

DES ORIGINES DE L'ÉCRITURE CHEZ MOHAMMED DIB (The genesis of writing's Dib)

Abdelaziz Amraoui*
Université Cadi Ayyad (Maroc)

Abstract: The work of Mohammed Dib is an attempt to dive literature into the real and into reality; the real as a description of what is lived and the reality to the extent where fiction is only an excuse to express an existential contents than the Algerian in particular, and Man in general knows.

In this entity, the quest for a certain identity and a certain past becomes significant for understanding the roundabouts of a present that is in tune with what the Algerian lived. *Tlemcen, or the Writing Places*, with other than the purely literary scope it offers to the reader, is a work of quest. It implicitly suggests the content of a certain Algeria that the author-photographer highlights to enable the reader-viewer to know a past that, normally, would never have given birth to the present situation of Algeria. It is an investigation into the foundations of the historical changes which are transforming the living of a city and, by extension, of a nation.

In our article, we will see how self-quest is a quest for the original tortured place. We will also discuss the primordial role of photography in the story as evidence on a certain temporal and spatial entity, and we will question, in a third point, the added value of the contribution of the photographer Philippe Bordas in the edition of this book.

Keywords: Photography; Quest; Tlemcen; Past; Present.

Resumen: La obra de Mohammed Dib es un intento de hundir la literatura en lo real y en la realidad; lo real como una descripción de lo que se vive y la realidad en la medida en que la ficción es sólo un pretexto para expresar contenidos existenciales que el Argelino, en particular, y el Hombre en general, conoce.

En esta entidad, la búsqueda de una cierta identidad y de un cierto pasado llega a ser significativa para entender los desvíos de un presente que se presenta en sintonía

* Docteur ès Lettres Françaises, Faculté Pluridisciplinaire – Safi-, Unité de recherches Littérature, Culture et Imaginaire, amraouia@hotmail.com

con lo que el argelino vivió. *Tlemcen o los lugares de la escritura*, con el alcance más allá de lo puramente literario que ofrece al lector, es una obra de búsqueda. Implícitamente propone el contenido de una cierta Argelia que el autor-fotógrafo pone de relieve para permitir al lector – espectador conocer un pasado que, de otro modo, nunca hubiera iluminado la situación presente en Argelia. Es una investigación sobre las bases del cambio histórico que transforma la vida de una ciudad, y por extensión, de una nación.

Veremos, en nuestro artículo, cómo la búsqueda de sí mismo es una búsqueda del lugar original violentado. Discutiremos también el papel de la fotografía en la historia como evidencia de una determinada entidad temporale-espacial. En un tercer punto, cuestionaremos el valor añadido de la contribución del fotógrafo Philippe Bordas la edición de esta obra

Palabras clave: Fotografía; Búsqueda; Tlemcen; Pasado; Presente.

Muni de son Rolleiflex, Dib part à la redécouverte de sa ville natale, et par extension de son pays qu'il a quitté avant même son indépendance. C'est un paradis perdu qu'il aura la possibilité de revisiter, fût-ce photographiquement. Les rues, places, marchés et enceintes religieuses sont, et de loin, les plus privilégiés puisque ce sont des lieux de rencontres et de sociabilité. Il part, en fait, vers son premier univers pour montrer « *plus ou moins bien, une vision de la place de l'homme [algérien] sur la terre, place matérielle, place technique, place sociale, place spirituelle.* » (Meyerson 1991 : 79-80) L'univers familial et familier, qui était depuis les premiers textes la première préoccupation de l'écrivain, va garder la même importance, être une fois le Rolleiflex est en position ventrale, armé pour le tir photographique. A l'écrit vient s'ajouter donc l'image pour donner un autre aperçu de cette société avant et après l'indépendance. En fait, cette élaboration scripturale d'une culture basée essentiellement sur l'oral et l'écrit, par des intellectuels issus de la période de colonisation, va contrôler l'image de l'Algérien, en recourant, cette fois, à la photographie. C'est là un procédé nouveau pour garder intacte une mémoire. Après l'oral et le conte, il y a eu la poésie et le roman. Vint le temps de la lumière pour écrire sur une surface sensible l'histoire d'une certaine Algérie des années 40 du siècle dernier.

