes
Épouses fraternelles,
Donnez-moi de l'eau fraîche,
Du miel et du pain d'orge

Je suis venue vous voir,
Vous apporter le bonheur,
A vous et à vos enfants (...)

6- La danseuse bleue

Et le seul chant frissonne,
Et le masque sous le visage:
Elle n'ira perdre que cela.

Immobile, la danseuse bleue,
Puis de plus en plus claire,
Puis de plus en plus bleue,
Et non par hasard,
Les hanches retrouvant
Leur position à chaque pas.

Les mains, feuilles tendues
Au-dessus d'un feu invisible,
Il y a une histoire qui se raconte.
Déjà la mer est là renversée
Et il n'y a que feu répandu.

Ce qui avance là,
Hagar toujours rebelle
Et qui multiplie le mouvement
Hagar toujours rebelle
La danse faite mer.

Qui l'en délogerait,
Qui l'en chasserait,
Sombre, éblouissante? (*L'Aube Ismaël*, P. 37)

7- Les bocages du sens (I)

-Les pages orphelines. C'est l'une d'elles, qui figurait dans *Comme un bruit d'abeilles*, et qui n'y figurait plus. Passible l'être une de ces détestables longueurs qui, si courtes qu'elles soient, paraissent

toujours plus longues qu'elles ne sont, pèsent plus que leur poids dans les subtiles balances du lecteur, elle a sauté à la suite d'une ultime révision du manuscrit. Il y est question de la mort, elle mettait en scène à sa manière l'irreprésentable. La voici:

Il disparut. Il ne passa pas par une quelconque de ces portes. Il rentra dans un de ces murs de l'immeuble dont les briques se fissurèrent alors suivant un tracé, irrégulier, mais correspondant grosso modo à une stature d'homme (*Simorgh*, p. 65)

-Ma liberté; ses limites courent à l'orée de la liberté d'autrui. Mais la haine, ou l'amour, sont là pour me pousser à violer cette barrière. (*Simorgh*, p. 65)

-Se reconnaître par un recours à l'Autre dans une confrontation de personne à personne. Oui, si on est prompt à prévenir les visées, voire les entreprises par quoi il viendrait à l'Autre la tentation de vous faire autre qu'il n'est lui-même. S'entend: de vous renvoyer à cette part de barbarie, ce fond de lie qu'il vous suppose, impute. Jusqu'à plus ample informé, mieux vaut se garder dans sa transparence. Se garder de la transparence d'un autre (*Ibid.*, p. 66).

-Écrire. Pour moi le problème, au commencement de tout, fut de traduire dans une langue de riches (le

français) les réalités d'un pays pauvre (l'Algérie). Ce que je ne pus faire, dans ces débuts, qu'au prix de restrictions lexicales, de réductions syntaxiques, et que sais-je encore, indispensables, mais combien éloquentes, du coup.

8- Désert et écriture

Sans y apparaître nommément, le désert travaille les créations algériennes, les informe en dépit de leurs auteurs. Ce désert constitutif qui, à la lettre, absorbe un pays, je l'ai désigné comme référence à retenir pour une lecture de nos œuvres. A présent, j'en désigne une autre, non moins obligée: le signe.

(...) désert et signe emblent avoir conclu un pacte dès les origines et (...) depuis lors, ils agissent de connivence: le désert s'affiche en page blanche qu'une nostalgie du signe consume, et le signe à son tour s'y laisse prendre avec la conscience avec la conscience que, jalouse de sa blancheur, cette page l'aspirera, l'avalera en même temps qu'il s'y inscrira, ou guère longtemps après. Et plus de signe, d'écriture. L'unique, le grand espoir sera que d'improbables traces (atlatl) en subsistent. (*L'arbre à dire*).

9- Face à l'indicible

Ce qui se passait n'avait pas de nom, était ce qui n'avait pas de nom et ne doit jamais arriver. Mais qui arrive. Et arrive bien que non inscrit nulle part, et surtout pas dans cette part appelée à devenir votre part et destinée à être reçue spécialement en lot, à être recueillie dans la suite et l'obscurité des générations (*Habel*).

10- On ne peut jamais tout raconter

On ne peut jamais tout raconter. Tu ne sais pas tout. Qu'est-ce que je voulais dire déjà?... Je ne sais plus!... Wassem! Tu te rappelles? L'érudit Wassem! Partout Babanag l'a cherché et ne l'a pas trouvé! On n'a jamais su au fond ce qu'il était, ce bonhomme, ni ce qu'il fabriquait dans la vie, ni d'où il sortait. Rien! Y en avait plein, dans ce pays des zigotos que te tombent comme ça, dessus, et qui repartent de même, n'est-ce pas? Eh ben, lui, il les dégottait tous! Non, ce que je voulais dire, c'est... c'est qu'on a pensé que tu pourrais prendre sa place. Tu n'es peut-être pas tout à fait le même genre de type, mais tu vois, ce n'est pas une question de genre.

- Le roi... murmura Rodwan.

Sa gorge se noua et une main de glace se posa sur son cœur. Le portail croulant de vieillesse, mangé de vers et de moisissures, dans sa prétention surannée tirée d'un lointain passé de dignité et attestée par les grandes ferrures qui le bardaient, se dresse devant son esprit. (*La Danse du roi*).

11- La langue adoptive

Le français est devenu ma langue adoptive. Mais écrivant ou parlant, je sens mon français manœuvré, manipulé en douce par la langue maternelle. Est-ce une infirmité? Pour un écrivain, ça me semble un atout supplémentaire, si tant qu'il parvienne à faire sonner les deux idiomes en sympathie. Bien plutôt me visite parfois la crainte que, à la suite de quelque accident d'une espèce inconnue, la langue française n'en arrive à me trahir, à se taire en moi. Son silence pourrait alors devenir mon silence, parce qu'elle a fait sa demeure en moi avant que je ne sache rien d'elle. Depuis, elle n'a cessé de me parler, voix venue de loin pour me dire (p. 48).

Mes réponses:

1- Rien dans mon enfance ni plus tard ne me destinait à devenir photographe. A partir de douze ans,

il est vrai, je ne suis mis à peindre, et des années plus tard à écrire; ce n'est pas la même chose. J'ai d'ailleurs abandonné la peinture peu à peu pour ne plus faire qu'écrire, jusqu'à aujourd'hui (p.111)

2- Ce qui est sûr, c'est que je suis un visuel, un œil. Cela ressort de mes écrits et quel que soit le genre d'écrit: poème, roman, nouvelle. Mais je n'ai fait de la photographie qu'occasionnellement et n'ai pris les clichés que vous avez découvert dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* que parce qu'un ami, marchand de matériel photographique, m'avait prêté à l'époque un appareil, un Rolleiflex. A ce moment, je n'avais même pas de quoi acheter de la pellicule (p. 112).

(le français) la seule langue que j'écrive et parle naturellement: le français. J'ai grandi dans cette langue. Ma vie s'y est accomplie. Si bien que, quand je parle, écris, je n'ai conscience que je le fais en français, je n'ai conscience que du fait que je suis en train de parler, d'écrire. (*L'arbre à dire*).

12- Qui est le Simorgh?

(Plusieurs millions d'oiseaux ont pris leur envol pour aller voir le Simorgh. A l'arrivée, seuls douze ont survécu à la traversée, qui demandent à être introduit auprès de celui qu'ils sont venus voir. Le narrateur

constate qu'ils sont face à un miroir, dans lequel il manque son image)

Et merde et tremblement, voilà que ça me prend de trembler, je ne suis pas coutumier mais je ne me contrôle pas, ça s'empare de moi et m'interpelle. Où suis-je passé tandis que ces cons de congénères, eux... Et voilà que je constate que, saisis d'une sacrénom de fièvre, de même qu'ils se soulèvent, se laissent retomber sur place, battent bêtement des ailes, se tournent autour, se cherchent. Et je sais. Je réalise. Eux aussi, ce qui les met dans tous leurs états: il leur arrive ce dont je suis la première victime. Il leur arrive que pas plus l'un que l'autre, ils ne se retrouvent dans le miroir, tous y visionnent bien sûr les onze autres, moi compris. C'est évident, pas besoin d'être un aigle pour s'en rendre compte. Simplement comme j'ai fait, le premier: aucun d'eux n'ose l'avouer à l'autre à haute et intelligible voix, n'ose en souffler un mot. Et nous nous affairons, affolés chacun par la disparition de sa seule personne de l'écran diabolique et la cherchant en s'arrachant les dernières plumes qu'il lui reste. Combien de temps cette comédie va-t-elle durer? Puis cela n'importe plus.

