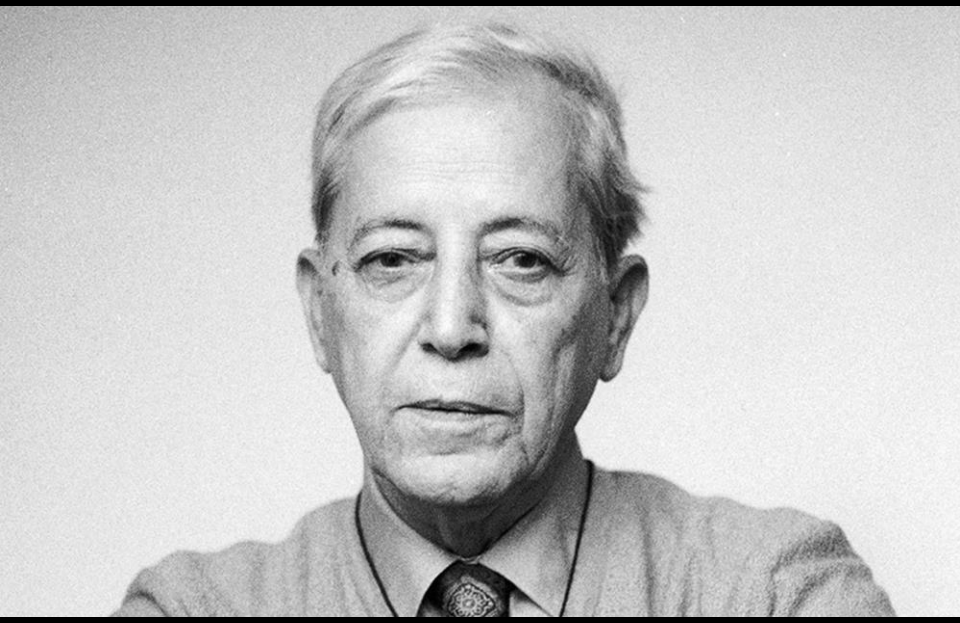
Parcours de lecture :

Tlemcen ou les lieux de l'écriture
de Mohammed Dib



UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

Parcours de lecture :

Tlemcen ou les lieux de l'écriture

de Mohammed Dib

Mariem BERHOUMA, Sami BOUZID,
Elsa CERF, Anissa KAOUEL et Rémy SÉBILLE

Parcours de lecture :

Tlemcen ou les lieux de l'écriture
de Mohammed Dib

Coordination : Touriya FILI-TULLON

Édité avec le concours du réseau mixte franco-algérien
Langue française et expressions francophones (LaFEF)

UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

Table des matières

REMERCIEMENTS 9

AVANT-PROPOS
Touriya FILI-TULLON 11

I. LE DISPOSITIF PHOTOLITTÉRAIRE 15

- Comment lire un ouvrage photolittéraire ?
  Mariem BERHOUMA 17
- La photographie postcoloniale
  Elsa CERF 29

II. CINQ PHOTOGRAPHIES DE MOHAMMED DIB 33

- « Le patio » 35
- « Des enfants plein la ville » 36
- « Le Médresse » 37
- « Les jardins de l'éternité » 38
- « La source de l'Oie » 39

III. LES LIEUX 41

- « Les lieux de l'écriture », commentaire
  Sami BOUZID 43
- « Le patio », commentaire de l'incipit
  Rémy SÉBILLE 49

IV. PHOTOGRAPHIE ET AUTOBIOGRAPHIE 57

- La « phautobiographie » dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*
  Anissa KAOUEL 59

BRÈVE BIBLIOGRAPHIE 75

Remerciements

Nos remerciements les plus cordiaux vont à toutes les personnes qui ont contribué de près ou de loin à la réalisation du présent ouvrage. Je pense particulièrement à Serge Molon pour la mise en pages et les conseils éditoriaux, ainsi qu'à Caroline Marque pour son aide et l'intérêt qu'elle a manifesté tout au long du processus.

Merci également aux étudiant·e·s qui ont souhaité participer à cette publication et qui, après avoir remis leur texte, n'ont pas rechigné à se relire et à remettre leur ouvrage sur le métier autant que nécessaire.

Nous n'oublierons pas Charles Bonn et la conférence qu'il a donnée dans le cadre du séminaire portant sur l'œuvre de Mohammed Dib, ainsi que les échanges qui s'en sont suivis avec les étudiant·e·s. Regina Keil, de son côté, leur a apporté un précieux éclairage sur la réception des œuvres maghrébines en Allemagne et sur la traduction en allemand des textes de Dib.

Sonia Fitouri et Hubert Tullon ont bien voulu consacrer de leur temps à des relectures patientes et exigeantes.

Merci, enfin et surtout, à Mmes Colette, Assia et Catherine Dib pour leur intérêt et leur soutien durant l'élaboration de cet ouvrage. Nous leur sommes notamment redevables de l'autorisation de reproduire quelques-unes des photographies dues à Mohammed Dib et contenues dans son *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*. Elles se proposent en outre de publier le présent ouvrage sur le site dédié à l'œuvre de l'auteur[1].

Touriya FILI-TULLON

[1] <siamdib.com>.

Avant-propos

Touriya FILI-TULLON

Université Lumière – Lyon 2

Décrire, c'est substituer à l'appréhension instantanée de la rétine une séquence associative d'images déroulées dans le temps. Ayant toujours partie liée avec les préliminaires d'une dramaturgie, la description tend non pas vers un dévoilement quiétiste de l'objet, mais vers le battement de cœur préparé d'un lever de rideau.

Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, dans *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 564-565.

Genèse de l'ouvrage

Cet ouvrage est le fruit d'un travail collectif effectué avec des étudiant·e·s de 3e année de Licence qui ont suivi un séminaire de spécialité sur les littératures francophones postcoloniales (2016-2017) à l'Université de Lyon 2. L'objet du séminaire était de les initier à cette littérature écrite en français hors de France et que l'on nomme de manière un peu polémique littérature postcoloniale. Aborder une œuvre postcoloniale ne signifie pourtant pas renoncer à l'intérêt littéraire qui constitue sa part d'universel. C'est pour cela que le choix a été fait de la figure d'un poète algérien reconnu, Mohammed Dib, et de son ouvrage *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*[1]. Ce livre de Dib est la parfaite illustration de la manière dont la littérature dite francophone (implicitement minorée) ou postcoloniale (dont un malentendu fait un simple fruit de l'Histoire) peut échapper à ces enfermements taxinomiques.

[1] Mohammed Dib (et Philippe Bordas), *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Paris, éd. Revue noire, 1994.

Or ce qui ajoute à la fois à l'intérêt de cet ouvrage et à sa complexité, c'est son caractère hybride en tant que "beau livre" ou, plus précisément, qu'œuvre photolittéraire, puisqu'il est constitué à la fois de fragments textuels et de deux ensembles de photographies, les unes prises par l'auteur en 1946 et les autres par Philippe Bordas quelques décennies plus tard, en 1993.

La photographie, comme le texte, se lisent. Et on n'apprend jamais assez à se méfier des mots comme des images. On doit apprendre à lire les uns et les autres avec prudence, voire méfiance, et à ne pas oublier que le récit commence avec la photographie et ne la précède pas. La photographie, comme le texte, ne dit pas « le réel ». Elle le représente : cadre, fragmentation, mise en scène concourent à offrir au mieux une métonymie, sinon une métaphore du réel. C'est aussi sur ce rapport entre l'image et le monde, l'image et le discours que le séminaire proposait de réfléchir.

Une difficulté de notre projet était le peu de références sur ce genre d'objet hybride où deux codes sémiotiques (au moins) sont associés. Une courte bibliographie portant plus particulièrement sur *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, ainsi que sur la photographie et la photolittérature, a néanmoins permis d'aborder une œuvre aux facettes multiples, comme c'est souvent le cas chez Mohammed Dib. Au reste, plus généralement, peu de travaux de recherche ont abordé ce type de productions dans les littératures postcoloniales alors même que de nombreux/-ses photographes se sont illustré·e·s à travers un rapport critique à la photographie orientaliste ou coloniale. Mais Dib, nous objectera-t-on, n'était qu'un photographe amateur et nulle posture théoricienne ne venait fonder son geste quand, en 1946, il s'est emparé d'un Rolleiflex emprunté à un ami pour fixer une certaine image de son Tlemcen natal. Cependant, un texte postérieur à ces photos, et sans doute aussi à la publication de l'ouvrage photolittéraire, atteste d'une réflexion apparemment nourrie de lectures barthésiennes. Il s'agit du fragment intitulé « L'homme en proie aux images[2] », incontournable pour qui souhaite aborder le rapport entre photographie et écriture chez Dib.

Aux étudiant·e·s en licence qui ont accepté de partager leur lecture de cette œuvre, se sont ajoutées deux jeunes chercheures dont les contributions ont plutôt le format d'articles académiques.

---

[2] Mohammed Dib, « L'homme en proie aux images », dans *L'Arbre à dires*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 107-112. Notons au passage que le texte en question inaugure une section de l'ouvrage elle-même baptisée « Californian clichés » (p. 105-188).

Je souhaite que ce travail collectif reste ouvert à d'autres contributions, amendements, ajouts, inflexions, d'où le choix d'une édition en ligne. Le fichier PDF sera disponible sur le site de l'université de Lyon 2 où ce travail a vu le jour, ainsi que sur celui de la plateforme dédiée à l'œuvre de l'écrivain. Cette publication sur le site de la Société internationale des amis de Mohammed Dib trouve son sens dans le fait que les personnes intéressées par ce travail pourront l'utiliser de manière interactive en circulant sur la plateforme sur laquelle une bio-bibliographie et une anthologie sélective de l'auteur pourraient compléter cette lecture.

Tlemcen ou les lieux de l'écriture : contexte

C'est en 1946 que Mohammed Dib a photographié la ville de Tlemcen, ses habitants de l'époque et leurs activités, mais aussi des lieux dont certains ont entretemps disparu ou se sont transformés, ce qui revient au même. Ces photographies sont devenues des archives éloquentes de la mémoire de la ville ; elles disent une partie de son histoire, en témoignent et en portent le deuil. Ce sont aussi des lieux intimes, des intérieurs, toujours saisis de manière partielle, métonymique, suggérant par là-même la présence-absence d'un hors-cadre insaisissable. Sur la genèse du livre, Mme Colette Dib nous a apporté les précisions suivantes :

> Au début le projet de l'Institut français de Tlemcen était de faire un livre comportant des photos des lieux « supposés » avoir inspiré Mohammed Dib, accompagnées d'un texte de l'auteur. C'est Philippe Bordas qui a été choisi pour faire les photos.
>
> C'est au cours d'une visite de Philippe Bordas chez nous, que Mohammed lui a montré les pellicules des photos qu'il avait prises en 1946 à Tlemcen. Philippe Bordas les a trouvées bonnes et dignes de faire partie du projet ! Puis les éditions de la Revue Noire ont proposé d'éditer le livre.