L'album-texte *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* va créer des connaissances nouvelles sur le passé. Lorsque nous le feuilletons, nous n'hésitons point à entamer une opération de comparaison entre l'ancienne demeure « au pays de l'Enfance Immobile, immobile comme l'Immémoriel » (Bachelard 1984 : 25) pour conclure sur une espèce de changement de position à l'égard du monde qui nous est offert à voir et à lire. Dib, en ce sens, par une opération de « *fixations de bonheur* » (Bachelard 1984 : 25) dans le sens photographique et mnésique, va nous montrer un certain avoir-été, où le bonheur est bien logé. Ses photos rendent compte de la façon de laquelle l'Algérie devrait être, participant à déterminer par la monstration et l'exposition les caractéristiques et l'immanence d'une nation. C'est un moyen d'éducation, sinon de ré-éducation, avant d'être un moyen d'apprentissage.

En effet, la plupart de ces sites offrent aujourd'hui, l'aspect de sites abandonnés et ternis par les constructions anarchiques. L'aménagement de ces sites-icônes au pan-

théon de l'histoire de cette ville doit être pris au sérieux d'autant que Tlemcen garde toujours son statut de ville d'histoire et de spiritualité. Elle équivaut en ceci à Fès au Maroc.

La participation du photographe Philippe Bordas dans le livre qui revient sur les pas de Dib, pour photographier « *les lieux de l'écriture* », va permettre de rendre compte d'un travail sur le temps (le temps historique) mariant un passé visible et un présent ontologiquement passé dans une espèce de jeu de miroir dont « l'activité représentationnelle » (Schaeffer 1992 : 35) sera centrée sur le côté iconique et le côté scriptural. C'est un retour sur soi-même qui donne à réfléchir sur, d'une part, les « *Lieux de l'écriture* », les lieux de l'exil volontaire, et d'autre part, sur son passé littéraire, dans une quête de soi alliant l'autotexte et l'image photographique. Cette fusion qui rappelle les origines mêmes de l'écriture permettra à Mohammed Dib de redécouvrir son patrimoine littéraire et photographique toujours convoité et dont la présence et le poids sont indéniables. Ainsi l'œuvre sera pour son auteur « *son propre miroir, il se voit se faire à travers lui-même. Il s'autoconstruit* » (Adjil 1995 : 103).

Tlemcen ou les lieux de l'écriture vient contredire l'affirmation suivante de Beïda dans *Maghreb en textes* : « *Tout livre est absence permettant à la présence qu'il masque de se manifester dans l'esprit du lecteur une activité de récréation* » (Chikhi 1996 : 147) dans la mesure où cet album pose comme présent ce qu'il décrit et ce de quoi il parle. La manifestation est dans le livre et non dans l'esprit, et même quand il parle de certaines de ses œuvres, il s'autocite rendant la manifestation directe et non indirecte. Pour ce faire, Dib a essayé de reconstituer le passé dont « *La topographie [...] figure les grandes étapes de l'itinéraire* » (Frappier-Mazur 1980 : 110) de la vie du tlemcenien : « *le Médresse* », « *la maison du dhikr* », « *les jardins de l'éternité* », « *Bab El Djiad* » et bien d'autres lieux. L'auteur ne peut que montrer les sources initiales de ce que l'homme assoiffé d'immortalité croit connaître en nous soumettant une parcelle de sa vie et celle de Tlemcen (« Cet endroit. La source. Il faut y arriver. La fontaine vers laquelle on doit remonter. Vers quoi nous sommes déjà en route » (*Le Désert sans détour* : 118) afin de poursuivre leur bon chemin au delà de la vie passant de l'organique périssable au photochimique... Mais aussi « *pour ne rien perdre, pour ne pas se perdre* » (Louvel 1998 : 64). Et au contraire de la fatalité de la mort pour l'homme « *L'objet très vite, prend à nos yeux l'apparence ou l'existence d'une chose qui est inhumaine et qui s'entête à exister un peu contre l'homme* » (Barthes 1985 : 250) en transcendant son immanence même. La photographie dévoile son objet sans artifice, dans son rapport avec la mort. D'ailleurs, dans un entretien, Dib nous dit : « *j'essaie... d'approfondir ma réflexion sur l'Algérie, de descendre profondément en moi-même pour retrouver ce qu'il y a de spécifique en l'Algérien.* » (Sari-Mostefa-Kara 1995 : 179) En fait, l'Algérie est « portée dans ses yeux pour que [son] image y brûle comme un cierge » (*L'Infante maure* : 181) qu'elle soit sur un plan purement fictionnel ou fictif ou sur un plan réel d'autant que son « *regard ne se porte pas sur un jeu momentané des apparitions, il se porte sur l'espace significatif de son existence.* » (Seel 1992 : 128) Pour le premier cas, la littérature, via l'imagination, va inventer un espace remodelé qui permettra de peindre une certaine idée de l'espace