Cela m'importe plus car, peu à peu, insensiblement, s'est ébauché, a fini par prendre corps et consistance, cuculle sur cuculle, une forme sous mes yeux fous -

qui ça? - ça quoi? Une engeance qui ne ressemble à nulle autre? A nulle autre, que non pas. C'est une merveille de chose mouvante, changeante, une étrange beauté d'une nature à être à tu et à toi, plutôt à tu et à moi avec le SNP ému que je suis; vous savez: l'Inconnu traversant tes rêves pour venir à toi qui, pauvre type, les yeux soudain grands ouverts, n'en reviens pas de le voir venir avec le sourire. C'était lui. Je suis le Simorgh (*Simorgh*)

13- Autoportrait

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

14- Le patio de l'écriture

Le cadre premier de mes écritures fut cette cour, ce que nous Algériens appelons le centre de la maison, -

le centre de fait, bien sûr, au sens géométrique du mot: comment peut-il en être autrement? Mais s'en tenir à cette acception priverait notre cour de son véritable rôle, qui est de vous réunir. Nous ne faisons pas qu'y passer, habitant en la demeure, mais nous y rencontrer, prendre nos aises, boire par exemple notre thé avec, pour invité, quelque voisin. Lieu de passage certes mais tout autant jardin des conversations et de la convivialité, et 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.

Votre cour peut servir parfois de théâtre à de grandioses querelles avec ses premiers rôles, comparses et chœur. L'art de la parole atteint à ces occasions des sommets, Notre patio, quand il le faut, devient ce théâtre parce que humains nous sommes.

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, froids et neiges ensemble nous valent à Tlemcen des journées sibériennes. Il n'empêche: c'est ainsi que je me rappelle les choses. Ou bien écrivais-je seulement par beau temps? Je n'en serai pas étonné.

On se saurait imaginer plus ardente fraîcheur que celle qui régnait dans notre patio quand, par ces matins d'été, sitôt le café bu, j'y installais la table basse affectée à nos repas - la meïda - et que, dans la posture du scribe, je commençais (...) (*Tlemcen ou les lieux de l'écriture*).

15- Wassem que personne n'attend

Wassem est à la porte d'une maison où l'on donne un festin auquel il devait participer

- Holà, ho! M'entendez-vous? Je suis là! Ouvrez! Qui animera la conversation? Qui la relèvera du sel de son esprit? Monsieur Chadly ne peut pas donner sa fête sans moi! J'ai passé trente années de ma vie, depuis l'âge de six ans! à étudier la philosophie, la poésie, l'astronomie, la médecine, la théologie, la jurisprudence: il serait injuste de ma part que je n'en fasse pas profiter mes contemporains. Lumières du savant et fortune du riche égalent: harmonie de la société! La table du très honorable monsieur Chadly se saurait se passer de ma présence!

Il écouta, ne reçut aucune réponse. Il s'abandonna à une stoïque songerie:

- Où en sont-ils en ce moment? Aux hors-d 'œuvre,

tout au plus. J'en ferai le sacrifice, j'arriverai avec les viandes et m'en contenterai sans vergogne. Et pour que mon retard lui-même porte un enseignement, en me présentant, je prononcerai le verset: "Et tous ceux qui sont les derniers..." Ressources de l'étude! Textes sacrés dont notre poitrine est pleine! Que de services vous nous rendez! Je suis certain du menu comme si les plats étaient exposés sous mes yeux. Le rôti d'abord, qui va faire son entrée dans un instant, puis une fricassée de pigeon, et du canard aux olives... Des bosquets qui les dissimulent, pendant ce temps, les musiciens bercent notre oreille avec des mélodies. Il fait une nuit merveilleuse; ses invités, monsieur Chadly les a installés dans les jardins. Le ciel, tandis que nous mangeons au-dessus d'un tapis de pleurs, nous sert de baldaquin...

Brusquement, il s'écria de toutes ses forces:

- Holà, serviteurs, êtes-vous complètement sourds? Wasseem attend! Je me plaindrai à votre maître! Je lui dirai que vous m'avez laissé attendre à la porte!... (*La Danse du roi*).

16- Les impasses de l'écriture

Vous n'avez ni tout dit, comme aviez cru l'avoir dit, ni bien dit ce que vous aviez à dire. La déception vous attend toujours au bout.

La déception, le désespoir: les sentiments honorables qu'il vous soit donné d'éprouver devant l'œuvre inachevée.

Tenter à nouveau l'aventure. Vous ne pouvez dès lors échapper à l'appel de l'œuvre à refaire. Qui sera cette fois parfaite.

Le désespoir, s'il se met de votre côté, double la mise et, donc, double votre chance.

La nouvelle œuvre en arrive, tant qu'on y travaille, même à occulter ce sentiment de désespoir. Parce qu'on espère, sans se l'avouer, qu'elle oblitérera toutes celles qui l'ont précédée.

La procédure de création garde toujours ce quelque chose d'irréductible comme un orgueil, ou un mal, caché.

Cette chose, qui ne change pas, qui résiste tel le noyau du fruit quand, dans le même temps, la chair se défait, une chose dont nous ne savons pas si elle est en nous ou quelque part ailleurs: c'est d'elle, aussi aveugle et privée de nom que nous la sentions, que tout part. Pour y revenir, après avoir fait le tour du cosmos?

C'est la parole sauvage du cosmos que l'écriture tente d'apprivoiser, mais sans en finir jamais avec elle.

Nous sommes aussi infiniment traversés par le cosmos. Et par moments, nous pleurons en lui.

Il est la robe de chambre de Balzac, dot nous aimerions tous nous revêtir (*Tlemcen ou les lieux de l'écriture*).

17- Mon visage est ma question

Sur un pied, danseur interrompu, je reste en danger.

J'ai dansé pour le désert.

Battements plus sombres, moi qui suis là, bronze habité par des bruits, d'un brillant d'huile, et qui souris, hanté par cette rumeur.

Mon regard consacré livre le combat et quelque chose se livre.

Histoire incessante qui du silence à la parole va.
De la parole au silence va.

Je suis ce qui écoute debout.

Mon visage est ma question

(*L'Aube Ismaël*).

18- La neige et le sable, frère et sœur

Je dis le pays de papa, si vous y êtes, est un désert. Du sable, et du sable. Imaginer autant de sable, personne n'y parviendrait. Je ne parle pas de compter les grains, vous n'en verriez jamais la fin. Dans ce cas, on ferait mieux de compter les étoiles du ciel. Jamais

autant de sable, il y en a jusqu'où vous pourriez compter et marcher: dans un désert, on est partout au milieu, dit papa. Moi je suis plantée justement au milieu, ce milieu qui se trouve partout. On y voyage aussi sans bouger parce que vous êtes toujours là où il vous plaît d'être. Et partout au milieu. Papa l'a assez répété. Et comme c'est son pays, on peut le croire. C'est son pays: et moi donc, personne ne m'empêchera de dire qu'il est le mien, quand bien même j'ai un autre pays, un pays plus plein de neige que d'autre chose. Où on ne sent que l'odeur des sapins et le froid. Mais où, comme là-bas, on est partout au milieu. Notre sable, nous c'est la neige. Ainsi, je connais la neige et le sable. Et quelque part, ils sont frère et sœur (*L'Infante maure*).

19- Albert Camus, le frère exilé

(...) Comme tout Algérien Albert Camus est le frère qui s'est exilé lui-même à la suite d'un malentendu, d'un de ces mouvements d'humeur toujours un peu spectaculaire, dont les hommes des bords de la Méditerranée sont coutumiers. Mais pour douloureux que soit le malentendu, il n'est qu'un malentendu, pas davantage, et pour regrettable que soit le mouvement d'humeur, il est déjà passé depuis longtemps, rejoignant la somme des exagérations, la dose de

théâtralité dont un monde vivant constamment sur la place publique et sous un soleil qui affiche permanent a autant besoin que de l'air qu'il respire. Peut-être faut-il ouvrir ici une parenthèse pour noter en passant ce trait particulier du tempérament algérien qui ne ressent jamais le tragique comme tragique mais comme la manifestation d'un destin qui demeure extérieur à lui, aussi fort qu'il en pâtit en tant que victime. Avec Camus, il reste donc l'essentiel qui est la fraternité. Davantage même, dirais-je, sa consanguinité. Une consanguinité qui doit être située ici du côté de la mère plutôt que du côté du père. Il y aurait beaucoup à dire aussi sur l'image de la mère dans le psychisme de l'homme algérien. Personnellement je suis disposé à croire que le drame de Camus a été pour une part importante dû au fait de se trouver partagé entre cette image et la personne de la mère réelle. Ce n'est pas le lieu d'approfondir ce point de vue, il mérite cependant examen. Mais je ne suis pas moins disposé à croire aussi que depuis le 4 janvier 1960 Camus est retourné à son vrai lieu d'origine, rendu aux oliviers, aux espaces gorgés de lumière, à la mer et aux hommes enfin dont on ne saurait le séparer, ni séparer son œuvre, si peu que ce soit, sans le trahir, sans le défigurer.

Justement parce qu'il reste toujours vivant pour moi, parce que l'idée d'une mort d'Albert Camus me demeure étrangère, j'éprouve beaucoup de mal à parler de lui. Cela vient d'abord de ma crainte de l'enfermer dans des formules, des définitions, et de le trahir à mon tour, de le fausser dans sa vérité. Mais ma véritable appréhension est d'une autre nature. Je redoute d'effaroucher sa présence dont il me semble que je ne suis séparé que par un de ces empêchements absurdes dont la vie quotidienne est prodigue.