Si la photo est toujours porteuse du deuil de ce vers quoi elle fait signe, dans ce cas précis, il y a un double deuil puisque Philippe Bordas, qui était parti sur les traces de Dib, en découvrant les photos de ce dernier, a tenu à ce qu'elles fassent partie de leur livre. Il y a comme un aller-retour entre les prises de vue de 1946 et le dessaisissement qui consiste à accepter qu'un autre à son tour prenne d'autres photos. Prise et déprise provisoires puisque l'écriture et le dispositif éditorial serviront de cadre à une autre économie de la trace, qui se double d'une autre trace. Il y a là comme une affirmation du simulacre qui réside dans toute représentation.

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

I.

Le dispositif photolittéraire

Comment lire un ouvrage photolittéraire ?

Mariem BERHOUMA

Université Jean-Moulin – Lyon 3
Université de Tunis

Je suis un visuel,
un grand œil ouvert.

Mohammed Dib,
L'Arbre à dires, p. 111.

Mêlant textes et photographies, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* relève d'une hybridité qui lui vaut d'être classée parmi les œuvres photolittéraires. En effet, textes et images s'y côtoient en un florilège de souvenirs et d'anecdotes ancrés dans une ville d'Algérie singulière : Tlemcen. Mais avant de se pencher sur la spécificité de l'ouvrage de Mohammed Dib, il convient de définir la photolittérature.

La photolittérature : le visible et le lisible

De plus en plus d'études universitaires se penchent sur la question photolittéraire en France et dans les mondes francophones. Jean-Pierre Montier[1] a entrepris de réunir ces travaux sur une même plateforme, donnant naissance à Phlit[2], un site-web créé en 2011 pour coordonner les travaux des chercheurs sur la photolittérature. L'impact des études photolittéraires se fait également sentir avec les ouvrages théoriques et les colloques qui s'intéressent de plus près à la question. Parmi les différentes définitions proposées, retenons celle-ci :

> La photolittérature réfère à des productions imprimées dans lesquelles ont été insérées des photographies, le plus souvent à titre d'illustrations, au sein d'œuvres ayant un statut littéraire ou vocation à être perçues ou reconnues comme

[1] Professeur à l'Université Rennes 2. Ses travaux portent sur la conjonction Texte / Image et, plus particulièrement, sur la photolittérature.

[2] « Phlit » contracte les mots photographie et littérature ; <http://www.phlit.org/>.

telles. Par extension, le mot désigne aussi l'ensemble des productions éditoriales dans lesquelles l'image photographique joue un rôle structurant[3].

La conjonction entre texte et image est donc au cœur de la photolittérature. Celle-ci réfère en ce sens à toutes les productions littéraires dans lesquelles photographie et littérature se combinent. L'acception sémantique du mot s'élargit pour désigner « les productions éditoriales » dans lesquelles la photographie est mise en évidence. Cette dernière partie de la définition nous amène à considérer également les œuvres éditoriales dans lesquelles aucune image n'est insérée, mais dont l'enjeu diégétique ou encore stylistique tourne autour de la photographie. En témoignent des romans ou des nouvelles comme *La Jeune Fille au balcon*[4] ou *Le Chinois vert d'Afrique*[5], de Leïla Sebbar, mais aussi *Le Démantèlement*[6] de Rachid Boudjedra, ou encore le roman épistolaire d'Hélène Gestern, *Eux sur la photo*[7] pour n'en citer que quelques-uns. Le nœud diégétique de toutes ces œuvres fictionnelles tourne autour de la photographie. À chaque fois, viennent au premier plan un ou plusieurs clichés dont la présence s'avère essentielle, voire existentielle, pour les personnages. Une photo de guerre peut en ce sens se substituer à un document officiel, comme on le voit avec le récit de Boudjedra, dans lequel le protagoniste, dépouillé de tous ses biens, n'a conservé qu'un cliché datant de la guerre de libération de l'Algérie : il devient son unique papier d'identité, lui collant à la peau, tel un tatouage indélébile. Pareillement, Sebbar, cette passionnée de photographie, y recourt sans cesse pour mettre en scène des personnages manifestant une obsession envers des clichés qui deviennent de véritables vecteurs de l'héritage postcolonial, témoignant de l'Histoire de tout un peuple. Gestern traite quant à elle de la mémoire et des secrets de famille à travers un cliché dans un roman épistolaire où la photographie est l'embrayeur de l'action.

En marge de ces écritures diégétiques où est mis en œuvre un cliché, le rôle prépondérant de la photographie se manifeste également à travers les procédés stylistiques et l'imaginaire qui lui sont associés. En ce sens, tout porte à croire que l'auteur expérimente une mise en abyme du procédé pho-

---

3 « Présentation » du colloque Photolittérature, littératie visuelle et nouvelles textualités, organisé par Paul Edwards, Jean-Pierre Montier et Vincent Lavoie : <http://phlit.org/press/?p=1136>, page consultée le 15/02/2017.

4 Leïla Sebbar, *La Jeune Fille au balcon*, Paris, Seuil, 1996.

5 Leïla Sebbar, *Le Chinois vert d'Afrique*, Paris, Éden, 2002.

6 Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, Paris, Denoël, 1982.

7 Hélène Gestern, *Eux sur la photo*, Paris, Arléa, 2011.

tographique en transformant l'œuvre photolittéraire en véritable chambre noire. Le texte recourt dans ce cas aux mots pour mimer de manière vraisemblable l'acte photographique. La révélation, la macrophotographie ou encore le clair-obscur sont des techniques photographiques qui se voient détournées de leur usage premier pour émousser les frontières qui séparent le visuel du lisible.

« Photolittérature » ou la poétique de l'écriture mnémonique

Quand on évoque la photographie, on pénètre instantanément dans le champ sémantique de la mémoire. En première appréhension, nous serions tentée de dire qu'écriture mnémonique et photographie vont de pair, dans la mesure où la photographie est supposée figer le temps et rendre indélébiles les souvenirs. Les théoriciens ayant travaillé sur la question vont pourtant prouver le contraire. Kafka affirme que l'on « photographie les objets pour les chasser de son esprit[8] ». Affirmation qui remet indéniablement en cause le pouvoir de la photographie à restituer la mémoire. Bien au contraire, elle peut la brouiller et aller même jusqu'à susciter un sentiment d'aliénation et de dépossession du sujet. Barthes aborde longuement cette question dans *La Chambre claire* en prenant l'exemple d'un cliché représentant sa mère et en élucidant le sentiment troublant qui l'envahit lorsqu'il le regarde. Non pas qu'il soit pris de nostalgie ou de chagrin en revoyant une photographie de sa mère décédée, mais il est troublé parce qu'il ne parvient plus à l'identifier :

> […] peu de temps après la mort de ma mère, je rangeai des photos. Je n'espérais pas « la retrouver », je n'attendais rien de « ces photographies d'un être devant lesquelles on se le rappelle moins bien qu'en se contentant de penser à lui »[9].

Bien que nous soyons tentés de dire que, contrairement à la peinture ou à la fiction, la photographie a le pouvoir de restituer fidèlement la réalité, la littérature nous dit le contraire. L'image devient trompeuse et fourbe : « J'aurais beau consulter des images, je ne pourrais jamais plus me rappeler ses traits[10] ». La locution adverbiale de négation utilisée ici met en exergue

---

8 Cité par Roland Barthes, dans *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 88.

9 *Id.*, p. 99.

10 *Ibid.*

le caractère irréversible de la chose. Barthes affirme qu'il pourrait saisir certains détails représentés sur le cliché, un air, une attitude, mais en aucun cas toute la personne.

Montier souligne davantage encore le pouvoir destructeur de la photographie sur l'activité mnémonique en mettant en lumière le fait qu'elle s'accompagne « d'une pratique contradictoire avec la volonté de reviviscence[11] », exemple de Francis Ponge à l'appui. Ce dernier juge effectivement « intolérable[s] » les photos-souvenirs qui représentent un défunt car « cela ne [lui] paraissait correspondre à rien de réel[12] », contrairement à l'embaumement. Fixer le *post mortem* en photographiant le cadavre et sa décomposition serait dans ce cas plus approprié, car davantage fidèle à la réalité.

À la lumière de ces théories, dans quelle mesure pouvons-nous considérer l'ouvrage de Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, comme étant une autobiographie photolittéraire ? Pourquoi le choix d'un ouvrage photolittéraire si le dessein d'un tel projet était de restituer la mémoire d'un lieu, Tlemcen ?

Tlemcen ou les lieux de l'écriture : une autobiographie photolittéraire ?

Montier nie, *a priori*, la possibilité d'une autobiographie photographique :

> Si les photos-souvenirs étaient susceptibles de restituer une mémoire, il devrait exister des autobiographies photographiques : or, il n'en est pas de véritable. Même organisées en suite d'images, en albums, en livres, les photos demeurent fragmentaires et ne sauraient à elles seules effectuer le travail de mise en relations que suppose toute autobiographie.

La réalité représentée par une photographie est en effet partielle, fragmentaire. À lui seul, un cliché est inapte à restituer fidèlement un souvenir. Le texte viendrait donc « compléter » et apporter les détails manquants, tout en servant de coordonnateur entre les images dans le projet autobiogra-

---

[11] Jean-Pierre Montier, « Contourner Barthes pour relire Proust », dans *La Photographie au pied de la lettre,* textes réunis par Jean Arrouye, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005, p. 56.

[12] Francis Ponge, « Tentative orale », *Le Grand recueil, méthodes,* Paris, Gallimard, 1961, p. 240-241.

phique comme en témoigne Bauret : « La photographie ne peut à elle seule constituer un pacte autobiographique. C'est le texte, après coup, qui lui donne cette dimension[13] ». La relation entre texte et image serait donc une relation de complémentarité. L'écrit détient un apport considérable qui vise à combler ces trous et donner un sens à une suite d'images. Selon Montier,

> La photo-souvenir cesse alors d'être un document, et intègre une problématique plus complexe de quête identitaire. Elle est alors une pièce de puzzle d'une personnalité fragmentée qui y cherche une certitude, une unité[14].

Bien qu'elle ne restitue pas la mémoire, elle participe néanmoins à un projet plus délicat qui est celui de la quête de soi. La photo-souvenir n'est plus saisie en tant que simple archive, simple « document ». Elle s'élève au rang d'embrayeur de la mémoire avec tout ce que cela suppose. Combinée à un texte, elle devient une preuve supplémentaire, un témoin d'une réalité que l'écrit tente de restituer. Selon Montier, cette représentation parcellaire de la photographie remonterait à Proust :

> Marcel Proust, lui aussi, avait fait de la photographie le prototype de la connaissance fragmentaire, illusoire, superficielle. Elle est un simili souvenir, parce que parcellaire, quand le souvenir véritable est global et se vit pleinement avec son cortège de fragrances, de goûts, de sensations synthétiques, tactiles, sonores. Elle inventorie, mais entrave l'émergence de l'impondérable[15].