référentiel. Pour le deuxième, il y a recherche d'une réalité perceptive laquelle dans *Tlemcen...* est l'affaire de photographie, elle-même « *représentation, c'est-à-dire en définitive résurrection.* » (Barthes 1982 : 25) Mais la photographie pour Dib ne semble pas occuper un champ d'activité nécessaire, il y est venu par pur plaisir. L'art en tant que recherche esthétique n'a pas été un besoin auquel Dib voulait répondre. Ses motivations d'antan étaient de capter l'instant pour ce qu'il est et non pas pour ce qu'il représentait. Avec *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* ses motivations étaient en contre-courant des prises de positions littéraires et médiatiques qui montraient et diffusaient les images des affaires de l'Algérie de la dernière décennie du siècle dernier.

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

La quête du sens d'une vie devient une histoire des écrits surtout que « La trame du souvenir ne s'interrompt jamais » (Chikhi 1997 : 113) donnant « à lire et à voir des morceaux de genèse, réactualisant les récits » (Bererhi, 1985 : 135) de la naissance d'un écrivain. Du fait, deux temps vont se mêler jusqu'à la fusion : le temps de la mémoire ou le temps mnésique et le temps de l'imaginaire. Ceci va ranger Dib au titre des lecteurs de ses propres textes. Cette forme intrinsèque d'intertextualité répond à l'idée de la fixation dans le temps des productions antérieures dibiennes puisque basées surtout sur l'autocitation, forme de miroir textuel recontextualisant les textes anciens considérés comme « *une perception [...] de soi par soi* » (Deleuze 1983 : 97) laissant dégager un savoir intérieur latent. L'autotexte jouera contre l'auteur lui-même qui dans *Simorgh* dit que la citation, toute citation, ouvre des horizons à celui qui cite et restreint ceux de l'auteur cité : « Par la citation extraite de son contexte, nous élargissons notre champ de vision à nous et restreignons celui de l'auteur cité » (*Simorgh* : 187) mais quand il s'agit d'une autocitation nous croyons que c'est une re-découverte de soi et une stratégie qui lie le passé au présent dans une espèce d'« *absorption et [de] transformation d'un autre texte* » (Kristeva 1969 : 146) ou comme l'a précisé Antoine Compagnon dans un style direct « *Je travaille la citation comme une matière qui m'habite, et m'occupant, elle me travaille* » (Compagnon 1979 :44) et plus loin il réitère en disant qu' « *elle appelle, convoque, fait venir ce dehors et elle l'incorpore* » (Compagnon 1979 : 282) dans une possible recherche d'une polyphonie d'approche sur la même réalité. Pour sa part, Dib dira que « Ceux qui ont eu la curiosité de me lire pourront en témoigner. De l'un à l'autre de mes livres, des passerelles sont jetées, non d'une manière calculée mais comme la conséquence naturelle d'une manière de procéder, traverses qui relient chaque livre à un autre, nullement dans une succession logique, mais organique. Car ce n'est pas une suite romanesque, ou poétique, que je me suis efforcé de mettre sur pied, j'ai été tenté

au contraire par l'aventure que constitue une exploration tous azimuts... Aussi des personnages, des lieux réapparaissent, des situations se recréent. Peut-on vraiment parler d'avancées par récurrences ? Je me le demande. (*L'Arbre à dire* : 208)