Comment par exemple restituer avec des mots cette journée passée ensemble à Tipaza, avant que Tipaza ne devienne un rendez-vous de touristes à devises fortes. Camus vivait en France depuis plusieurs années déjà. Il était de passage seulement. C'était en plein été et il était midi, le soleil avait volatilisé le paysage et dans cette lumière qui semblait siffler dans le cri infini des cigales, sur ces terres intactes qui s'étaient réservées aux lentisques, au thym, au laurier, je le vois au cours de notre promenade sans but, qui d'une façon tout à fait naturelle, écarte les bras et se met à danser. Il tourne de la sorte un moment sur lui-même. Ce n'est peut-être pas une ivresse dionysiaque qui le transporte ainsi et le jette hors de lui. Néanmoins, un bonheur inexprimable luit dans le regard qu'il m'adresse et qui s'étonne, non sans malice, de me voir demeurer simple

spectateur. Mais, sans m'empêcher de comprendre son bonheur et de ressentir son étrange émotion, mon éducation, plus soucieuse des formes, m'interdit de suivre son exemple. Je l'ai vu donc célébrer son accord avec les éléments qui lui étaient naturels et avec l'esprit qui les habite.

Qu'est-ce à côté de cela, à côté de la force de cette image, à cette minute et en ce lieu, que les discussions que nous avons eues avant et que nous aurons encore après. Elles ont porté, elles porteront de nouveau sur l'idéal de justice, sur la liberté et particulièrement sur la révolution. Et nous voici débattant une fois de plus à propos de la révolution sur le choix qui se présentait à Kaliayev, à savoir s'il fallait qu'il lance sa bombe sur la voiture du Grand Duc, lequel sans doute transportait des enfants avec lui et prendre ainsi le risque de tuer ces enfants au nom de la révolution. Cela anticipait singulièrement sur un cas qui allait se répéter un nombre incalculable de fois et, quelques années plus tard seulement, sur cette terre au visage rassurant encore.

Je ne veux pas dire que ces problèmes n'ont qu'une importance minime à mes yeux, non. Mais ils ne nous étaient alors que des sujets de spéculation, ce qu'ils sont redevenus aujourd'hui aussi d'ailleurs. A l'époque en effet j'avais le sentiment très net que nous jouions seulement avec ces idées, du reste quand le cas

s'est présenté plus tard à nous dans sa brutalité de fait, il nous a tous dépassé. Il ne s'agit en aucun cas d'éluder ces problèmes mais il faut savoir de quoi l'on parle.

(...)

Permettez-moi de rester sur cette image d'Albert Camus qui est mon image de lui et dont aucun mot ne saurait restituer la force et la présence (Intervention dans l'une des émissions de de Pierre Minet, consacrées à Albert Camus, 19 juin 1972, Transcription par Gérard Dupont.

<http://www.fabriquedesens.net/Portrait-d-Albert-Camus-par>

20- Critique de la critique

Curieux comportement des critiques français et européens en général à l'égard de nos livres. Ils ne jugent jamais en toute innocence l'œuvre d'un homme qui écrit, mais d'un Maghrébin, lequel doit justifier à chaque ligne sa condition maghrébine, condition à laquelle on le ramène sans cesse, par tous les détours du raisonnement, et par tous les moyens et dans laquelle on l'enferme à la fin aussi sûrement et définitivement que possible. L'écrivain maghrébin à leurs yeux est d'abord et

spécifiquement maghrébin, puis ensuite, et accessoirement en quelque sorte, en tout cas très peu spécifiquement, écrivain.

Contre toute apparence, ces critiques posent sur l'écrivain maghrébin un regard qui éloigne, qui sépare, qui verrouille, et condamne à la spécificité sans recours, sans issue. Ce genre de comportement ne vous rappelle-t-il rien? Si cela vous rappelle quelque chose, il faudrait dire à leur décharge que, pris en tant qu'individu, ils semblent certainement innocents pour la plupart, c'est leur pensée qui n'est pas innocente. Je ne parle pas de ceux qui ne possèdent qu'une grossière culture, estimant qu'elle leur suffit largement tant qu'il s'agit de parler d'auteurs maghrébins et qu'ils peuvent y aller sans crainte.

Mais il y a aussi une manière très savante d'enfermer une œuvre sur elle-même, de la transformer en sa propre prison. Cette méthode en faveur près d'une critique actuelle aboutirait en l'occurrence (appliquée aux auteurs maghrébins) en fait à enfermer l'auteur sur lui-même, à le transformer lui-même en sa propre prison et par une généralisation implicite (et même explicite) à étendre cela à la société et à la culture dont il est issu, et ainsi de suite de proche en proche (sans que cette critique ait sans doute visé un tel but expressément, ou du moins consciemment).

Ceux qui se plaisent à classer les œuvres des auteurs maghrébins dans des catégories marginales, comment ne se rendent-ils pas compte que, placée dans le contexte mondial, c'est la littérature produite par l'Europe, c'est la pensée de l'Europe qui sont marginales? A ceux-là s'applique le proverbe: il n'est pire sourd... où à sourd il faudrait ajouter aveugle. N'importe lequel de mes livres a eu plus de retentissement dans le monde que, disons, n'importe quel livre qui fait fureur à Paris.

L'importance, la qualité et, d'une manière générale, la haute portée, attribuées à beaucoup d'œuvres européennes (occidentales) ne reposent en fait, la plupart du temps, que sur le présupposé de la supériorité de la civilisation qui a produit ces œuvres. Tant qu'on étudiera nos livres dans la perspective actuelle exclusivement et étroitement maghrébine, on passera à côté de l'essentiel, qui est l'image, l'idée nouvelle, ou tout au moins différente, de l'homme qu'ils proposent.

Ceux qui se livrent à ces études sont prisonniers de schémas préétablis solidement ancrés dans leur esprit, et dans la généralité des têtes pensantes du même milieu, ce qui les fait aborder nos œuvres avec une échelle de valeur fausse, ou qui a fait son temps, ou qui n'est vraie qu'appliquée dans le cadre d'une littérature particulière, la française par exemple, et qui cesse de l'être dès qu'elle est étendue au-delà. Et je ne fais

mention que pour mémoire de tous les préjugés extralittéraires mais profondément enracinés, quoi qu'on en dise, dans l'être culturel à qui ils font admettre une nécessaire hiérarchie dans la signification de la portée des œuvres selon leur origine. Dans le meilleur des cas, un critique français ne pourra jamais aborder la lecture d'une œuvre belge ou algérienne l'esprit entièrement débarrassé de toutes les idées qu'il s'est faites de la Belgique, des Belges, de l'Algérie, des Algériens, etc., idées qui impliquent toutes, présupposent toutes la suprématie définitive, indiscutable et éternelle de la littérature française, du moins en regard de la belge ou de l'algérienne. Donc à ce stade – primaire en quelque sorte – les jeux sont déjà faits, et point n'est besoin d'aller plus loin.

A ce stade déjà, le jugement est établi, prononcé. L'autre source d'erreurs vient du présupposé qui veut que pour toute œuvre d'expression française, le critère doive être la littérature française, alors qu'un abîme sépare nos œuvres des auteurs français. Ce que les critiques n'arrivent pas à voir non plus, c'est la distinction fondamentale qui s'établit entre la signification globale (et fonction) des œuvres européennes (occidentales): d'une manière générale, l'Occident ne produit plus que des œuvres de consommation – en d'autres termes des œuvres qui limitent leur signification et leur fonction

par une volonté délibérée de s'adapter aux besoins de leurs lecteurs à tel moment, à tel endroit, la philosophie de la consommation étant devenue l'éthique des sociétés occidentales; nos œuvres, privées en quelque sorte de cette base, de ce terrain d'action, se trouvent du coup libérées des contraintes qui pèsent durement sur l'écrivain occidental, et peuvent se permettre, ainsi, d'être des œuvres dégagées, des œuvres de réflexion, n'étant tenues de satisfaire un certain client, à tel moment, à tel endroit ».

Ce texte de Mohammed Dib a été publié dans la revue espagnole *Hesperia, Culturas del Mediterráneo* en 2015 (n°19, Madrid, Ibersaf Editores) pour son numéro spécial sur la littérature algérienne. Remis par la veuve de Dib à la revue, cette réflexion était alors inédite, reprise en janvier 2016 par le site *La Plume Francophone* sous le titre «Curieux comportement des critiques français et européens en général à l'égard de nos livres».