L'invocation du souvenir véritable se fait donc avec la mobilisation de tous les sens, processus que la photographie ne peut assumer à elle seule. Les différentes sensations puisées dans la mémoire peuvent venir se greffer à l'apport visuel et iconographique de la photographie dans le but de restituer fidèlement le souvenir en question.

Nous n'irons pas jusqu'à prétendre que *Tlemcen…* est un ouvrage autobiographique au sens classique du terme puisqu'il se situe dans un contexte spatio-temporel bien délimité. Néanmoins, il restitue le passé, voire, les passés de l'auteur : celui d'une enfance et d'une jeunesse tlemcéniennes. Dans cette œuvre où collaborent un écrivain / photographe et le photographe professionnel qu'est Philippe Bordas, nous retrouvons une collection unique de clichés monochromatiques à travers lesquels Dib nous invite à le suivre dans un itinéraire singulier. Ce qui est intéressant dans cette

---

13 Gabriel Bauret, « Autobiographie littéraire et autobiographie photographique », *Les Cahiers de la photographie*, n° 13, 1984, p. 13.

14 Jean-Pierre Montier, *op. cit.*, p. 57.

15 *Id.*, p. 61.

œuvre hybride, c'est l'écart temporel considérable qui sépare la prise de ces clichés de l'écriture des textes. Ces derniers ne constituent effectivement pas de simples commentaires des photographies qu'ils accompagnent. Les clichés ont été pris par l'auteur en 1946, et donc, bien avant l'indépendance de l'Algérie, tandis que les textes ont été écrits plus tardivement. La collection est enrichie par les œuvres de Bordas qui représentent le Tlemcen d'aujourd'hui.

Le contexte spatio-temporel de cette œuvre joue un rôle structurant dans l'enjeu du projet mnémonique. Au-delà de la quarantaine d'années qui séparent le texte des photos, tout un bouleversement de la scène politique et sociale a affecté la représentation de l'espace. Ajoutons à cela qu'entre-temps, Mohammed Dib a été expulsé d'Algérie en raison de ses activités militantes et s'est exilé en France. La perception de l'espace est donc associée à un besoin, presque vital, de restituer les lieux de l'écriture. *Tlemcen…* devient de ce fait un florilège de souvenirs, d'anecdotes, de restitution des lieux qui participent à une poétique de l'espace mnémonique.

Les photographies de Dib sont un témoignage du Tlemcen d'autrefois, celui qui a été le théâtre de son enfance et de sa jeunesse et qui a vu naître l'auteur qu'il est devenu. Il est donc tout à fait prévisible qu'un sentiment de nostalgie teinte les textes qui accompagnent les clichés :

> Du Tlemcen dont témoignent ces photographies prises en 1946 peut-on dire qu'il ne reste que le nom ? Ce serait sans doute aller trop loin. Il y a pourtant quelque chose de cela. Indéniablement, des parties de la ville ont sauté, des éléments constitutifs attestés en ont disparu, mais aussi et avec cela autre chose de moins palpable s'est dissipé : c'est une certaine manière d'être de la ville. Non que, ce disant, je veuille méconnaitre l'action du temps sur une cité ou que je lui refuse le droit de changer. Je ne tiens tout au plus qu'à laisser entendre que nous sommes les habitants d'un lieu comme, à part moins égale, d'une mémoire. Un lieu n'est que mémoire, en fait[16].

Bien que la ville n'ait pas entièrement disparu, certains lieux ont connu un changement considérable comme en témoigne le « marché du Médresse[17] ». Ce marché aux mille couleurs et aux mille parfums, dans lequel l'auteur se rendait quotidiennement en compagnie de sa grand-mère s'est vu détruit doublement : une première fois du fait du décès de cette dernière qui a mis fin à leurs escapades quotidiennes dans ce lieu symbolique, et une deu-

---

16 Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Paris, éd. Revue Noire, 1994, p. 83.

17 *Ibid.*

xième fois en raison de sa démolition, au prétexte d'être un refuge pour les terroristes durant la guerre d'indépendance. Le cliché qui est juxtaposé à ce texte (voir ci-dessous p. 37) représente le Médresse tel qu'il était perçu par Dib avant sa destruction. Le texte, restitue quant à lui toute la poétique du lieu, telle que la perçoit l'auteur. Dans un premier temps, il revient sur son souvenir premier de ce lieu, puisé dans son enfance, déployant une véritable ekphrasis. Celle-ci ne concerne aucunement le cliché qui s'offre à nous visuellement, mais une autre image dont il semble être l'unique observateur et qu'il puise dans sa mémoire visuelle propre. Dib nous incite explicitement, non plus à lire, mais à voir : « il fallait voir ça[18] », dit-il. Il insiste davantage sur le caractère iconographique de sa description des lieux en les comparant à « des tableaux qu'auraient aimé peindre les Fauves[19] ».

Un autre jeu sur l'ombre et la lumière est suggéré par la conjonction entre le cliché et le texte. Le clair-obscur se voit effectivement accentué par le caractère monochromatique des photographies de l'œuvre. Dib restitue cette technique dans son écriture ekphrastique du souvenir en évoquant par exemple « la haute protection d'immenses et ombreux platanes[20] » dans sa description du Médresse, ou encore « l'ardente fraîcheur » de l'ombre qui contraste avec le « faisceau du soleil » dans le texte intitulé « Le patio[21] » que l'on peut retrouver sur la photographie qui lui fait pendant (voir ci-dessous p. 35). Le clair-obscur est également mis en évidence dans « Les Trois-Frères[22] » : « Ce piton, blanc d'un côté, noir de l'autre[23] » a servi de décor à son roman *L'Incendie*[24], œuvre où le jeu sur l'ombre et la lumière atteint son paroxysme. Dans la photographie qu'il nous donne à voir, l'effet de l'ombre est apporté par une végétation des plus sombres, contrastant avec le fond de la photo d'une clarté presque aveuglante. Les deux valeurs semblent reliées par le piton, situé au centre, aux traits floutés et disparates, et dont « l'apparition » est toute fantomatique.

Dans *Tlemcen…,* l'image devient un prétexte pour écrire. Elle constitue un embrayeur qui a le pouvoir de stimuler la mémoire, suscitant un florilège d'anecdotes et de souvenirs relatés dans les textes qui les accompagnent.

---

18 *Id.,* p. 84.

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*

21 *Id.*, p. 48.

22 *Id.*, p. 55.

23 *Id.*, p. 58.

24 Mohammed Dib, *L'Incendie*, Paris, Seuil, 1954.

Dib recourt également à ces photographies pour évoquer les lieux qui ont inspiré ses œuvres de fiction. À l'occasion, il en cite des extraits, comme dans les « Les Trois-Frères » : « Il y a longtemps de cela, ils ont assisté à une scène de l'*Incendie*, ce second en date de mes livres. *[…]*[25] ». Dans « Le patio », il y a cette photo où la « meïda[26] » représente le cœur de la maison, réunissant tous les membres de la famille aux heures des repas : le petit meuble est un topos de l'écriture mnémonique, emblématique de la culture maghrébine et jalonne les romans de l'auteur. Au rebours, le Médresse, ce lieu disparu, n'est nulle part restitué dans ses œuvres. En revanche, les lieux voisins ont pu servir de cadre à certains de ses romans et nouvelles, comme il en témoigne lui-même :

> Des scènes du *Métier à tisser*, et de *Qui se souvient de la mer,* se situent dans ce quartier. Sur les mêmes lieux, à l'angle de la place du Médresse et de la rue Bellevue qui, donnant au nord sur toute la plaine mérite bien son nom, il est possible aujourd'hui encore de s'attabler au café qui a servi de cadre à la nouvelle, *Au Café*[27].

Pourquoi ne pas avoir repris le Médresse en tant que tel ? Pourquoi avoir choisi d'ancrer l'action dans les espaces voisins tandis que la photographie insérée ici représente ce marché ? Nous dirions que cela est probablement dû à la disparition du lieu en question. Les lieux voisins : la place, la rue Bellevue ou encore le café, eux, existent encore bel et bien. La photographie a ici réussi ce que le texte fut impuissant à réaliser : la restitution du lieu. Nous le voyons en effet sur le cliché, et nous en lisons le souvenir qui lui est lié à travers les mots de Dib, qui, dans une écriture ekphrastique de l'espace mnémonique, nous donne à voir une seconde photographie, littéraire, du Médresse. En revanche, les œuvres de fiction sont inaptes à réactualiser un espace qui, au temps présent de la narration, se voit aboli : « Le Médresse ou, si l'on préfère, le beylick, détruit, c'est un des lieux de l'écriture détruit[28] ». Ajoutons à cela que, puisque la photographie est là, le texte n'a pas à faire voir ce que l'on voit déjà. Par ailleurs, l'écriture se charge de nous faire « voir » le hors-champ de l'image et donc, les lieux voisins.

La photographie nous donne ainsi une vision parcellaire et fragmentaire, voire faussée, de la réalité. L'écart qui sépare la prise des photographies

---

25 Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, *op. cit.*, p. 58-60.

26 La meïda est une table basse où sont servis mes repas dans les maisons maghrébines.

27 Mohammed Dib, *op. cit.*, p. 85-86.

28 *Id.*, p. 87.

et l'écriture des textes met en exergue les transformations que peut subir un lieu, entravant le travail mnémonique. Se dégage alors de cette œuvre photolittéraire un sentiment de nostalgie et d'impuissance : les photographies sont vraisemblablement inaptes à restituer fidèlement la réalité. Pire encore, elles la transforment et suscitent un sentiment d'aliénation chez l'auteur. Dans l'*Arbre à dires*, Dib nous le confie :

> Saisi par l'objectif et, ainsi, ravi au temps, ce monde au cours changeant, ondoyant, incertain qui est le nôtre, en demeure interdit, figé dans son objectivité. La prise (l'emprise) photographique le voue au trou noir de l'immuable. Pourtant, ni l'image qui me représente n'est moi, ni celle qui m'offre le spectacle de la nature n'est la nature. Pas plus moi que la nature nous ne nous y reconnaissons ; mieux, elles nous dépossèdent, moi, de moi, et la nature, d'elle-même. Sidérant les forces qui concourent à nous faire être, elles pétrifient de surcroît l'obscur travail de la mémoire comme celui de la psyché. C'est elle, la photographie, au bout du compte qui nous devient mémoire et psyché, mais juste mesurées à l'aune et au poids d'une pellicule, ou d'une épreuve-contact. Jamais une photographie ne me restitue, d'une personne ou d'un lieu, l'image que ma mémoire en garde. Cela, que j'y vois reproduit, me reste étranger, nulle communication entre nous. Elle n'existe, cette image, qu'à l'état d'entité fermée, ne représentant qu'elle-même. *L'image est autiste*[29].