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

Le narrateur semble être en perpétuelle recherche de son passé, de tous ses passés, personnels et littéraires ou créatifs, qu'il devient comme l'a expliqué Mieke Bal dans son travail sur Proust « focalisateur » sur tous les états de son soi, comme « *si l'écriture [l']écrivait elle-même, à son tour, et [le] conduit ailleurs.* » (Bal 1997: 10) Cette focalisation est centrée sur une représentation visuelle dont « *La vision est inséparable de l'œil qui voit, c'est-à-dire d'un point de vue particulier et d'une activité mentale.* » (Melchior-Bonnet 1994 : 128) L'histoire de son Histoire est donc toujours à réécrire et à revisiter comme si son travail consistait à « *manifester d'autres écritures qui fondent le texte et participe à son élaboration.* » (Jegham 1995 : 129) Toutes les occasions sont bonnes pour plonger dans le passé afin de s'autoreprésenter. D'ailleurs, le souvenir ou la remémoration de quelques lignes de textes anciens, équivaldrait à plusieurs égards, à revoir une photographie prise une quarantaine d'années auparavant, puisque, dans le premier comme dans le deuxième cas, l'auteur est devant le déjà vu, lu ou écrit. L'auteur procède à l'appel des informations d'un monde ancien, son passé littéraire et sa mémoire qui à l'occasion rend l'oubli désuet. Le monde antérieur est omniprésent : Chez lui, « *"le passé" n'est plus ce trait éphémère qui déjà s'efface, à peine est-il saisi : il perdure et s'incruste* » (Grossman 2003 : 184) C'est que « *l'écriture de M. Dib est celle de son existence. Elle se situe dans la quête de son propre être que développe sa conscience.* » (Sari-Mostefa-Kara 1995 : 184) Il devient donc aisé de constater quel rôle joue le rappel à l'ordre de l'effet autobiographique via l'effet autographique et *vice-versa*. Ainsi, un ouvrage est toujours l'occasion d'inscription d'autres textes tirés d'écrits antérieurs dans une quête de restauration du déjà lu pour une potentielle réactualisation et possible découverte de soi. Et en se répétant, une dimension métatemporelle s'instaure par le fait de la sollicitation du passé dans le présent. La fusion des deux temps dans une espèce de boîte de Pandore où, d'ailleurs, l'écriture et la lecture sont réunies, va créer ce que nous pouvons appeler le procédé d'écriture-lecture-écriture. Ce procédé est basé sur une rumination du fait du retour de l'auteur sur ce qu'il a écrit pour l'aider dans son écriture actuelle. D'autre part, cette répétition maintient le régime de la lecture dans l'écriture ou comme l'a mentionné Compagnon « *car c'est bien la lecture, sollicituse et excitante, qui produit la citation. La citation répète, elle fait retenir la lecture dans l'écriture.* » (Compagnon 1979 : 27) *Tlemcen...* devient le noyau d'un réseau intratextuel convoquant tour à tour *L'Incendie* (1962) : pp. 58-60, *Au café* (1956) : p. 86, *Qui se souvient de la mer* (1962): p. 90 et 125 et *Le Désert sans détour* (1992) : p. 108. Dib, avec *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* semble avoir ouvert une brèche

où il a pu s'immiscer dans son passé, tout son passé comme s'il ouvrait ses archives pour consultation. Au total nous recensons 5 renvois à 4 œuvres antérieures très espacées dans le temps qui « signifient par référence à des complexes de représentations déjà entièrement intégrés à l'univers langagier » (Riffaterre 1981: 6) dans une espèce d'« écriture de son écriture. » (Berchet 1983 : 106) Ces reprises respectent le texte primaire d'où chacune des autocitations sont tirées, et intègrent un espace de sens autre que celui qui leur a été d'abord assigné. La fidélité du premier texte est de rigueur. Elles se comportent au sein du texte accueillant comme des textes photographiés et collés dans un autre texte. Ce procédé ressemble à la compilation musicale où l'on rencontre des artistes différents réunis dans un même album thématique. *Tlemcen...*, et de loin, connaît le même phénomène, mais il rassemble dans une compilation thématique que nous appellerons « les nostalgiques » des fragments autotextuels ancien rappelant une mosaïque de sources sui-génériques. D'un contexte diégétique dans le cadre d'une fiction, les reprises trouvent un cadre différent où elles ont le rôle de renvoyer aux « lieux de l'écriture » et au passé. Des fragments littéraires du même auteur deviennent des fragments réécrits, alors qu'une grande distance temporelle les sépare. Ces intertextes jouent un rôle important quant à leur régime fictionnel dans un contexte référentiellement autobiographique en même temps qu'ils « réveille[nt] des souvenirs, dans une conscience elle aussi palimpseste, sédimentation de textes ensevelis » (Berchet 1983 : 107). *Tlemcen...* inverse les rôles des créations littéraires en faisant précéder la représentation du réel au fait de créer un monde fictif qui feint la réalité ou le vécu. Les autocitations renvoient expressément au temps de l'écriture et au temps de la réception de l'œuvre ou des œuvres en question et s'approchent de la notion qu'a élaboré Barthes quand il dit de son *Roland Barthes par Roland Barthes* que « C'est du romanesque intellectuel [...] Je me suis mis en scène comme un personnage de roman, mais qui n'aurait pas de nom propre, en quelque sorte, et à qui il n'arriverait pas d'aventure proprement romanesque. » (Barthes 1975 : 327)