<http://www.lacauselitteraire.fr/curieux-comportement-des-critiques-francais-et-europeens-en-general-a-l-egard-de-nos-livres-par-mohammed-dib>

Troisième partie

TEXTES CRITIQUES

1-Habib TENGOUR

Autre chose

Soudain le jour

Moindre jour

Rappel à ne pas baisser la garde

Familiarité des choses n'est pas habitude

Ni fruit d'imagination

Dib partage avec Guillevic le goût d'autre chose

Chose entre autres objets à l'étal

Sans prix indiqué ni nommée

Accoutrement singulier d'un carnaval révolu

Clef du festin à l'abandon

Poésie poursuit son cours s'interrompt

Intervalle irrégulomadaire ce qui laisse

Perplexe devant le masque suspendu

*À l'entrée de la gare désaffectée
Après la catastrophe*

*Messenger d'un Olympe abîmé
Quels mots propices
Invoquer la pureté d'Hélène transportée en Égypte
À l'insu des Grecs et de Troie enivrés par
La douceur du duvet de l'aimée.*

*Rappelle-toi la promenade sur le rivage
Iliade et Odyssée ininterrompues
Le temps que dure l'accolade⁽¹⁾.*

2- Louis ARAGON

Le singulier de l'affaire c'est qu'ici je ne me trouve pas devant une poésie *traduite*, les mots sont les nôtres, les miens. Cet homme qui n'a rien à voir avec les arbres que je vois de ma fenêtre, les fleuves de mes quais, les pierres de nos cathédrales, parle avec les mots de Villon et Péguy. Et c'est bien là sans doute un aspect essentiel de ce drame algérien sur quoi tant de gens de chez nous se prononcent avec une certaine légèreté, qu'à l'heure de l'expression la plus haute,

(1) Inédit, en hommage.

ceux-là mêmes qui sont la fidélité à leur peuple aient pour langage, pour atteindre à ce qui échappe à l'analyse, pour exprimer l'incertitude, ce français, ce clavecin bien tempéré, cet instrument des bords de Loire, ce parler qui est aussi celui des soldats dans la nuit, le vocabulaire du ratissage, le commentaire de la torture et de la fin⁽¹⁾.

3- Charles BONN

L'épaisseur du signifiant⁽²⁾

La parole des femmes comme celle des paysans impose d'abord sa propre épaisseur de signifiant. Elle refuse de se réduire à une transparence au service d'un «message», si progressiste soit-il. Et la sexualité comme le chant sont langages aussi impératifs, et plus efficacement producteurs de sens politique, que le seul discours idéologique qu'ils accompagnent et servent cependant. C'est pourquoi, plutôt que par l'ordre de grève qui en serait le prolongement normal dans une optique strictement idéologique, et qui n'éclate qu'au chapitre XX (p.146), le chapitre XV, où l'on a vu la politisation de la parole paysanne s'achever, est immédiatement suivi par le chapitre XVI, qui montre

(1) Louis Aragon (1961), préface à *Ombre gardienne*.

(2) Titre donné à partir du texte de Ch. Bonn.

parallèlement mais de manière tout aussi significative, l'écllosion de la sexualité d'Omar et Zhor, sur laquelle d'ailleurs se termine le roman métaphore. L'incendie du pays, du nationalisme, est aussi l'incendie matériel des mesures tout comme de la terre sous le soleil. Et il est également celui des corps adolescents qui annoncent l'avenir, tout comme dans le surgissement de la parole paysanne il perturbe la hiérarchie discursive des lieux comme 'ries modes d'énonciation d'un dire politique.

Or, c'est Sliman le paysan-chanteur qui énonce la métaphore essentielle à la signification politique du roman: celle de l'incendie. Lui qui passe de l'incendie réel à l'incendie métaphorique (p.154) et dégage le sens, comme il le dégageait déjà dans son chant, tout au long de cet admirable chapitre 2 où le chant comme la poésie de Sliman et de Comandar, faisant résonner l'espace nocturne, autre signifiant inaccoutumé du discours, annoncent ce vers quoi les conversations plus prosaïques des paysans arriveront progressivement.

Le vrai sens appartient au chant, de même que l'accession à la parole des paysans qui jusque-là en étaient privés va de pair avec celle des femmes: on peut ainsi dégager, dans toute la deuxième partie du roman, une suite de chapitres montrant l'acquisition progressive de la parole libérée par Mama, l'épouse de

Kara Ali. C'est à l'éclatement violent de cette parole qu'est consacré le dernier chapitre, celui-là même qui débouche sur le langage du corps de Zhor: le langage des femmes comme celui du corps, comme le chant, sont donc aussi importants que celui des paysans ou celui de l'idéologie, pour une production assumée du sens historique.

Le sens historique n'est-il pas, face au monopole d'une parole dominante, dans cette multiplication des lieux d'énonciation qui va de pair avec un foisonnement de signifiants jusqu'ici non reconnus? Signifiants dont les lieux d'énonciation multiples dessinent un espace de parole vrai, opaque, ambigu, face à la transparence univoque des discours de pouvoir⁽¹⁾.

4 - Beïda CHIKHI,

"Dans le secret d'une cassolette, un héritage par *naturelle filiation*. Résurgences et palingénésies dans la littérature algérienne".

La résurgence de certains motifs ou figures du passé dans la littérature algérienne illustre une quête

(1) C. Bonn (1988) Lecture présente de Mohammed Dib, Alger : ENAL.

www.limag.refer.org/Textes/Bonn/DibENAL/Dib%20Ch1%20Inc&SM.htm

multiple et une remontée vers l'inaugural, qui inscrit le sujet dans une histoire longue mais fragmentaire tout en relatant sa naissance à l'écriture.

(...)

Les motifs font miroir et suscitent l'analogie critique à partir d'une focalisation dominante: l'histoire algérienne qu'il s'agit d'articuler sans exclusive aucune. Le motif des cités perdues, décadentes ou détruites par un cataclysme, se recycle au contact des imaginaires méditerranéens et devient palingénésie sociale ou appréhension utopique de l'espace. Dans une vision plus récente, le mythe du Simorgh, qui se substitue à lui, oriente l'œuvre littéraire vers des questions politiques plus incisives. Là encore, l'histoire décompose les mythologies initiales en les mettant à l'épreuve de l'actualité. Quant aux figures historiques ou légendaires des reines arabes, elles produisent des avatars enrobés d'une ambiguïté qui résiste mal à l'analyse historique des romancières algériennes.

Simorgh: palingénésies et utopies

«La Cité du Simorgh est là. Et on est là. Qui, On? Nous! »⁽¹⁾.

(1) Mohammed Dib, *Simorgh*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 13.
NDA

Corrélatrice du conflit entre absence et présence, mort et naissance, et étroitement liée à la scène double de la source cachée, la quête poétique algérienne s'approprie de larges espaces sur lesquels l'écriture espère se donner un pouvoir: pouvoir sur l'adversité, sur la tragédie historique, sur le désert qui avance... La source au cœur du désert est éblouissante de promesses, elle est l'image même du désencombrement qui rend au mot « Je » toute sa disponibilité: « Cela c'était mon secret: une cassolette à moi, pour moi seul, hurlait tous les parfums de l'Arabie. »⁽¹⁾. Autel en permanence élevé, mémoire en éveil, âme sensible aux senteurs composées, — en somme quelques morceaux du paradigme traditionnel en train de se perdre —, constituent le départ de feu nécessaire à la renaissance. Mohamed Dib se saisit de ces morceaux dans *L'Incendie* (1952), les attisera dans *Qui se souvient de la mer* (1962), puis dans *Cours sur la rive sauvage* (1964), récit poétique de la renaissance d'une cité prestigieuse.

Si l'auteur rejoue à sa manière une somme de scénarios mythologiques pour forger sa propre philosophie de l'espérance, la cité qui se fragmente et se reconstruit est aussi un texte aux signes cryptés. Le palimpseste des villes algériennes se fonde « sur des courants

(1) Jean Amrouche, *op. cit.* NDA.

multiples et changeants, les mêmes qui entouraient la cité d'une brume impalpable »⁽¹⁾. La ville rassemble, dans une figure syncrétique idéale, ses formes successives, depuis l'antique cité — grecque, phénicienne, romaine, arabe — jusqu'à la ville européenne, lumineuse, mais brusque, brutale, impétueuse, impitoyablement conquérante. Mais avant d'en arriver au site idéal, capable d'accueillir la ville désirée, «un dialogue aussi impitoyable qu'un duel à l'arme blanche »⁽²⁾ s'engage entre la symbolique originelle arabe et celle de la ville moderne. La villa-nova de Dib hésite entre l'utopie et l'âge d'or⁽³⁾ qui évoque l'Arabie heureuse: des paysages vagues et lumineux, des lignes atténuées et colorées, transparaissent dans une brume qui dispense sensations douces et parfums. Toute l'harmonie du paysage urbain tient à une relation anthropocosmique équilibrée. Cependant, ce paysage se pétrifie et l'on est mis en présence de « manières d'idoles »:

Je crus déceler que là se trouvait enchaînée toute une — race de dieux? — qui ne renonçaient pas à

(1) *Cours sur la rive sauvage*, Paris Éditions du Seuil, 1964, p. 119. NDA.

(2) *Ibid.* NDA.

(3) Voir à ce sujet Beïda Chikhi, *Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohammed Dib*, Alger, OPU, 1989. NDA.

survivre. Entretenu par la garde qu'ils montaient, un puissant silence pesait sur ce monde pétrifié. Silence qu'une sorte de murmure errant, grignotant, néanmoins avec entêtement — me guidant sur ce bruit, je rôdais avant de comprendre qu'une source coulait dans les parages. Ce gazouillis agreste naturel, paisible, qu'il me parut étrange!"⁽¹⁾.