Faisant écho à la théorie barthésienne, l'idée de Dib est de remettre en question le rôle de la photographie dans le travail mnémonique. Le caractère inébranlable et immuable de la photographie est associé à « un trou noir » et donc, par analogie, à la perte de la mémoire. L'auteur illustre son propos dans *Tlemcen…* : on note en effet une certaine dissonance entre les images et le texte. À aucun moment l'image ne lui a permis de restituer le souvenir qu'elle est supposée représenter, d'autant plus quand il en est lui-même l'auteur. L'image devient de ce fait une « entité » hermétique, refermée sur elle-même. Le texte s'en sépare par moments pour pouvoir restituer indépendamment le souvenir qu'elle se contente d'embrayer. Nous le voyons par exemple avec le texte intitulé « Le patio » : Dib est non seulement incapable d'identifier deux des quatre personnages qui figurent sur la photo, mais en plus, il ne se souvient plus du moment en question. En témoignent les nombreuses interrogations qui jalonnent le texte en question : il s'interroge incessamment sur l'identité de l'homme et de l'enfant assis aux côtés de sa mère et de sa sœur et sur la raison de leur proximité et de leur présence autour de cette table. Il en conclut, après avoir analysé la gestuelle de sa mère

---

[29] Mohammed Dib, *L'Arbre à dires*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 107-108.

et la posture de sa sœur qu'ils étaient probablement en train de manger. Viennent alors des questionnements liés à sa propre présence en ce lieu, compte tenu de l'indifférence du groupe et sur sa propre place, inexistante. Bien que photographe de cette scène, il se sent « invisible ». Sa présence devient presque fantomatique :

> Quand bien même j'y figurerais, une photographie atteste la réalité sans moi. Mais quelle réalité est-ce que cette réalité ectoplasmique, cette réalité qui vous procure l'impression bouffonne et inquiétante d'être peuplé de fantômes ? Vidant gens et choses de toute vie, les gelant pour l'éternité, qu'est-ce[30] ?

En revanche, le texte qui suit ce moment où l'auteur s'interroge sur ce sentiment de vide et d'absence, restitue bel et bien, quant à lui, le souvenir du patio. Dénué de tout lien avec la photographie, si ce n'est une représentation iconographique de ce lieu et de la « meïda », le souvenir restitue les moments où Dib s'adonnait à ses exercices d'écriture sur cette petite table basse sous le regard taquin des femmes travaillant dans le patio à longueur de journée. Le texte a de ce fait eu le pouvoir de reconstituer le souvenir, tandis que l'image n'a fait qu'entraver le travail mnémonique.

Si textes et images semblent se compléter dans cet ouvrage hybride, la relation entre eux s'avère plus complexe que cela. La photographie a le pouvoir de restituer le lieu, mais cette restitution reste partielle. L'enjeu principal de *Tlemcen*… est sans aucun doute de revenir sur les lieux passés où se sont tracées les voies de l'écriture, ainsi que ses impasses, pour reprendre des termes utilisés par l'auteur. L'œuvre se veut une poétique de l'itinéraire mnémonique de Dib au cœur de la ville qui fut le théâtre de sa jeunesse. Néanmoins, les textes sont loin de constituer de simples commentaires qui appuieraient les photographies. Certaines d'entre-elles sont effectivement indépendantes et aucun passage n'y fait allusion. Elles sont là, simplement pour restituer des lieux perdus, transformés avec le temps. Le texte quant à lui nous dévoile cette « certaine manière d'être de la ville » qui n'est plus. Seul le regard subjectif de l'auteur serait apte à reproduire cet air et cette ambiance en retranscrivant des bribes de dialogues puisés dans la mémoire, réactualisés dans un style vivant et frais qui nous laisse même en lire les onomatopées et l'intonation qui en découlent.

Dans *Tlemcen*…, Dib nous convie à le suivre dans un itinéraire singulier où l'on erre entre les méandres labyrinthiques des lieux de l'écriture, au cœur du Tlemcen de l'avant-indépendance, où se mêlent photographies au

---

[30] *Id.*, p. 108-109.

temps semblant éternellement figé et textes restituant la mémoire. L'écrit se substitue même au visuel des images, donnant à voir des clichés scripturaux où l'écriture ekphrastique atteint son paroxysme, minant les frontières qui séparent le visible du lisible. L'auteur nous le confie en ces termes :

> Ce qui est sûr, c'est que je suis un visuel, un œil. Cela ressort dans mes écrits et quel que soit le genre d'écrit : poème, roman, nouvelle[31].

[31] *Id.*, p. 111.

La photographie postcoloniale

Elsa CERF

La photographie est née en Europe et les premières photographies dans les colonies ont été réalisées par des étrangers, tantôt dans une perspective ethnographique (et les regards étaient alors souvent biaisés et dégradants), tantôt pour constituer des documents d'identité. La photographie a notamment été utilisée dans le cadre d'études à caractère prétendument scientifique visant à répartir les hommes en « races », à l'instar de l'anthropométrie du XIXe siècle. En contrepoint de son usage dégradant, la photographie ethnographique peut aussi céder à l'orientalisme et donner une image positive, mais néanmoins stéréotypée de la réalité.

Très vite, les maghrébin·e·s se saisiront de la photographie, sortant ainsi du rôle d'objets photographiés et contribuant de la sorte à la construction de l'imagerie sur le Maghreb.

Qu'est-ce qui confère à la photographie ce pouvoir mémoriel ?

Il n'est pas inutile ici de se rappeler l'illusion mimétique qu'implique le procédé photographique. Comme l'appareil photographique semble capturer les images du référent de manière immédiate, nous pouvons penser au premier abord qu'il ne fait que reproduire le référent. Cette illusion mimétique donne une impression d'authenticité. Cette authenticité du référent est liée, dans le cas de la photographie, à la mémoire dans le sens où ce que l'appareil photographique capture semble figer un passé considéré comme « vrai ». Dans *La Chambre claire*[1], le « ça-a-été » de Barthes désigne la photo en tant que fragment d'un référent dont on ne peut nier qu'il rappelle la réalité d'un événement passé. La photographie paraît ainsi cristalliser un instant du passé.

Dans *Le Démantèlement*[2], Rachid Boudjedra interroge ce rapport au passé et à la mémoire qui se cristallise dans une photographie datant de la guerre d'Algérie, et qui est fétichisée par Tahar El Gomri, le personnage principal du roman. Cette photographie semble la seule preuve attestant que

---

1 Rolland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie,* Paris, Seuil, 1980.

2 Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement,* Paris, Denoël, 1982.

ses compagnons de lutte ont bien existé. En tant que survivant, il s'y accroche comme à une bouée de sauvetage. Or Selma, autre personnage essentiel du *Démantèlement*, met en doute le caractère authentique de la photographie vis-à-vis du passé en interrogeant sans cesse Tahar sur ses camarades comme pour le situer par rapport à l'image qui lui est transmise dans la photographie.

Cette illusion mimétique et ce rapport à un passé figé gomment effectivement le fait que derrière toute photographie se cache un *operator* (Barthes) de qui dépend toute une série d'intentions et de choix concernant l'objet photographié, son cadrage, sa mise en scène, son échelle... Ainsi la photographie n'est-elle finalement pas objective, mais bien une représentation et une théâtralisation. Il y a donc une double caractérisation de la photographie : sa représentation, son caractère construit et manipulable souvent effacé ou caché derrière l'illusion d'une mimésis ou d'une authenticité.

Dans son article sur l'usage postcolonial de l'archive[3], Crystel Pinçonnat montre que l'archive, qu'elle soit photographique ou textuelle, fait partie d'un « processus de sélection et de répression », notamment dans un contexte colonial, le soupçon dût-il affecter l'archive en général. Cette réflexion rappelle de fait que l'illusion de vérité sur le passé est également présente dans des archives écrites, par exemple dans les récits de voyages et les enquêtes ethnologiques. Dans les métiers à prétention scientifique, comme l'anthropologie, le statut et l'identité du scripteur donnent un caractère d'autorité au texte, qui n'est au fond qu'un témoignage subjectif.

En tant que représentation, la photographie correspond aux choix d'un *operator* (Barthes). Elle reste donc manipulable par différents groupes dominants et figures de pouvoir. Les usages des images (qu'elles soient photo- ou cinématographiques) en contexte postcolonial vont souvent dans ce sens. Ainsi le marocain Ahmed Bouanani a réutilisé des archives coloniales pour son film *Mémoires 14*. Ce film, réalisé en 1971, présente une fiction métahistorique qui met à distance par un jeu de montage et de bruitage la linéarité des discours officiels (aussi bien celui du colonisateur que le discours nationaliste). De même que Rachid Boudjedra utilise une photographie fictive *in absentia* pour interroger la mémoire subjective dans sa relation avec la mémoire de la photographie comme trace d'un passé révolu.

---

[3] Crystel Pinçonnat, « De l'usage postcolonial de l'archive. Quelques pistes de réflexion », *Amnis* [en ligne], 13, 2014, mis en ligne le 27 septembre 2014. Disponible à l'adresse suivante : <http://amnis.revues.org/2187>, page consultée le 12/02/2017.

Les artistes postcoloniaux s'emparent donc de la photographie pour révéler des failles de la mémoire et mettre en avant à la fois son aspect fragmentaire et forcément lacunaire, mais aussi son potentiel en tant que trace. Ils font apparaître par divers procédés que la mémoire est toujours subjective et une création de toutes pièces, sans cesse modifiée par le sujet.

L'ouvrage de Mohammed Dib et de Philippe Bordas, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*[4] aborde la question de la mémoire et celle de la représentation d'une manière différente. D'abord parce que les photos en cause sont insérées dans un « beau livre » qui semble célébrer les lieux. La ville de Tlemcen est dès le titre consacrée comme lieu de l'écriture. Cependant le pluriel des lieux, tel que le titre de l'ouvrage l'indique, renvoie à d'autres possibles, métaphoriques sans doute, et insiste en ce sens sur la multiplicité des points de vue et le caractère fragmentaire d'une mémoire en mouvement. D'ailleurs, les photos ont été prises à des moments différents : 1946 pour celles de Dib, 1993 pour Bordas. D'autre part, le caractère conflictuel des mémoires est neutralisé à travers ce dialogue entre les deux photographes, et les textes de Dib apportent une profondeur inédite au jeu des images.

Qu'en est-il lorsque, au sujet de la mémoire, la photographie et la littérature s'articulent ? En quoi *Tlemcen et les Lieux de l'écriture* est-il un exemple d'une association pertinente entre les deux codes sémiotiques pour mettre en mouvement la mémoire ?