Et si comme Barthes ou Duras, Dib n'apparaît pas dans ses photos contenues dans son album, il est arrivé quand même à trouver le détour par quoi il va se manifester. Et c'est, d'abord, dans une affirmation de soi à travers une mise en scène textuelle avec l'emploi de « je » autobiographique et l'intratexte, que cela s'est réalisé. Pourtant, il faudrait voir dans *Tlemcen...*, non seulement un retour au soi, mais aussi un retour à sa ville latine, à son pays. Ce sont des éléments attestant un fait avéré, comme c'est le cas de ses photographies de *Tlemcen...* Ontologiquement, les deux, à savoir l'œuvre littéraire et la photographie, ont existé et continuent d'exister et de faire irruption dans le présent. L'intertexte est aussi un passé présent comme la photographie et qu'il soit constitué « des textes connus, ou des fragments de textes qui survivent à la séparation de leur contexte » (Riffaterre 1981 : 6) C'est un retour en arrière à la rencontre d'une création langagière préexistante et « Ce que reçoit un lecteur, c'est non seulement le sens de l'œuvre mais, à travers son sens, sa référence, c'est-à-dire l'expérience qu'elle porte au langage et, à titre ultime, le monde et sa temporalité [...] » (Ricœur, 1999 : 148)

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

des photos, des années d'enfance et d'adolescence de Dib. Ainsi la photographie chez lui serait-elle cette chose « irrécusable, indemne de toute contamination "humaine" » (Brassäi 1997 : 152), elle est « Mémoire/sur le devant. / La lumière/au visage nu. » (*Le Cœur insulaire* : 15). En ceci, Mohammed Dib rejoint Modiano dans son rapport avec la photographie qui devient, pour eux, un arsenal mnémotechnique pour se remémorer et pour plonger dans le passé. Et si Dib disait, en répondant à une question posée à l'occasion de la parution de *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*: « Je suis un visuel », Modiano, lui, écrivait : « [...] *je sais, photographe gardien de mémoire, je l'ai été, moi aussi* » (Modiano 1986 : 90).

Et comme la photographie dibiennne est centrée sur le souvenir et le retour nostalgique aux sources, *Tlemcen...*, du moins sa partie textuelle avec tout ce qu'elle comporte d'autocitations, « *appartient à l'origine, elle est souvenance de l'origine.* » (Compagnon 1979 : 34) La photo devient dans l'œuvre de Dib un moyen de communication en force. Elle traite un sujet de politique et de société d'actualité, avec des images d'antan. Son but est de communiquer un certain « *avoir-été* » en le ramenant à l'expérience vécue de l'auteur-narrateur-photographe « *pour se retrouver dans l'ouverture inconfortable d'un univers désormais flottant* » (Didi-Huberman 1990 : 172). Elle devient, comme par miracle, un élément essentiel pour un projet didactique, qui prend le passé comme repère et lieu de comparaison en parlant à l'esprit à travers des images photographiques données à voir, qui vont en définitive réussir à libérer les consciences de la peur et de l'angoisse du contemporain. Ceci va permettre de bouleverser une opinion répandue formée avec ce qui est immédiatement donné et présenté comme vrai à partir de tout ce que les médias ont diffusé pendant les années 90 du XXème siècle. Naîtra forcément un courant qui va résister et va exprimer en conséquence un intérêt autre à ce qui doit être l'Algérie. En ce sens les photographies dibiennes dans cette œuvre ne sont aucunement neutres eu égard au contexte historique de leur parution.