Les aubes premières et les lieux édéniques tentent de se reconstituer, malgré la pétrification, en réinstaurant des valeurs et des rituels d'un passé privilégié. Ce paradigme se transformera dans Simorgh.

Le Simorgh est l'incarnation même des mythes voyageurs entre la Perse, l'Arabie, la Grèce, Rome et l'Algérie. Dans sa collecte des mythes et des archétypes, Mohamed Dib s'était d'abord intéressé à la légende rapportée par la tradition arabe selon laquelle l'oiseau de feu serait né en Arabie au-dessus des eaux abondantes puis, attiré par le soleil, aurait volé vers l'occident; c'est néanmoins l'origine persane qu'il a privilégiée dans son roman. Le Simorgh a acquis dans les textes persans d'Avicenne, Sohrawardi, Attar et Rumi une expansion métaphorique capable de guider l'écrivain algérien dans une ontogenèse propice à ses désirs. De grande taille, pouvant transporter le poids le plus lourd,

(1) *Cours sur la rive sauvage, op. Cit.*, p. 136. NDA.

l'oiseau mythique n'aime pas les serpents, autrement dit, les conquérants qui s'insinuent dans une «hospitalité non offerte»; il est immortel, puisqu'il renaît de ses propres cendres. Il est également l'Arbre du Savoir qui sauve le monde du cataclysme qui le menace de manière cyclique:

"Nous étions la civilisation. Et j'y rôde à présent, portant mes pas de ci de là. Ruinée, elle le sera? Comme j'y porte ainsi mes pas, je ne puis le concevoir. Vivante, elle est, et le sera encore longtemps. Je ne vais donc pas pleurer sur elle avant que ce ne soit l'instant, si cet instant a jamais lieu, mais je ne crois pas. J'ai confiance"⁽¹⁾.

Le Simorgh réapparaît souvent au cœur du drame et de la tragédie; il nous rappelle ce qui en nous est le plus fort, et répond à nos questions⁽²⁾.

(1) *Simorgh, op. cit.*, p. 28. NDA.

(2) Beïda Chikhi, (2010) "Dans le secret d'une cassolette, un héritage par *naturelle filiation*. Résurgences et palingénésies dans la littérature algérienne"(2). *Revue de littérature comparée*, Janvier, N°1, N° 333(2).
<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2010-1-page-83.htm>

5 - Naget KHADDA

L'homme est-il tout le bien et tout le mal pour la femme?⁽¹⁾

Malgré les pesanteurs sociales, malgré les réticentes des hommes, l'ouverture sur des possibles à conquérir se poursuit dans l'œuvre dibienne et une nouvelle culture du féminin tente de se mettre en place, féminin très ambigu, logé dans l'intersection de l'impensé social traditionnel et d'un idéal sacralisant.

D'un côté, tout se passe comme s'il était nécessaire de transiter par la célébration de la femme pour dire la fin de l'ordre clanique (où l'individu est un élément hiérarchique d'un tout organique) et pour exprimer les abîmes vertigineux ouverts par les nouvelles valeurs, dont la reconnaissance de la femme comme sujet autonome et la jouissance qui en découle: "une seule femme dansait dont l'incandescence m'envahissait. J'étais sans défense contre l'illumination qui émanait d'elle" confiait déjà le narrateur de *Qui se souvient de la mer*. Mais d'un autre côté ce travail de "féminisation" suscite la peur, l'angoisse, parfois une méfiance combative commune à Iven Zohar, Rodwan ou Aëd.

(1) Solh se pose cette question dans *Le Sommeil d'Ève*. NDA.

Cette ambiguïté travaille en sous-main les textes de l'exil, brouillant parfois la lecture critique du grand texte de la société. Et il est remarquable, et paradoxal, que cette archéologie de la modernisation de la société transmise (...) par une sublimation de la femme qui redécouvre les thèmes platoniciens sur le féminin via la mystique soufie. Dès lors, la déconstruction de l'être classique masculin et le déplacement de la frontière de partition entre masculin et féminin s'écrit, dans le texte dibien, à travers une opacité symbolique et une construction allégorique qui exploite abondamment les traces encore vivaces de la culture courtoise pour laquelle, on le sait, il n'est d'objet d'amour qu'irréel. Les amantes des romans fantastiques comme du cycle de l'exil font l'objet d'une sublimation liant le Beau et le Vrai et sont des médiatrices vers un idéal qui les dépasse. Toutes ont des allures de prêtresses même si une incontestable réhabilitation du corps et de l'érotisme est à l'œuvre dans leur représentation. Le personnage masculin, jusqu'au *Sommeil d'Ève* où les rapports égalitaires entre les partenaires du couple autorisent une prise en charge quasi médicale de Faïna par Solh, est condamné à un effort solitaire pour couper les amarres avec l'image de la mère comme idéal féminin et retrouver en soi une part de féminité. Mais toujours des épithètes aquatiques, symbole d'un retour ou s'un

regret, rappellent la femme maternelle vers laquelle régressent indéfiniment les désirs des hommes et, sans doute aussi des femmes. Ainsi, la femme la plus "virile", Arfia qui a permis le décrochage de la sphère traditionnelle, n'échappe pas à cette tentation (...)

Pourtant, l'écoute psychanalytique de Solh, dans *Le Sommeil d'Ève*, manifeste l'émergence de rapports nouveaux. La parole échangée et les accidents de cet échange dévoilent une situation de transfert et de contre-transfert qui est le gage même de ces rapports nouveaux. Et l'impensable qui laisse sans voix dans la vacuité d'un désir fusionnel est davantage le lot de la femme que celle du héros Solh pour qui la féminité n'est plus pétrifiante. Quoi qu'il en soit, les aventures d'amour ne nouent sous le digne du plus haut risque; le risque inhérent à la liberté de l'individu devenu seul comptable de sa vie:

"Mon projet ne me lie à personne, déclare Faïna à Oleg, son époux. Tu le sais. Je t'ai déjà prévenu au début de notre mariage, alors que je ne connaissais pas Solh (...) C'est que je suis sans trêve à la recherche de quelque chose. Mais cette chose, comme le cadeau que je voulais pour Solh, ne se laisse pas trouver" (p. 109).

Faïna, que son autre nom, Ève, désigne comme emblème du féminin et qui est associée par le travail

métaphorique à Marie, femme virginale entre toutes - est comme dégageée, d'emblée, du poids des conventions sociales et des interdits moraux pour vivre en toute responsabilité, en toute folie, son amour.

Or, Faïna c'est "la fiancée du loup" de Aino Kallas, ravie à ses devoirs d'épouse, de mère par un appel atavique. Il faut donc dépasser l'idylle pour percer dernière l'aventure la quête de l'absolu, une folie sans nom, l'attrait d'un désastre éclatant. Les mystiques l'associent à Dieu, les poètes au beau. Et toujours la mort - le sacrifice - rôde autour.

Cette femme du nord, belle d'une lueur intérieure, séduisante comme son pays couvert de neige et de bouleaux, exerce sur Solh la séduction suprême et étrange de la louve qui hante les forêts et l'imaginaire de la contrée où elle est née. Lui, "qui a nom Solh" porte dans sa chair la plaie incurable de la guerre, le traumatisme d'une histoire folle de domination.

Loup, il répond - au dédain de l'espace - à la louve. Et leurs deux histoires se croisent, se répondent en écho, remontent de leurs passés respectifs, dérobent à la folie du monde - de quelque façon qu'elle se manifeste: guerre ou séparation des amis - des instants d'éternité. Au cours de leur précaire pérégrination de chambre d'hôtel en appartement provisoire, ils sont

constamment renvoyés à la contemplation de la neige, de la mer ou du ciel, leur véritable lieu d'habitation. Leur lien: la parole... avec ses silences et ses malentendus. Leur patrie: la fiction, celle des contes et légendes de chacun de leur pays et dont ils se gratifient pour alimenter leur conversation. Leur marche est cahotante, douloureuse, incertaine car la solitude cerne les êtres ("on parle avec les autres, peu ou beaucoup et on ne parle jamais que pour soi" déclare Solh), mais des éclaircies écartent l'ombre, la jeune femme renaît, l'homme rasséréné, est submergé de gratitude... La poésie a eu gain de cause, le diable qui selon Solh "habite le langage" a fait allégeance au silence qui est "rêve d'une parole qui se parlerait elle-même", d'une parole intérieure, vraie, essentielle, qui relève d'un cérémonial mystique, un peu à l'instar du dikr, ce ressassement scandé des multiples noms de Dieu qui, dans la pratique soufie conduit à l'extase⁽¹⁾.