Le dispositif photolittéraire permet de créer des tensions entre le cadre et le hors-cadre ; les écrits peuvent compléter la photographie, mais la photographie peut aussi rendre visibles des non-dits des textes. Si l'écriture de Mohammed Dib dans l'ouvrage que nous étudions remet les images du passé dans le mouvement de celles du présent de l'écriture, les photos à leur tour, donnent une reconfiguration différente aux fragments de textes anciens insérés dans l'ouvrage.

Le texte intitulé « Des enfants plein la ville » et la photographie de trois enfants prise par Dib en 1946 qui se trouve en regard de sa première page[5] constituent un bon exemple de ces jeux sur la temporalité, où l'écrivain fait des aller-retours entre le passé et le présent : il est en effet rapidement amené à évoquer une autre photo (non reproduite), plus ancienne d'une vingtaine d'années, une photo de famille sur laquelle, outre ses parents, son frère et

---

4 Mohammed Dib (et Philippe Bordas), *Tlemcen ou les lieux de l'écriture,* éd. Revue Noire, 1994.

5 *Id.*, p. 62-63. Voir aussi ci-dessous p. 36.

ses sœurs, lui-même apparaissait à l'âge des enfants de la première. L'écriture et la photographie ainsi mises en dialogue créent un rapport à la temporalité et à la mémoire en accentuant ce qui change ou non avec le temps.

L'écriture peut avoir la fonction d'un commentaire ou d'un ajout par rapport à ce que donne à voir la photographie ; écrire sur une photographie rappelle donc le caractère métonymique de celle-ci, en décrivant ce qui se trouve hors-champ ou en introduisant un autre point de vue. De nombreux exemples en donnent la preuve.

II.

Cinq photographies de Mohammed Dib

Les cinq photographies qui suivent sont toutes empruntées à *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*. Elles se trouvent respectivement aux pages 46, 62, 82, 102 et 115 de l'ouvrage. Les ayants droit de l'auteur ont bien voulu en autoriser gracieusement la reproduction. Nos plus vifs remerciements !

© Colette Dib – Tous droits réservés.

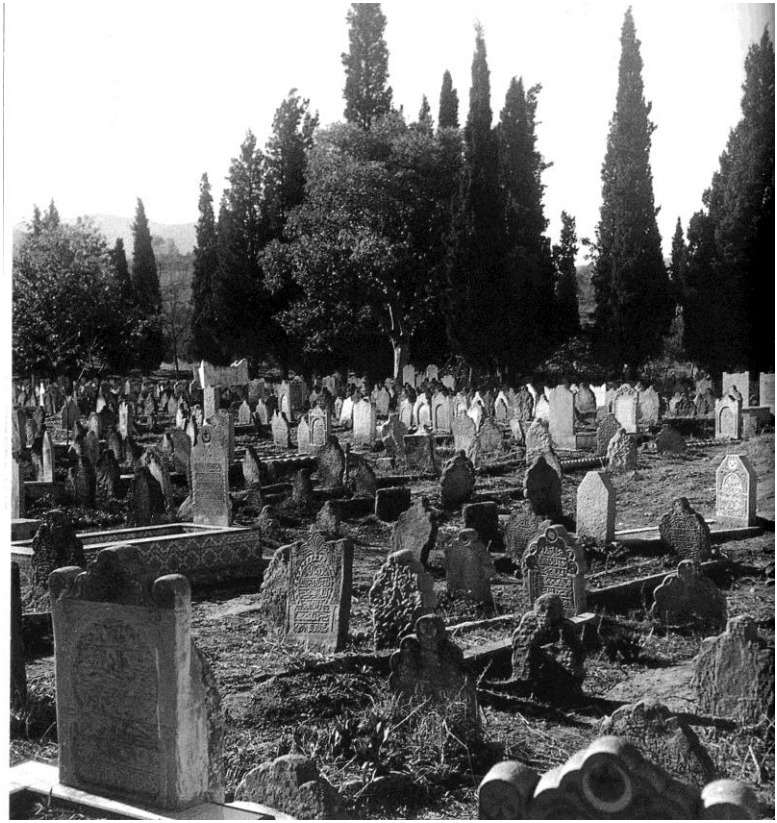
« Le patio »

© Colette Dib – Tous droits réservés.

« Des enfants plein la ville »

© Colette Dib – Tous droits réservés.

« Le Médresse »



© Colette Dib – Tous droits réservés.

« Les jardins de l'éternité »

© Colette Dib – Tous droits réservés.

« La source de l'Oie »

III.

Les lieux

« Les lieux de l'écriture[1] », commentaire

Sami BOUZID

« Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre ». Ainsi commence la *Genèse* (1.1), le premier livre de l'*Ancien Testament*. La Bible débute par une évocation des origines de l'univers. Mohammed Dib, dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture,* semble faire référence à ce texte fondateur des monothéismes « révélés » dans l'incipit de son ouvrage photolittéraire. Il écrit en effet : « Au commencement est le paysage[2] ». Cette phrase se trouve à l'entame de la section initiale, qui reprend le titre hyponyme de l'œuvre. Il détermine une approche générale de la notion d'écriture et parle précisément du « paysage » de Tlemcen qui est celui de sa propre enfance. En effet, les photos prises par l'auteur en 1946 et regroupées au début de l'ouvrage, renvoient à ce paysage intime de l'enfant Dib et du jeune homme qui a voulu capturer une image de ce lieu. Le fragment intitulé « Les lieux de l'écriture » prend la suite immédiate de la collection de photos et s'ouvre sur la notion complexe de « paysage », sous la forme d'une méditation philosophique. En effet, Dib tente de montrer que le « paysage » est la projection mentale d'un lieu passé. Un endroit qui façonne l'être humain et qui est en lien avec l'enfance.

Le concept de « paysage » est confronté à l'idée d'écriture et a partie liée avec les souvenirs du sujet, qui s'efforce de fixer dans le temps le lieu de ses origines et ceux de son enfance. Il peut se présenter également sous la forme d'une image photographique du souvenir. Nous verrons donc en quoi la notion de « paysage », selon Dib, détermine le ou les lieux de l'écriture et comment ces paysages renvoient aux photographies qui en gardent la trace. Les notions de paysage et d'écriture sont tout d'abord associées à l'existence d'un être en tant que conscience et mémoire. Dib met ensuite en relation le paysage originel avec d'autres paysages présentés comme « artificiels », mais qui deviennent comme l'image démultipliée du premier. C'est pour cela que le paysage se trouve intimement lié à l'acte créateur lui-même.

---

1 Mohammed Dib (et Philippe Bordas), *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Paris, éd. Revue Noire, 1994, p. 43-44.

2 *Id.*, p. 43.

La conscience du « paysage » et de l'écriture

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

La conscience, ce qui dépend du souvenir d'un « paysage »

La conscience est la représentation personnelle qu'a un individu de l'existence et du monde. De ce fait, la conscience est, selon Dib, encadrée par le « paysage ». Ce dernier dépend de la conscience qu'il accompagne jusqu'à la mort. Dib nous dit que notre conscience est comme aveugle à la naissance, mais cela ne l'empêche pas d'être en relation avec le « paysage ». Au fil du temps, le paysage se modifie. À la fois à l'intérieur et à l'extérieur du sujet, il se constitue comme « objet de l'imaginaire, substrat de référence, orée de nostalgie[3] ». Le *paysage* semble alors s'apparenter, en dépit de sa transformation au fil du temps, à un souvenir, celui d'un lieu, quelque chose qui ne nous quitte jamais, et qui provoque la nostalgie. Or la nostalgie devient une référence et un objet de l'imaginaire et se transforme, à son tour, en « paysage-souvenir » qui reprend sans cesse vie.

C'est avec le souvenir intériorisé que l'imaginaire et la nostalgie se mettent en branle. Ces éléments semblent être les moteurs de la volonté d'écrire. L'auteur affirme cette dépendance du « paysage », constamment présente : « Je me comporte, pense, écris dans cette certitude[4] ». Il affirme que sa seule certitude est que le paysage est permanent dans notre esprit. C'est donc grâce au souvenir d'un lieu devenu paysage que l'auteur a la capacité de représenter ce paysage par le biais de l'écriture. Le « paysage » semble alors être un lieu d'écriture reproductible qui se multiplie en plusieurs lieux.

L'importance de la notion de lieu dans l'écriture de Dib

Les notions de lieu et de paysage renvoient à des enjeux multiples identifiés par les études géocritiques : dimension politique et identitaire d'appropriation, dimension esthétique de description et de transfiguration, travail intertextuel et intratextuel d'invention du lieu à partir d'une mémoire… Chez Dib, ces dimensions apparaissent parfois toutes ensemble, à travers

---

[3] *Id.*, p. 43.

[4] *Id.*, p. 44.

une poétique du lieu proche de la rêverie philosophique. Cela apparaît notamment dans *Qui se souvient de la mer*[5], où l'écriture de la ville aboutit à une méditation philosophique sur le temps. C'est peut-être là qu'apparaît une des distinctions que l'on peut proposer entre le lieu et le paysage. En plus de renvoyer très clairement à la représentation artistique du lieu, le paysage s'envisage comme un rapport subjectif du sujet avec l'espace.

Dans « Les lieux de l'écriture », ce rapport subjectif est affirmé d'emblée. L'intertexte biblique pose la dimension ontologique du paysage : « Au commencement est le paysage ». Suit une définition (« s'entend ») dans laquelle le mot « cadre » renvoie expressément à la pratique photographique : « comme cadre où l'on vient à la vie puis à la conscience ». Cette double naissance renvoie aux deux dimensions dehors /dedans, naissance physique dans un lieu géographiquement déterminé et naissance au monde des idées, à la conscience du sujet.

Cette double dimension du paysage explique son possible déplacement lorsque le narrateur identifie les « jeux des ressemblances » de la Californie (*ibid.*), de Los Angeles et du Mont Washington[6] (p. 44), avec le paysage « originel », celui de la naissance. Le glissement qui s'opère d'un lieu à un autre par un jeu « d'identifications » s'explique par l'intériorisation de ce paysage originel devenu mouvant, car « conscience et paysage se renvoient leur image[7] ».

L'écriture en des lieux similaires

Outre la conscience d'une dépendance vis-à-vis du paysage originel, Mohammed Dib articule cette relation au souvenir. Le lieu d'origine devenu « paysage » renvoie à d'autres lieux. L'inspiration de l'écrivain lui vient alors avec un jeu de ressemblances, c'est-à-dire que la transposition du « paysage » originel à un autre paysage permet la création des lieux d'écriture.

« L'homochromie » d'un paysage, une copie conforme du « paysage » originel ?

De 1976 à 1977, Dib a enseigné à l'UCLA (Université de Californie à

---

5 Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Seuil, 1962.

6 Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux d'écriture*, *op. cit.*, p. 44.