Conclusion

L'Algérie, dans ses aspects historiques (passé, présent et futur), devient, d'une part, paysage ouvert à la contemplation et à la lecture du monde, et assure, d'autre part, la diffusion de sa voix et de son image par Dib, parce que tous les deux ne font désormais qu'une seule entité ontologique. L'un reflète l'autre : « D'abord, entre mon horizon et moi, le partage n'est pas fait. Lui et moi ne savons pas encore qui est l'autre. Puis nous le savons. Et dans le recul pris, le paysage, identique dans sa pérennité, s'érige en témoin des origines » (*Tlemcen...* : 43), impliquant « La rencontre avec l'art [qui] serait des signes de situation de rencontre avec des configurations qui sont des signes de situations humaines ». (Seel 1992 : 130) En nous guidant dans *Tlemcen* par le subterfuge des photographies et de l'autotexte, que nous considérons comme un intertexte endogène dont la grande particularité est la reprise, c'est en lui-même que Dib nous fait promener : « La contemplation des photographies [...] du passé, peut activer notre conscience du présent, la déstabiliser, provoquer en elle une refonte violente des valeurs. » (Durand 2002 : 74) Avec l'iconotexte, Dib est avant-gardiste, il prend les photos de *Tlemcen* la ville comme

archives visuelles d'où va se déployer un discours sur le moi, sur l'écriture, sur la ville... dans une espèce de registre rappelant le documentaire social où la devise est « Photographier en citoyen, penser sur le réel, infléchir le cours-du-Monde fondent le credo des photographes [lui] appartenant. » (Gaessler 1995 : 54) (le soulignement est de l'auteur).

La photographie devient donc non seulement un objet à contempler, pour apprécier son apport artistique ou amateur, mais un tremplin de construction sémiotique amplifiée par un apport de sens indéniable : « le visuel est une médiation nécessaire du sens et de l'émotion. » (Mavkaris 1998 : 426) *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* va permettre à son auteur de recontextualiser son pays en lui donnant un autre visage que la communauté internationale commence à estomper au profit d'images récentes. Le recueil utilise des photographies anciennes pour construire une image positive et embellie de l'Algérie dans une période de crise sociale et identitaire. Du fait, la mission de la photographie, rejoindra, et de loin, la fonction de l'art, que George Sand décrivait dans « L'auteur au lecteur » de *La Mare au diable*, quand elle a stipulé

que la mission de l'art est une mission de sentiment et d'amour [...], et que l'artiste a une tâche plus large et plus poétique [qui] devrait être de faire aimer les objets de sa sollicitude, et au besoin, je ne lui ferais pas un reproche de les embellir un peu. (Sand 1989 : 31)

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

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

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

DIB, Mohammed (1994a) : *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Photographies, 1946. Paris Revue noire.

(1994b) : *L'Infante maure*, Paris: Albin Michel.

(1998) : *L'Arbre à dire*, Paris: Albin Michel.

(2000) : *Le Cœur insulaire*, Paris: La Différence, Coll. Clepsydre.

(2003) : *Simorgh*, Paris: Albin Michel.