6 - Martine MATHIEU

"Mohammed Dib: Errances et pèlerinages"

Un texte de Mohammed Dib paru en 1992, *Le désert sans détour* (Récit? Parole? Roman, annonce

(1) Naget Khadda (2003) *Cette intempestive voix recluse*, Paris : Edisud, p. 146-149.

l'éditeur, soit) me semble emblématique de toute l'œuvre de l'écrivain. Le titre tient en partie son rôle d'annonce - c'est bien de désert qu'il est question par la suite - mais pour l'essentiel, il apporte un décalage ironique au propos qui se développe: les deux personnages qu'on y découvre ne cessent de tourner en rond dans un espace à la fois étriqué et infini où nul terme apaisant ne semble accessible. Dans une acclimatation orientale parodique d'une quête don-quichottesque, M. Hagg Bar et son subalterne errent à la recherche d'un campement mythique. Certes, c'est le thème nostalgique canonique de la poésie arabe des atlals qui s'inscrit dans une intertextualité ostentatoire, mais les dénominations humoristiques, voire grotesques - le valet s'appelle Siklist! - montrent qu'il ne faut pas chercher le sens trop exclusivement du côté d'un hommage ou d'une pieuse reprise de la tradition arabe. La référence au texte biblique signalée dès l'épigraphe (Nous partîmes donc d'Horeb et nous marchâmes, par tout ce grand et terrible désert... Deutéronome, 19) ouvre de toute façon plus large la possibilité d'interprétation symbolique. Quelle course, quelle épreuve entreprennent donc Siklist et son maître? Quel havre, quel lieu originel aimantent leur périple?

La réponse est tout à fait aisée, et n'apparaît éventuellement dans le fil du texte que sous des

formules énigmatiques, telle (p. 56):

Ils avançaient parce qu'ils croyaient que ça les avançait. Il n'en était rien. En quelque sorte, ils étaient arrivés et ne le savaient pas...

Pistes qu'on hésite d'autant plus à emprunter qu'avec ce discours narratorial d'autorité (auquel l'italique confère l'écart solennel d'un oral intemporel) alternent des passages où le récit (rendu alors en caractères romains) se fait plus chaotique, à l'amble de la démarche des personnages⁽¹⁾. L'interprétation s'en trouve elle aussi contrainte à des ruptures, des bifurcations, des reprises et des doutes⁽²⁾.

7 - Bachir ADJIL⁽³⁾

Le miroir

Une autre facette du double apparaît dans la scène consacrée à l'actrice sur le plateau de tournage. Avant

(1) Sans compter la sape de l'humour affleurant souvent sous le plus grave. On se rappelle déjà dans Habel (p. 184) : "Le vieux était arrivé quelque part qui était nulle part. Moi je ne vais pas de ce côté-là". NDA.

(2) Martine Mathieu (1996) in *Mohammed Dib*, Collectif, *Itinéraires et contacts de cultures*, N° 21-22, 1er et 2^e semestres, l'Harmattan, p. 103.

(3) Bachir ADJIL (1995) *Espace et écriture chez Mohammed Dib, la trilogie nordique*, L'Harmattan/Awal, p. 130-131.

le commencement du tournage, le metteur en scène s'impatience et exige de "Laura", l'actrice principale du film, une interprétation plus juste. Or celle-ci s'emporte et, parlant à son miroir, ne récite pas le texte du film, mais parle d'elle-même, ou plus exactement de cette qui se reflète dans son miroir. Sa voix change, devient "éraillée", "canaille»; elle retrouve alors une "expression naturelle" et dit: "des conneries! il n'y a rien derrière, rien devant! du vide! de nous deux, qui a trente-sept ans? Toi? Alors quel est mon âge, moi? Qui suis-je? Voyons si je peux me confondre avec toi, si on peut n'en faire qu'une »; elle rapproche son visage de celle que lui renvoie le miroir: "Défendu!", et "tire la langue à sa propre image..." (*T. O⁽¹⁾*, p. 71).

C'est le passage le plus explicite sur la question du double. Le miroir censé refléter l'image de soi reflète l'image de l'autre. L'actrice se sert du miroir pour se parler, se questionner. Le masque du jeu tombe alors pour laisser apparaître le vrai, l'authentique.

Le monde de "l'illusion" s'écroule comme un château de cartes, devant l'urgence de se retrouver et de se regarder en face.

Quoi qu'il en soit, il s'agit toujours d'une face que

(1) T.O. : *Terrasses d'Orsol*

l'on montre et d'une autre que l'on cache: ne plus rien cacher de soi, se poser les questions intimes, se regarder, se défaire enfin, après s'être fait illusoirement. Regarder ce qu'il y a en-dessous de soi, l'autre qu'on éclipse au profit d'un autre que nous-mêmes. L'actrice ne peut plus jouer la comédie, le carnavalesque est dénoncé avec vigueur puisqu'il cache le naturel. On passe ici du désir de ressemblance au désir de transparence. Le miroir devient alors le lieu de la découverte de soi, sans fard ni maquillage. Le modèle reflété se confronte à celui que l'actrice offre au miroir: il n'est pas le même. Il y a dichotomie entre l'être et le paraître. L'actrice refuse l'image que lui offre le miroir car elle découvre la supercherie de celle qu'elle incarne. Elle est "Laura", une autre qu'elle-même, le personnage qu'elle joue. Elle devient "Vera", son véritable nom, et redécouvre à travers lui. C'est à ce prix qu'elle se défait de l'image fabriquée par le cinéma. Elle aspire à redevenir ce qu'elle était, "je serai Vera" (*T.O.*, p. 71), s'écrie-t-elle comme s'il fallait le dire haut et fort en face du metteur en scène, accusé d'avoir fait d'elle une autre.

A première vue, cette scène semble reprendre le thème du double lors tournage d'un film. Or, il s'agit d'un film dont le titre est probablement Vera, que le personnage ne cesse de visionner dans sa tête: autre double qui se dessine alors, puisqu'il s'agit d'un film.

C'est la vision qu'adopte un metteur en scène sur le travail d'un autre metteur en scène, le point de vue que donne le cinéma sur lui-même, ses méthodes et ses illusions. En un mot, c'est un film qui se regarde dans un autre, réfléchissant tel un miroir, les conditions de sa réalisation. Le cinéma devient d'ailleurs, le reflet du mécanisme de ce monde double. En effet, dans les deux films, il ne s'agit pas d'une histoire, mais du spectacle même de la mise en scène. On voit bien à l'écran les deux figures de l'actrice: la réelle et celle qui est masquée, par le metteur en scène qui s'applique à éliminer tout ce qui ne doit pas paraître. L'importance de cette scène est primordiale, car c'est sur la découverte du titre réel du film que se clôt le film. Il permet ainsi au village de retrouver la mémoire. Encore une fois, les deux titres possibles *Every* et *Véra* s'en font qu'un: *For ever*⁽¹⁾.

8 - Habib TENGOUR,

« Sous le regard de l'ange »

Pendant dix nuits, un fois terminé son travail de manutentionnaire au supermarché, Habel revient au même carrefour attendre sa propre mort, erre dans la ville à la recherche de Lily pendant que Sabine l'attend

(1) Bachir ADJIL (1995) *Espace et écriture chez Mohammed Dib, la trilogie nordique*, L'Harmattan/Awal, p. 130-131.

Au plaisir des cœurs; il rencontre le Vieux, assiste malgré lui aux multiples incidents qui surviennent dans la métropole. Durant tout ce temps, il s'adresse à son frère aîné qui l'a chassé, il lui rend compte de ce qu'il vit, semblant l'excuser pour finalement l'enfoncer dans sa médiocrité et son hypocrisie. L'épreuve de l'exil, de la solitude et du dénuement aiguisé son regard sur le monde qui l'environne. Au lieu de sombrer dans les faux-semblants, Habel (re)trouve une vérité en se reconnaissant autre: "un homme, l'homme que je suis devenu, qui sera pour vous toujours une énigme", dit-il à son frère, bardé de certitude.

Habel c'est aussi, en transposant l'histoire biblique de la rivalité de Caïn et Abel, le roman de l'exil intérieur, Habel est chassé de la tribu par le frère aîné, jaloux de ses prérogatives: "Pour fonder la cité nouvelle, vous ne pouviez faire autrement que sacrifier le frère cadet." Ce frère aîné, jamais nommé, enrobe le renvoi dans des discours séduisants: "Pour toi l'heure d'aller courir ta chance et le monde est venue. Va, découvre des villes, apprends à connaître les pays. Prodiges ta vie... Fais de ton existence quelque chose qui te ressemblera..." La référence à la Genèse met l'accent sur la rupture du clan qui débouche sur l'exode, l'émigration, l'exil, autant de mots pour désigner la coupure des liens du sang. Ayant été expulsé lui-même

par les autorités coloniales en 1959, Mohammed Dib connaît l'exil et sait de quoi il parle. Déjà dans un poème d'*Ombre gardienne*, "Complainte", on peut lire ces vers:

Soirs sombres de Paris, que vous m'êtes amers

Pour l'exilé, Paris obscur c'est un enfer

Le ban est une mise à mort, certainement une renaissance: "Ne me croyez surtout pas parti pour un voyage dont on revient... Quelqu'un d'autre, non celui que vous avez congédié, rôde désormais dans l'ombre de cette ville." La métamorphose qui résulte d'une expérience profonde de la brûlure de l'exil nous force à aller de l'avant, sans s'attarder en mélancolie, à poursuivre le chemin pour trouver ce qui n'a pas encore de nom, mais qui est là.