7 *Id.*, p. 43.

Los Angeles). Cet intermède semble résonner dans notre texte. L'écrivain évoque une « homochromie[8] » du paysage californien (celui qu'il pouvait voir depuis le mont Washington). Une forte ressemblance entre Tlemcen, le lieu originel de son « paysage », et Los Angeles, à 10 000 kilomètres de là, le frappe. La ressemblance selon Dib est due à une « homochromie » (du grec *homos*, « semblable, même », et de *chrôma*, « couleur »), c'est-à-dire à une identité de couleurs. Cette ressemblance de paysages pourrait expliquer le titre de ce chapitre, « Les lieux de l'écriture ». En effet, le pluriel de ce titre est intriguant à première vue, puisque la première phrase du chapitre est « Au commencement est le paysage », qui semble renvoyer à un lieu unique. Le pluriel de ce titre semble reposer sur cette transposition d'un paysage à un autre. Un lieu d'écriture est, semble-t-il, un lieu d'inspiration, de souvenir, voire de « nostalgie[9] ».

Une inspiration surgie avec le jeu des ressemblances

Si le paysage vu du mont Washington semble similaire, pour Mohammed Dib, à celui du paysage des origines, il n'en est pas une copie conforme. C'est alors une « confusion[10] » que Dib peut ressentir devant le paysage californien qui se révèle comme un « faux témoin[11] ». Le narrateur évoque le sentiment de nostalgie provoqué par le paysage californien qui, par un jeu de similitudes, le renvoie à son paysage originel.

Ce mouvement orphique semble investir « les lieux de l'écriture ». De fait, le verbe « écrire » n'apparaît, lui, qu'une seule fois dans ce texte. Comme si ces « lieux d'écriture » imposaient un effort de remémoration, d'élaboration, entre le paysage originel, celui du Tlemcen des origines, et le paysage de substitution, en Californie. Dib se demande lequel des deux est le plus « faux » : le témoin (la conscience) ou bien le nouveau paysage ? Autrement dit, l'étranger découvrant et interprétant un paysage qui ressemble à son paysage originel ou le paysage inconnu de la conscience et qui trompe celui qui le découvre. Au reste, Dib affirme que le paysage originel ne le quitte jamais. Une certaine dépendance persiste, malgré la distance géographique. Dib semble alors se recentrer sur l'essentiel. Le paysage californien n'est pour sa conscience qu'un artifice en regard du paysage de Tlemcen, le pay-

---

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

sage qui l'a vu naître. S'il réussit néanmoins à trouver d'autres lieux d'écriture, l'artifice de ces autres cadres déclenche alors chez lui une certaine nostalgie, qui métamorphose les paysages « artificiels » en lieux d'écriture.

Lieux de l'écriture et paysage photographique

Le « paysage » est, d'une certaine manière, utilisé afin de faire émerger un souvenir et produire une écriture au présent. Or qu'est-ce qu'un souvenir sinon ce qui est inscrit dans la mémoire d'un individu ? Le souvenir est alors confronté dans « les lieux de l'écriture[12] » à la photographie, c'est-à-dire une vision immobile d'une image qui a existé. Le « paysage » en tant que souvenir est comparé à la photographie du fait de son caractère figé.

Une vision immobile du paysage

Le *Trésor de la langue française* propose plusieurs définitions du mot « paysage », dont celle-ci : « Tableau dont le thème principal est la représentation d'un site généralement champêtre, et dans lequel les personnages ne sont qu'accessoires. » Le dictionnaire donne là une définition esthétique du paysage. Or, comme l'indiquait Walter Benjamin dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, « [i]l est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible. […] la photographie à son tour allait […] supplanter [la lithographie][13] ». En parlant du remplacement d'une technique de reproduction des œuvres d'art par une autre, il considère la photographie comme un art à part entière, mais un art où la reproduction ne résulte plus d'une technique manuelle, mais est le fait de l'œil de la personne voulant reproduire la réalité et de l'appareil photographique qui permet cette reproduction.

Si on considère le paysage selon Dib comme la représentation artistique d'un site donné, qu'il soit naturel ou artificiel, son paysage et l'écriture qui en découle ne seraient alors qu'une représentation artistique personnelle du « cadre où l'être vient à la vie, puis à la conscience[14] ». L'écriture du fragment, traversée par des termes empruntés à la photographie, souligne par là-même son artifice et son potentiel reproductif. Le paysage semble être

---

12 *Ibid.*

13 Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936], trad. française de Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2003, p. 9 et 11.

14 Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, *op. cit.*, p. 43.

l'image d'un lieu qui accompagne le sujet tout au long de sa vie et dont il ne fait que multiplier les reproductions.

Un texte précédé par la photographie

Selon Mohamed Dib, l'écriture est une forme variable du paysage. C'est grâce au paysage originel et à ses variantes qu'il trouve l'inspiration de ses écrits, grâce à ses « lieux de l'écriture ». Celle-ci reproduit donc ce qui est immobile, parce qu'intériorisé sous forme de souvenirs. C'est ainsi que l'écriture, mais également ces lieux (paysages et variantes) peuvent être comparés à la photographie. On ne s'étonnera pas si un tel texte introduit une œuvre photolittéraire, mais également vient après une galerie de photographies de Tlemcen prises en 1946. Cette galerie de photographies – constituées en collection par Mohammed Dib – représente des photographies d'enfants et de paysages tlemceniens. Ce retour photographique accompagne et déclenche un retour imaginaire vers ces lieux originels reconfigurés par l'écriture.

Conclusion

La notion de paysage reste complexe. Elle se définit comme un phénomène de l'existence, une expérience fondatrice pour chaque être humain et qui commence dès la naissance. Elle est vécue dans un présent de l'enfance, mais demeure inscrite de manière permanente et accompagne le sujet dont elle structure le regard et la vision. Le paysage envahit l'intériorité sous l'aspect d'un souvenir. Mais cet état de souvenir donne naissance à la nostalgie qui fait appréhender les autres paysages comme familiers. D'un lieu originel, le paysage, permanent mais changeant, se meut ainsi en horizon.

« Le patio[1] », commentaire de l'incipit

Rémy SÉBILLE

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

À première vue, les différentes acceptions du mot patio[2] se retrouvent dans ce texte et sur la photographie qui le représente (voir p. 35 ci-dessus). C'est un lieu ambivalent, dans une représentation en noir et blanc comme les autres photographies de l'ouvrage, et qui relève d'un intime basculant dans l'extime par l'exhibition même de la photographie.

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

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

Le patio, un lieu commun

Un ensemble photolittéraire axé sur « la fonction de vérité » : l'apport d'une connaissance topographique

Le texte comme la photo sont des outils pour parvenir à une connaissance de l'intérieur des maisons de Tlemcen ; ici, ce patio fait office de document comme de symbole. L'exploration de l'ouvrage permet d'accéder à

---

1 Mohammed Dib (et Philippe Bordas), *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Paris, éd. Revue noire, 1994, p. 46-48 (jusqu'à « Je n'en serais pas étonné »).

2 *Cf.* ci-dessous « Prolonger A ».

une connaissance topographique et architecturale d'un intérieur de maison tlemcénienne.

Dib écrit que le patio est « le *centre* de la maison », traduction littérale de la périphrase arabe [wast ad-dār], dont il constitue le cœur. Dib amplifie sa description d'éléments qui peuvent se retrouver dans d'autres patios : « si par chance votre cour possède un bassin, un jet d'eau et un carré de fleurs autour, ou que simplement un abricotier y soit planté, à tout le moins une vigne comme c'est le cas ici : assurément vous connaissez votre bonheur[3] ». L'évocation de ce *locus amœnus* prend la forme d'une confidence qui ressuscite une vieille tradition du jardin intérieur (le [rīyād]) ou du jardin andalou.

La photographie semble déclencher le discours. La description précise, en effet, ce qui reste indéterminé dans la photo ; elle évoque la disposition du patio, la présence éventuelle de plantes, d'un bassin. Au-delà du noir et blanc de la photo, le texte s'ouvre sur un imaginaire du lieu commun partagé par de nombreuses traditions méditerranéennes. Le patio, lieu de séduction et promesse de bonheur s'avère aussi un lieu de socialité.

Socialité « à l'algérienne »

Le centre la maison est présenté comme un lieu de rencontres : « [l]ieu de passage certes mais tout autant jardin des conversations et de la convivialité[4] ». La configuration architecturale du patio se trouve ainsi justifiée : la centralité n'est pas clôture, mais lieu d'accueil, elle est perméable à la traversée (au « passage ») et au partage : « boire par exemple notre thé avec quelque voisin[5] ».

Sur la photo, en effet, un faisceau de lumière éclaire des personnages regroupés dans une scène sans-façon. La photo révèle aussi des informations sur la société à laquelle ils appartiennent : les vêtements traditionnels font écho au « nous Algériens[6] » de l'entame et ancrent la scène dans la culture maghrébine.

Cependant, l'image de convivialité ne se confond pas avec une nostalgie naïve et rappelle que le patio est aussi un lieu de négociations des rela-

---

3 Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, *op. cit.*, p. 47.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

tions humaines et de possibles conflits : « théâtre […] de grandioses querelles avec premiers rôles, comparses et chœur[7] ».

Dib aborde donc le patio sous deux angles, topographique et sociologique ; il offre finalement une réflexion non seulement sur le patio mais aussi sur « comment vivre le patio » et à ce titre, renseigne sur ce qu'est habiter un lieu. De manière comparable, dans *Habiter, le propre de l'humain*[8], le géographe Michel Lussault montre comment *l'habitat* est un lieu architectural, un bâtiment, et *l'habiter* un mode vivre, une manière de s'approprier ce lieu, avec une culture et une identité particulières.

Néanmoins cette convocation du lieu ne fait pas l'économie d'une certaine stéréotypie. Le patio est, en effet, le lieu commun par excellence, un lieu sur-écrit.

Le patio, une représentation stéréotypée

Tous les éléments de généralisation (présents gnomiques, pronoms personnels sujets, énumérations pléthoriques au-delà de la seule fonction informative) semblent un peu convenus, à première vue. Dib joue des clichés sur le patio et ce passage d'une fonction mémorielle à une représentation stéréotypée se marque par le passage du *nous* au *vous*. Le *nous* relève plus d'une expérience personnelle restituée, et le *vous* d'une adresse à un énonciataire indéterminé (peut-être un lecteur familier de cette littérature du lieu). À moins que ce ne soit une instance qui serait le double de Dib lui-même. L'auteur est l'*operator* de la photo, celui qui a cédé à la séduction du lieu en 1946. Mais nous ne savons pas s'il a fait prendre la pose à ses personnages ou s'il a pris la photographie à l'improviste. Ainsi sa posture initiale est-elle ambiguë, peut-être naïve, peut-être non. Que cherchait-il à saisir en prenant cette photographie du patio ?