Œuvres et articles critiques

- ADJIL, Bachir (1995): *Espace et écriture chez Mohammed Dib : la trilogie nordique*, Paris : L'Harmattan, Coll. Littérature.
- BACHELARD, Gaston (1984): *Poétique de l'espace*, Paris: P.U.F., Coll. Quadrige.
- BARTHES, Roland (1975): *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris: Seuil.
- BAL, Mieke (1997): *Images littéraires, ou comment lire visuellement Proust*, Montréal: XYZ.
- BARTHES, Roland (1985): *L'Aventure sémiologique*, Paris: Seuil.
- BERERHI, Afifa (1985): « Aux voix(es) du désert : Le Sens », in *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 21-22, 1^o et 2^o semestres, 133-138.
- BERCHET, Jean-Claude (1983): « Un voyage vers soi », in *Poétique*, « Écriture et altérité », n^o 53, 91-108.
- BRASSAÏ, GUYLA Halasz (dit) (1997): *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris: Gallimard.
- CHIKHI, Beïda, (1996): *Maghreb en textes, Écriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris: L'Harmattan.
- CHIKHI, Beïda (1997) : *Littérature algérienne, Désir d'histoire et esthétique*, Paris : L'Harmattan.
- COMPAGNON, Antoine (1979): *La Seconde main, ou le travail de la citation*, Paris: Seuil.
- DELEUZE, Gilles (1983): *L'Image-mouvement, Cinéma 1*, Paris: Minuit, Coll., critique.
- DURAND, Régis (2002): *Le Regard pensif, Lieux et objets de la photographie*, Paris: La Différence, Coll. Les Essais.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1990): *Devant l'image*, Paris: Minuit, Coll., critique.
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne (1980): « La description mnémonique dans le roman romantique », in *Littérature*, « Le décrit », n^o 38, pp. (3-26).
- GAESSLER, Dominique (1995): « Pièces à conviction, A propos du documentaire social », in *Photographies Magazine*, n^o65, 54-55.
- GROSSMAN Evelyne (2003): Grossman Evelyne, « Etre pèresmères (Artaud-Balthus) » in *Textuel*, « Le corps de l'informe », n^o 42, 11-43.
- JEGHAM, Najeh, (1995) : « Écriture et création perpétuelle : M. Dib et A. Meddeb » in *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 21-22, 1^o et 2^o semestres, 123-132.
- LOUVEL, Liliane, (1998). *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse: P.U.M., Coll., Interlangues, Littératures.
- MAVKARIS, Annie, (1998): « Le roman du peintre », in *Poétique* n^o116, 425-445.
- MELCHIOR-BONNET Sabine: (1994). *Histoire du miroir*, Paris: Hachette Littérature, Coll. Pluriel.
- MEYERSON Ignace (1991): *Forme Couleur Mouvement dans les arts plastiques*, Paris: Adam Brio.
- MODIANO, Patrick (1986) : *Dimanches d'août*, Paris, Gallimard, Coll. Folio.
- RICOEUR, Paul (1999): *Temps et récit, 3. Le temps raconté*, Paris: Seuil, Coll. Points.

- RIFFATERRE, Michael (1981): « L'intertexte inconnu », in *Littérature*, « Intertextualités médiévales », n° 41, 4-7.
- SARI-MOSTEFA-KARA, Fewzia (1995): Sari-Mostefa-Kara, Fewzia, « Le cheminement spirituel de l'écriture chez Mohamed Dib », in *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 21-22, 1° et 2° semestres, 181-187.
- SCHAEFFER J.-M; (1992): « Plaisir et jugement » in *L'Art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*, Paris, Les éditions du CERF, Coll. Procope, 25-43.
- SEEL, Martin (1992): « Le langage de l'art est muet » in *L'Art sans compas*, Paris, les éditions du CERF, Coll. Procope, 123-143.

PROFIL ACADÉMIQUE ET PROFESSIONNEL:

Abdelaziz Amraoui est professeur-habilitation à la Faculté Polydisciplinaire de Safi (Université Cadi Ayyad, Maroc). Docteur ès Langue et Littérature Françaises. Ses travaux s'inscrivent essentiellement dans la perspective de la grammaire textuelle. A publié de nombreux articles dans des revues universitaires au Maroc et à l'étranger (Brésil, France, Roumanie, Espagne, Allemagne, Côte d'Ivoire et Italie). Il a pris part à des congrès, des colloques et des journées d'études au Maroc comme à l'étranger (Allemagne, Brésil et Algérie) portant sur des thèmes variés autour du cinéma, de littérature, de récits de voyage et de la place de la langue française dans le Maghreb. Il est le coordonnateur des Journées Cinématographiques de Safi et le colloque y afférant dans les éditions 2013 et 2014, se tenant à la Faculté Polydisciplinaire de Safi.

Fecha de recepción del artículo : 11-1-2016

Fecha de aceptación del artículo : 23-6-2016