Habel est surtout le roman de la grande ville. Parsi est non seulement le décor du drame passionnel qui s'y déroule, mais elle en est le personnage. Le Paris nocturne intervient dans l'histoire, agit sur la tension du récit, se découvre par bribes, ajoutant chaque fois un élément nécessaire à l'économie du texte. La nuit qui enveloppe la ville avec ses "boules de lumière hérissées de pointes" qui "luisent sans éclairer" est la même qui cerne Habel. De la place Saint-Michel avec sa fontaine, aux quais donnant sur Notre-Dame, au

quartier chaud des Halles, nous longeons avec Habel des rues débordant de musique de jazz, des boulevards embouteillés, des grilles de jardins, nous entrons dans un café "ni triste ni gai" où le zinc est "un vrai zinc en vrai zinc", des bars aux w.-c. couverts de graffiti, des hôtels borgnes, nous croisons toute une faune de hippies, des Hare-Krishna, d'ivrognes, de noctambules, gentils ou mauvais garçons, composantes essentielles de la métropole. Habel est ballotté dans Paris, lieu de l'errance, de l'interrogation douloureuse au carrefour hanté par la mort: "De même qu'elle s'ouvre à mesure qu'on y avance, de même qu'elle s'ouvre à mesure qu'on y avance, de même toute cette ville où l'on se pourchasse, ville où l'on s'égaré, se referme sur vous et ne conserve pas plus de traces de votre traversée que du temps que vous y avez perdu."

Dans un rythme syncopé, il y a la voix d'Habel⁽¹⁾, timide et bienveillante au début, elle prend de l'assurance, se fortifie pour dénoncer les mystifications du frère aîné et se détacher du clan. Elle s'articule subitement au texte qui raconte les péripéties ordinaires et extraordinaires du périple amoureux. Progressivement, le roman tisse une parole qui s'ouvre dans une vie pour la rendre vivable et don de soi. Aboutissement à la fois

(1) Voix que Mohammed Dib souligne par l'italique. NDA.

évident et incertain. L'écriture ciselée, sans fioritures de Mohammed Dib nous transporte dans une expérience d'amour, d'exil, d'initiation et de folie. Le lecteur n'a qu'à se laisser conduire le souffle ample sans se soucier de celui qui dit "Je"⁽¹⁾.

9 - François DESPLANQUES

Essentiellement poète

Presque dix années séparent *O vive* et *L'Aube Ismaël*. C'est en 1996 en effet que ce recueil est publié par une petite maison d'édition, Tassili, dont le nom semble avoir été choisi tout exprès pour accueillir un recueil qui fait tant de place au désert. Entre temps, Dib s'est consacré à son œuvre romanesque avec ce qu'il est convenu d'appeler la trilogie nordique: *Le Sommeil d'Ève* (1989), *Neiges de marbre* (1990), *L'Infante maure* (1994). Dans ce dernier roman, Lyyli Belle, une petite fille qui habite un pays souvent couvert de neige rêve du désert, d'où sont originaires son père et son grand-père. Cet espace sans limites occupait toute la place dans le roman précédent, *Le Désert sans détour* (1992). Ainsi d'une œuvre à l'autre, d'un genre à l'autre, court une même inspiration, se

(1) Habib Tengour, "*Habel*, sous le regard de l'ange", préface à la réédition du roman, *Habel* (2012) La Différence, p. 14-17.

poursuit une même médiation sur l'origine et plus particulièrement sur les lieux d'origine⁽¹⁾.

L'Aube Ismaël n'en est pas moins une œuvre profondément originale, pas sa thématique comme pas son écriture. Originale tout d'abord par rapport aux recueils poétiques précédents, tout entiers consacrés à la célébration du désir. Ici Dib va chercher la matière de son inspiration dans un très vieux récit emprunté à la Bible. Comme le déclare le protagoniste à un moment de son parcours: "Il y a une histoire qui se raconte". Ismaël, selon le récit biblique, est le fils que la servante Agar a donné à Abraham au temps où son épouse, Sara, était encore stérile. Après la naissance d'Isaac, la servante est chassée avec son fils. De cette histoire lointaine rapportée au livre de la *Genèse*, chapitre 21, Dib ne retient que les deux figures tragiques de la mère et de l'enfant, exilés au désert, comme il est rappelé dans le poème liminaire:

*Sans un regard
en arrière, elle s'éloigne
portant son enfant dans ses bras*⁽²⁾

(1) C'était aussi l'objet de *Tlemcen, ou les lieux de l'écriture* (1992), NDA.

(2) Dans *L'Aube Ismaël* sont données conformément au texte, soit en romaines soit en italiques, car cette distinction indique toujours un changement de voix: récitant, voix haute / voix intérieure d'Hagar (ou voix de l'Ange) pour la première partie; voix d'Ismaël / voix de l'Ange dans la seconde. NDA.

D'Ismaël naïtra

Quant à la mégapole où il erre, la vision qui nous en est donnée n'a rien d'idyllique. Ce ne sont pas les beaux quartiers et leurs gratte-ciel qui nous ont présentés mais les bas-fonds, une ville inquiétante, nocturne, avec ses outrances et sa foule de prostituées:

Que la nuit s'amène et, / oublieuse, t'abandonne / à ses lampes dissipées / en femmes nues l'ombre / y sera pour t'assigner / une place à toute fin. (P. 79).

Le réalisme social vire même à la satire quand celui qui se sent constamment regardé comme *alien* retourne son regard vers ceux qui l'entourent, les Américains blancs jamais autrement désignés que par le pronom eux. Ils vivent dans le luxe et la bonne conscience. Leur emblème pourrait être ce rocking-chair que le vagabond regarde se balancer interminablement:

Rien d'autre ne se passait. / Il continuait. Il continuait. / Le rocking-chair se balançait (p. 41).

(...)

Si donc *L.A. Trip* peut se lire comme un roman qui se nourrit d'une réalité particulière, géographique, sociale, langagière, il n'en reste pas moins que Dib z choisi comme mode d'expression non pas la prose mais le vers. Voilà qui ne manque pas de surprendre.

L'auteur est si conscient de cela qu'il pose lui-même la question: "Mais pourquoi un roman en vers?" et il fournit cette réponse:

C'est évident: le vers est là corseter une langue souffrant à la fois de diarrhée chronique et croulant sous des adiposités depuis qu'elle a cessé de fréquenter l'école du Nouveau Roman.

Dib, on le voit, critique sévèrement le tout-venant de la production romanesque à laquelle il reproche son insignifiance, ses longueurs et ses lourdeurs. Retenons seulement le point essentiel: la vertu du vers réside, selon lui dans sa concision.

En tous cas, c'est bien la concision qu'il recherche en poésie. Sur ce point, *L.A. Trip* ne fait pas exception. On y retrouve les mêmes poèmes ramassés, les mêmes strophes brèves, les mêmes phrases courtes qu'a dans les recueils précédents. Tout au plus peut-on remarquer que les distiques se font plus rares et que certains poèmes comme *Colombe* ou *Neige* la cadre du quatrain est dépassé mais ce ne sont là que des exceptions⁽¹⁾.

(1) François Desplanques (2016) *Mohammed Dib essentiellement poète*, Paris : L'Harmattan, p. 103-104 ; p. 159-160.

10 - Amina BEKKAT et Afifa BERERHI

La parole d'espoir est parole d'amour et d'innocence. Parole de l'enfance. Alors Dib crée l'enfant Lyyli Belle. Pseudo personnage, presque immatérielle, intemporelle, figuration de la mémoire, image médiatrice entre le terrestre et le céleste, entre l'humain et le divin.

De présence onirique, née des voyages d'exil, Lyyli Belle, au tournant de chaque page construit et désigne son territoire, espace de l'écriture, qui épouse les formes chorégraphiques et remodèle ses contours au rythme des partitions musicales imaginaires.

Dib opte ici pour une écriture littéraire qui emprunte ses marques aux expressions artistiques: danse, musique et peinture.

Ainsi produit, le texte, tissu de traces, est à saisir dans sa dimension sensitive, organique et pulsionnelle pour rencontrer le poète ramené à "l'instinct des rythmes qui l'élite."

Écriture artistique par laquelle l'histoire fictionnelle se transforme en histoire du "passage secret qui mène d'une sensibilité à une autre, d'une intelligence à une autre."

Ici et en cela se brise l'exil.

Comme un bruit d'abeilles (2001) et *Simorgh* (2003), les deux dernières œuvres prolongent le cycle mystique. Thèbes "La Ville des Villes" au sourire d'icône, et Simorgh, l'oiseau de la mythologie persane: deux signes pour retracer des morceaux de l'histoire des origines.

Des premières aux dernières productions romanesques, Dib aura réalisé une seule et même œuvre: la recherche de l'accomplissement de l'être.

Chaque roman qui se distingue par une forme dominante (écriture réaliste ou écriture symbolique et mythique traduisant une vision mystique) n'exclut pas pour autant l'intrusion d'autres formes: mobilité de l'écriture qui met en difficulté toute catégorisation rigoureuse.

Poétique plurielle née de quelques motifs de réflexion que Dib expose et explicite dans *l'Arbre à dire*, faisceau de lumière sur ses propres écrits et dans *Simorgh*, l'œuvre, l'œuvre ultime où il nous livre ses derniers secrets⁽¹⁾.