Un « orientalisme de l'intérieur » ?

Ces clichés donnent matière à réflexion à l'auteur sur la question de la représentation : « c'est ainsi que je me rappelle les choses[9] ». Cette affirmation redouble celle de la photographie, elle la commente, soulignant à la fois

---

7 *Ibid.*

8 Michel Lussault, « Habiter, du lieu au monde. Réflexions géographiques sur l'habitat humain », dans Thierry Paquot, Michel Lussault et Chris Younès (dir.), *Habiter, le propre de l'humain*, Paris, La Découverte, 2006, p. 35-52.

9 Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, *op. cit.*, p. 48.

la subjectivité de l'*operator* et l'aspect théâtral de la représentation. Dib se fait commentateur d'un patio qu'il ne voit plus que comme un stéréotype figé par le cliché qu'il a pris, plusieurs années auparavant. Le patio est certes un lieu familier par le vécu personnel, mais c'est aussi un lieu qui résonne de nombreux discours littéraires. Le patio ombragé est, en effet, la trace par excellence de la civilisation arabo-musulmane en Espagne. Il est chanté dans de nombreux poèmes de l'âge d'or andalou et devient un lieu commun dans la peinture et la littérature orientalistes. Chez Assia Djebar, il sera reconfiguré en tant que lieu romanesque et cinématographique de la réclusion des femmes. Il demeure toutefois un lieu intermédiaire entre le dedans et le dehors et c'est sans doute cette surdétermination et cette ambiguïté qui ont séduit l'auteur et l'ont poussé à investir ce lieu de sa propre subjectivité.

Un lieu empreint de subjectivité

Anamnèse

La photo du patio semble déclencher le souvenir du narrateur : « c'est ainsi que je me rappelle les choses[10] », la photo a donc un pouvoir performatif sur le *spectator* écrivain qui est amené à se repenser lui-même, à retrouver par introspection la source d'une connaissance qu'il avait enfouie en lui et qui refait surface, pour s'ancrer / s'encrer sur le papier. C'est ce surgissement du souvenir qui va transfigurer le topos du patio en scène primitive de l'écriture : « 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[11] ». La remontée vers l'origine de l'écriture quand elle n'était encore que multiples « exercices d'écriture » passe par les incertitudes de la mémoire : « Ou bien écrivais-je seulement par beau temps ? Je n'en serais pas étonné[12] ». La saison de l'écriture est avant tout celle d'un imparfait itératif, une saison mentale donc.

Ainsi, le détour par ce lieu commun qu'est le patio prend son point de départ dans la photographie de ce lieu, qui elle-même en donne une appréhension forcément métonymique appelant l'imagination à combler le vide situé dans le hors-cadre.

---

10 *Ibid.*

11 *Id.*, p. 47.

12 *Id.*, p. 48.

Le « ça-a-été » barthésien, qui accompagne toute photographie, atteste un moment révolu. Paradoxalement, l'écriture de Dib se libère en faisant le deuil de l'origine et en assumant sa fragmentation et ses incertitudes. Le patio est donc un paysage pré-texte et prétexte à une écriture libérée du deuil ontologique.

Entre mystère et exhibition

Nous avons un lieu qui, de l'aveu de l'écrivain, reste hypothétique ou impressif ; nous n'aurons que des souvenirs, qui n'ont pas vocation à être vrais ou faux ; pour le *spectator* étranger au lieu, Dib est aussi amené à entrer dans une posture d'hypothèses : « si par chance votre cour possède un bassin […][13] ». La photo montre un endroit mais en suggère un grand nombre d'autres, il y a un appel à dépasser la photo pour se faire sa propre image mentale.

Tel est le rôle des ombres et des hors-champs. Le texte lance des pistes ; il y a un jeu du clair-obscur, celui de la photographie même, qui semble contaminer l'écriture. C'est un lieu où il faut deviner, avec le texte comme adjuvant ou à l'aide de son expérience, en se confrontant à ce qu'on connait déjà. Par exemple, on devine une vigne, cep et sarments, sans vraiment la voir. La fragmentation du récit correspond à la métonymie qui préside aux éléments représentés sur la photographie.

De même la photo montre des éléments que le texte ne mentionne pas explicitement, comme le balcon ou les portes, les fenêtres ouvertes. La relation intersémiotique est donc nécessaire pour parvenir à se faire une image complète : texte et photo sont lacunaires et viennent se compléter par un mouvement de va-et-vient.

Ainsi la photo se présente sous le double motif de l'ouverture et de la fermeture : des volets sont ouverts, d'autres en haut sont fermés, des espaces sont dans l'ombre, d'autres en pleine lumière. Et le texte est aussi régi par cette logique. Dans cette dialectique intersémiotique, entre écriture et image, le patio se transfigure pour devenir le lieu hétérotopique par excellence.

---

[13] *Id.*, p. 48.

Le patio, lieu hétérotopique.

Théâtralité

Toute photographie est une mise-en-scène dans la mesure où elle suppose le choix de l'angle de la prise de vue et de ce qui est photographié, du positionnement de ce qui est choisi dans le cadre, du moment, de l'éclairage... Si le recours au noir et blanc pouvait être une contrainte extérieure pour Mohammed Dib, en 1946, il apparaîtra comme un parti pris esthétique chez Philippe Bordas quelques décennies plus tard. Et le dispositif photolittéraire dans son ensemble inclut le geste photographique de Dib dans cette théâtralité organisée du « beau livre ».

Pour ce qui est du fragment examiné ici, la photographie du patio apparaît comme celle d'une scène de théâtre. Lieu théâtral par excellence, comme tous les lieux de l'entre-deux, lieu de passage donnant sur des ailleurs dérobés à la vue, mais suggérés par des portes ou des fenêtres, le patio acquiert une dimension spéculaire qui en fait un lieu d'écriture au sens propre comme au sens figuré.

Jeu de miroirs

En effet, d'un lieu écrit voire sur-écrit, le patio s'avère littéralement un atelier d'écriture, « CADRE PREMIER DE[S] ÉCRITURES[14] » de l'auteur. C'est aussi le lieu qui a nourri l'imaginaire de l'enfant Dib par cette oralité première : « 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*[15] ». Ainsi se fait, de manière assez inattendue, l'émergence de ce *nous* qui associe une communauté (ou une famille ?) à l'humanité tout entière et non pas à une tribu quelconque ni même à un pays. « La voix qui dit *nous* a le dernier mot, est la plus autorisée : voix qui vient de loin pour aller plus loin que nous », écrira Mohammed Dib dans *L'Arbre à dires*[16]. Ainsi le patio correspond bien à ce que Dib appelle lui-même un « lieu d'écriture » : il redouble la ville de Tlemcen elle-même, car « le dehors s'introvertit en de-dans pour devenir objet de l'imaginaire[17] ».

---

14 *Id.*, p. 47.

15 *Ibid.* C'est l'écrivain qui souligne.

16 Mohammed Dib, *L'Arbre à dires*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 84.

17 Mohammed Dib, « Les lieux de l'écriture », dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, *op. cit.*, p. 43.

Conclusion

La centralité du topos du patio dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* résulte de ce qu'il constitue un espace sémiotiquement riche, qui en fait à la fois une scène d'écriture et de lecture. Si la mémoire de l'auteur est déclenchée par la photo du patio, celui-ci sollicite également une autre mémoire chez le lecteur cette fois-ci, et qui doit mobiliser une intertextualité qui rejoue la scène d'écriture autrement.

Prolonger A

- Étymologiquement, le patio, cette cour intérieure de la maison, a parfois été présenté (encore que de manière peu vraisemblable ni convaincante) comme dérivant du latin *pactum*, « pacte, accord ». Le patio serait dès lors le lieu de l'entente et du partage. C'est également le lieu où l'on jouait du théâtre, une cour intérieure qui faisait office de scène jusqu'au XVIe siècle dans l'Espagne andalouse, quand il n'y avait pas de lieu spécifiquement dédié à ce genre de spectacle. Le patio est donc un lieu du privé qui appartient à une famille, mais aussi un lieu susceptible de s'ouvrir au public, car on y invitait des personnes venues de l'extérieur pour le temps d'une représentation.

  Dans « Le Patio du poète nahua », Marie Sautron[18] analyse le motif du patio dans la littérature orientaliste et relève les stéréotypes suivants : « Intime et secret, ce lieu se prête à l'épanchement et à la contemplation » (p. 131), ce serait le lieu pour trouver des « réponses » (p. 132) ; « convivial et privé, il devient un refuge de rencontres » (p. 131), mais il serait également le domaine d'une « ambiance de quiétude » (*ibid.*). Enfin, « [t]héâtral et ouvert à un public, il se destine à de plus amples activités festives » (*ibid.*).

  Ces différentes fonctions du patio en font un lieu qui oscille entre le privé et le public. On le retrouve chez les Orientalistes du XIXe siècle, comme chez Chateaubriand dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) ou Hugo dans *Les Orientales* (1829). Et même, un siècle plus tôt, dès les *Lettres persanes* de Montesquieu (1721). Sa « quiétude » en fait aussi un lieu de refuge, de sainteté et de paix, propice par exemple à la représentation picturale de l'Annonce faite à Marie.

- Sur le motif du patio, on peut également lire l'article de Sabiha Benmansour, « Voix / voies de l'écriture dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* », dans Najet Khadda (dir.), *Mohammed Dib, 50 ans d'écriture*, Publications de l'Université Montpellier 3, 2002, p. 25-44.

Prolonger B

Sur le rapport de Dib à la photographie, on consultera avec profit *L'Arbre à dires* (*op. cit.*), particulièrement le texte intitulé « L'homme en proie aux images » (p. 107-112), où l'on lit, entre autres : « Une photographie ne nous donne pas à voir le monde : miroir, elle n'en restitue que l'apparence, ne crée qu'une sphère virtuelle de reflets autour de l'homme. […]

---

[18] *Caravelle – Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n°76-77, 2001, p. 131-143.

L'Homme qui, à trop vouloir connaître le monde et ses arrière-cours par le truchement de l'image, s'immerge dans l'enfer des faux-semblants » (p. 109).

IV.

PHOTOGRAPHIE ET ÉCRITURE DE SOI

La « phautobiographie » dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*[1]

Anissa KAOUEL

Université de La Manouba (Tunisie)

Définie comme une « trace » par Walter Benjamin[2], ou Roland Barthes[3], la photographie est essentiellement l'empreinte d'un passé révolu. L'associer au récit de facture autobiographique s'inscrit forcément dans une exigence de fidélité référentielle. *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* de Mohammed Dib se présente comme une forme d'autobiographie à laquelle l'écrivain-poète joint un album photo des lieux de l'enfance, élaboré pour une part en 1946 avec un Rolleiflex prêté par un ami et, pour une autre part, en collaboration avec le photographe Philippe Bordas qui va en 1993 à la découverte des mêmes espaces. Vers la fin de sa vie et de sa carrière, le poète revient sur son passé, à travers une écriture qui investit de nouvelles stratégies littéraires. La confrontation simultanée du passé et du présent, opérée par le récit d'enfance et par l'image, offre un retour dans le temps et dans l'espace où se perçoit une volonté de remonter vers les origines.