(1) Amina BEKKAT et Afifa BERERHI (2003) *Mohammed Dib*, Blida : Ed. du Tell, p. 27-28.

11 - Claire DELANNOY

Deux jours avant sa mort Dib m'a téléphoné pour me parler de « Laëzza », manuscrit dont il venait de terminer et dont il ne pouvait encore se déposséder. Vous allez être surprise par mon héroïne, me disait-il en riant, un top modèle qui porte des piercings et qui drague les hommes... Surprise je l'ai toujours été par la grâce, l'inventivité, la recherche perpétuelle, forme, syntaxe et contenu de l'œuvre de Dib. Un renouvellement constant, bien loin de l'image figée du « père des lettres algériennes ». Laëzza avait donc pour héroïne une jeune femme occidentale, une infante d'un nouveau type au prénom mystérieux – «Laëzza» - qu'il venait d'inventer, aux sonorités d'ange oriental. Il lui semblait très important d'y associer *Autoportrait*, comme si la jeunesse de l'une et la maturité de son auteur créaient à eux deux le puzzle mystérieux de l'écriture.

Puis Dib est mort brusquement le 2 mai 2003 et avec Colette Dib, son épouse, nous avons retrouvé cette étrange nouvelle «El condor pasa» dont le personnage masculin est comme le sombre et magnifique contrepoints de «Laëzza» et ces «Rencontres», pas tout à fait achevées, en tout cas en ce qui concerne la figure tutélaire de M. Bellissant, et qui, remontant le temps,

nous renvoient à Tlemcen, sa ville natale et à cette enfance d'un autre siècle, d'un autre espace.

Dib est un immense écrivain, et pas seulement un et c'est ce voyage qui nous fonde⁽¹⁾.

(1) Anne Delannoy, « Postface » à *Laëzza*. Claire Delannoy est l'éditrice de Dib chez Albin Michel.

Bibliographie

1- Œuvres de M. Dib

- 1- *La Grande maison* (1952) Le Seuil, roman.
- 2- *L'Incendie* (1954) Le Seuil, roman.
- 3- *Au café* (1955) Gallimard, nouvelles.
- 4- *Le Métier à tisser* (1957) Le Seuil, roman.
- 5- *Un été africain* (1959) Le Seuil, roman.
- 6- *Baba Fekrane* (1959) La Farandole, contes.
- 7- *Ombre gardienne* (1961) Gallimard, poèmes.
- 8- *Qui se souvient de la mer* (1962) Le Seuil, roman.
- 9- *Cours sur la rive sauvage* (1964) Le Seuil, roman.
- 10- *Le Talisman* (1966) Le Seuil, nouvelles.
- 11- *La Danse du roi* (1968) Le Seuil, roman.
- 12- *Dieu en barbarie* (1970) Le Seuil, roman.
- 13 - *Formulaires* (1970) Le Seuil, poèmes.
- 14- *Le Maître de chasse* (1973) Le Seuil, roman.
- 15- *L'Histoire du chat qui boude* (1974) La Farandole, contes.
- 16- *Omneros* (1975) Le Seuil, poèmes.
- 17- *Habel* (1977) Le Seuil, roman.
- 18- *Feu beau feu* (1979), Le Seuil, poèmes
- 19- *Mille hourras pour une gueuse* (1980) Le Seuil, théâtre.

- 20- *Les Terrasses d'Orsol* (1985) Sindbad, roman.
- 21- *Ô vive* (1987) Sindbad, poèmes.
- 22- *Le Sommeil d'Ève* (1989) Sindbad, roman.
- 23- *Neiges de marbre* (1990) Sindbad, roman.
- 24- *Le Désert sans détour* (1992) Sindbad, roman.
- 25- *L'Infante maure* (1994) Albin Michel, roman.
- 26- *Tlemcen ou les Lieux de l'écriture*, en collaboration avec Philippe Bordas, (1994) La Revue noire, textes et photos.
- 27- *La Nuit sauvage* (1995) Albin Michel, nouvelles.
- 28- *L'Aube Ismaël* (1996) Ed. Tassili, Louange récit poétique.
- 29- *Si Diable veut* (1998) Albin Michel, roman.
- 30- *L'Arbre à dire* (1998) Albin Michel, nouvelles, essai.
- 31- *L'Enfant jazz* (1998) La Différence, poèmes.
- 32- *Le Cœur insulaire* (2000) La Différence, poèmes. Prix des Découvreurs.
- 33- *Comme un bruit d'abeilles* (2001) Albin Michel, roman.
- 34- *L'Hippopotame qui se croyait vilain* (2001) Albin Michel, conte.
- 35- *L.A. Trip* (2003) La Différence, roman en vers.
- 36- *Simorgh* (2003) Albin Michel, nouvelles, essai.
- 37- *Laëzza* (2006) Albin Michel, nouvelles, essai.
- 38- *Poésies. Œuvres complètes* (2007), édition établie et présentée par Habib Tengour, La Différence.

Adaptation cinématographique de la trilogie *Algérie* pour la télévision algérienne: *El Harik* (L'Incendie) (1974) par Mustapha Badie.

Mille hourras pour une gueuse a été jouée au festival d'Avignon, 18-21 juillet 1977, Chapelle des Pénitents Blancs.

Traductions: Les œuvres de M. Dib sont traduites dans de nombreuses langues.

En Algérie, des maisons d'édition se consacrent, depuis 2011, à la publication de textes en arabe, notamment Dahlab et Sédia.

2- Bibliographie critique

(Très indicative, on trouvera une bibliographie plus complète sur le site de Limag et les références des masters et thèses soutenus en Algérie sur les sites des universités)

- Saadallah, Aboulqasim (1968) *Dirâsât fi l-adabi l-jazaïri l-hadîth*. (Étude de la littérature algérienne contemporaine), Alger : Sned.
- Déjeux, Jean (1977) *Mohammed Dib, écrivain algérien*, Sherbrooke : Naaman.
- Collectif (1985) *Hommage à Mohammed*, revue *Kalim*, n° 6, Alger : OPU.
- Adjil, Bachir (1995) *Espace et écriture chez Mohammed Dib : la trilogie nordique*, L'Harmattan /Awal.

- Collectif (1995), *Mohammed Dib*, Itinéraires & Contacts de cultures, Paris : L'Harmattan, volume 21-22, 1° & 2° semestres.
- Bonn Charles, Khadda Naget et Abdallah Mdarhri-Alaoui (Direction) (1996) *La littérature maghrébine de langue française*, EDICEF-AUPELF.
- Chikhi, Beïda (1997) *Littérature algérienne, désir d'Histoire et esthétique*, Paris : L'Harmattan.
- Collectif (1999) *Le droit à la mémoire*. Mohamed Dib La grande maison de l'écriture. Mohamed Khadda L'aventure du signe, revue Horizons Maghrébins, N°37-38.
- Khadda, Naget (2003) *Mohammed Dib : cette intempestive voix recluse*, Aix-en-Provence : Edisud,
- Chaabane Fadila (2014) *Approche sémiotique et bachelardienne de la poésie. Omneros, Feu, beau feu et O Vive de Mohammed Dib*, Presses académiques francophones.
- Bonn, Charles (2016) *Lectures nouvelles du roman algérien*, Paris : Garnier.

- أم الخير جبور، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية (دراسة سوسيو نقدية)، ط1، دار ميم للنشر، الجزائر، 2013.
- أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي (نشأته وتطوره وقضاياها)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.

المقالات :

- محمد رضا احمدي -خليل پرويني، المكان وأثره على الشخصيات في ثلاثية محمد ديب (الدار الكبيرة والحريق نموذجاً)، دراسات الأدب

- المعاصر، العدد التاسع والعشرون، جامعة تربيت مدرّس، طهران،
 ايران، 2016، ص 109-133.
- زهير محمود عبيدات، اللغة المغتصبة والهوية المرفوضة: قراءة
 في الخطاب الاستعماري في ثلاثية محمد ديب، قسم اللغة العربية
 وآدابها، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية، الأردن.
- مومن سعد، الطعام والجوع في رواية "الدار الكبيرة" للكاتب:
 محمد ديب، مجلة دراسات وأبحاث، العدد 25، جامعة زيان
 عاشور، الجلفة، 2010.
- كريمة الإبراهيمي، صورة الجزائر في ثلاثية محمد ديب،
<https://thakafamag.com>
- سنان عبد العزيز عبد الرحيم، البناء المكاني في رواية "الدار
 الكبيرة" لمحمد ديب، المجلد 17، العدد 3، مجلة جامعة تكريت
 للعلوم الإنسانية، كلية التربية، جامعة كركوك، العراق، 2010.

3- Sitographie

- www.seuil.com/auteur/mohammed-dib/
- www.editions-barzakh.com/auteurs/mohammed-dib
- la-plume-francophone.com/Mohammed-Dib-la-grande-maison/ • www.arabesques-editions.com/fr/biographies/mohamed-dib
- www.starzik.com/ebook/auteur/Mohammed-Dib
- <http://limag.refer.org/index.htm>
- siamdib.com