Nous commencerons par interroger le rapport unissant la littérature et la photographie dans ce rapprochement. Nous verrons ensuite comment cette jonction de codes artistiques vise à faire échapper le passé à l'oubli et laisse percer une profonde nostalgie.

---

1 Mohammed Dib (et Philippe Bordas), *Tlemcen ou les lieux de l'écriture,* Paris, éd. Revue noire, 1994.

2 « La photographie permet pour la première fois de fixer durablement et sans aucune ambiguïté les traces d'un homme. Le roman policier nait au moment où était assurée cette conquête, la plus décisive de toutes, sur l'incognito de l'homme. » (W. Benjamin, « L'intérieur, la trace », dans *Paris, capitale du XIXe siècle, le livre des passages*, trad. française de Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 75).

3 « Dans la photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là […]. Le nom du noème de la Photographie sera donc : "ça-a-été" […] cela que je vois […] a été là. » (Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil, 1980, p. 119-120. .

Autobiographie – photographie : quel rapport ?

Tlemcen ou les lieux de l'écriture fait de l'espace biographique du poète le point nodal de l'œuvre. Le retour sur les lieux de l'enfance s'inscrit dans un projet mnémonique où le poète, par le biais de deux codes sémiologiques, transporte le lecteur vers sa jeunesse. Dans cette traversée au fil du temps et de l'espace, l'image que l'écrivain associe au texte acquiert plus d'importance – sur le plan quantitatif – que le récit. Deux albums photo enchâssent le texte : le premier est de Dib dont les clichés ont attendu un demi-siècle environ pour parvenir à notre connaissance ; le second, tout récent à la parution du livre, est le fruit du travail d'un photographe professionnel. Le récit qui sépare les deux albums photos – comme pour dissocier les deux pans temporels du passé et du présent – se situe au milieu de l'ouvrage et comporte lui-même des photographies réalisées, pour l'essentiel, par l'auteur. L'avantage que celles-ci prennent sur le récit[4] fait-il passer l'image devant l'écriture ?

La photographie en tant qu'art n'a intéressé le poète que le temps de ses prises de vue. Dans *L'Arbre à dires*, Dib affirme que « rien dans [s]on enfance ni plus tard d'ailleurs ne [l]e destinait à devenir photographe[5] ». C'est principalement dans le domaine de la littérature et, plus précisément, dans celui de la poésie que l'auteur de *Laëzza* situe son activité artistique. Dans *Tlemcen où les lieux de l'écriture*, les clichés de l'auteur datent de 1946. Près d'un demi-siècle plus tard, le récit qui accompagne la photographie la met à jour et lui redonne vie, puisque l'écrivain restreint la fonction de l'image à la représentation fixe, voire inerte. Le texte se présente ainsi comme une manière d'articuler la vie sur la mort. Dans *L'Arbre à dires*, Dib définit la photographie en ces termes :

> La photographie capte l'instant et le fixe pour l'éternité. Là est le drame : elle assèche le temps, qui est expression de vie. Elle tarit ce qui, flux, s'écoule, passe, doit s'écouler, passer – et dès lors ne va plus s'écouler, passer[6].

La photographie conserve l'empreinte du passé dans son aspect statique et figé. D'ailleurs la définition de Dib rejoint celle de Barthes qui pense

---

4 Les pages réservées aux photographies sont plus nombreuses que celles réservées au récit.

5 Mohammed Dib, *L'Arbre à dires*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 111.

6 *Id.*, p. 107.

également que « la photographie a du mal à délivrer du sens[7] ». L'image arrête le temps, elle immobilise l'instant filmé dans un « ça-a-été » statufié. À propos d'une photo où Dib enfant aurait dû figurer, alors qu'il était derrière l'objectif, il parle « du regard qui fixe la scène, ou qui a plutôt délégué à l'objectif le soin de la fixer, il y a une quarantaine d'années de cela[8] ». Le poète se sert de l'image « biographique[9] » qui fige un moment précis du passé et, grâce au récit, aimante ce dernier au présent : « Je m'interroge aujourd'hui […] je m'interroge […] Que font-ils donc ?[10] ». Le récit libère la photographie de son inertie et ranime le temps auquel elle renvoie. Aussi devient-elle prétexte d'écriture. L'image du patio que le narrateur présente au seuil du chapitre intitulé « Le patio » donne à Dib l'occasion de parler de la « cour », du « *centre* de la maison » et de dire tout l'intérêt de cet espace auquel il réserve un chapitre :

> Nous ne faisons pas qu'y passer, habitant en la demeure, mais nous rencontrer, prendre nos aises, boire par exemple notre thé avec, pour invité, quelque voisin. […] Votre cour peut servir aussi parfois de théâtre à de grandioses querelles avec premiers rôles, comparses et chœur […]. Je m'établissais dans un angle pour me livrer à mes exercices d'écriture […][11].

Grâce au récit, le lecteur peut comprendre toute l'importance de l'espace illustré. La photo à elle seule ne livre aucune donnée. Hormis le visuel statique, le lecteur ne saura rien d'autre. La photographie saisit un instant dans le passé, le récit, lui, se charge du transfert vers le présent. C'est seulement de cette manière que le temps se remet en marche. La photo devient alors un catalyseur de la narration, un point de départ du récit de l'enfance. Elle donne à voir l'espace biographique. Cependant Dib ne se contente pas totalement de ce qu'elle représente et fait appel à la description en vue d'une meilleure illustration. L'image est-elle lacunaire même dans son aspect figé ? Dans le chapitre intitulé « Le four banal », nous retrouvons de longs passages décrivant le sous-sol où se trouve ce four en contrepoint d'une photo récente du lieu, prise par Philippe Bordas. Mais il semble que la plume de l'écrivain ne se fie pas à l'œil du photographe et manifeste une nette prédilection pour l'écriture.

---

7 *Ibid.*

8 Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, *op. cit.*, p. 48.

9 Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, [1997] 1999, p. 259 : « La photo est naturellement biographique plus qu'autobiographie ».

10 Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, *op. cit.*, *ibid.*

11 *Id.*, p. 47.

Au reste, les insuffisances de la photographie se présentent à plusieurs niveaux. D'un photographe à un écrivain, il est clair que, plus de quarante après, la main de Dib qui reproduit le passé est plus catégorique que l'objectif de son vieux Rolleiflex. Face à une photo que le poète-photographe a prise de jeunes enfants, l'écrivain s'interroge sur l'enfant qu'il était au même âge qu'eux :

> Mais moi, à cet âge, quelle allure avais-je ? Malheureusement, je ne puis avoir ressemblé à l'un de ces garçons. Une autre photo, de famille, datant d'il y a quelque soixante-cinq ans, me montre dans un tout autre accoutrement. Comme je suis campé, je ne m'y serais pas reconnu si mon père n'était debout derrière moi, ainsi que ma mère et, entre eux deux, mon jeune frère, un bébé encore installé sur un tabouret porte-vase haut sur pattes[12].

Dans son aspect statique, la photographie suscite chez le narrateur divers commentaires : « Au fond, la photographie est subversive, non lorsqu'elle effraie, révulse, ou même stigmate, mais lorsqu'elle est pensive[13] ». Malgré l'empreinte matérielle et donc réelle qu'elle délivre[14], la photographie se présente comme une source d'interprétation en raison du la durée qui sépare la prise de vue de la perception présente : « "Ça-a-été" […] cela que je vois […] a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé[15] ». Le récit que l'écrivain associe à la photographie se charge de traduire cette subversion en même temps qu'il se charge de réduire le nombre des années qui séparent les photographies de son récit autobiographique :

> IL ME FAUT DEVANT CE CLICHÉ, faire un bond en arrière de cinquante ans ou presque. La prise de toutes les photographies qui figurent dans ce livre et sont de moi remonte effectivement à 1946, et appartiennent à la même époque[16].

Employé comme un procédé de mise en valeur au début de chaque chapitre du livre, le recours aux capitales vise à attirer l'attention sur tous ces incipit. Le récit, comme la photographie, se transforme en un espace visuel en usurpant la fonction principale de la photo tout en lui conférant une dimension chronologique. En outre, malgré son caractère authentique, la

---

12 *Id.,* p. 63.

13 R. Barthes, *op. cit.*, p. 65.

14 Contrairement à l'autobiographie où le vécu est narré et donc demeure de l'ordre du virtuel.

15 R. Barthes, *op. cit.*, p. 119-120.

16 Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, *op. cit.*, p. 63.

photographie est souvent source d'inquiétude. En effet l'hésitation de Dib devant la photographie des « gamins » de son quartier (« malheureusement, je ne puis avoir ressemblé à l'un de ces garçons »), qui rappelle de très près celle de Barthes perplexe devant son propre portrait (« Mais je n'ai jamais ressemblé à cela ![17] »), donne à voir une autre image de lui-même. Le réalisme autobiographique se dresse contre le réalisme photographique. L'écrivain est sceptique. Il rejette alors l'image visuelle au profit d'une image mentale qui n'est pourtant pas différente de la photographie :

> Par chance j'ai mille souvenirs aussi qui, j'en suis persuadé, ne me mentent pas et me parlent d'un garçon guère différent des autres, ni par la tenue ni par la dégaine, et dont les ébats n'avaient que la rue pour théâtre[18].

Pour Dib, comme pour Proust[19] d'ailleurs, le souvenir livre d'autres certitudes qui dépassent la réalité tangible. Quand l'auteur décrit le patio, lieu de l'écriture, à partir d'une photographie, ses souvenirs de l'espace dépassent la réalité visuelle et donnent à voir une réalité illusoire et pourtant plus crédible :

> 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[20].

Contrairement à la photographie, le récit permet des libertés qui trouvent dans le chimérique d'autres vérités. La mémoire libère le passé et cède la place à l'imagination, « reine des facultés[21] », pour créer un monde nouveau et produire une « sensation du neuf[22] ». Malgré la présence d'un fort adjuvant référentiel, l'autobiographie dibienne n'est pas tenue de reproduire les faits selon le vécu, mais selon des convictions autres qui font de l'imagination « la reine du vrai[23] ». Comme Baudelaire, Dib se détache de l'immo-

---

17 R. Barthes, *Barthes par Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 40.

18 Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, *op. cit.*, p. 65.

19 « Ces photographies d'un être devant lesquelles on se le rappelle moins bien qu'en se contentant de penser à lui ». (Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, dans *À la recherche du temps perdu*, IV, Jean-Yves Tadié éd., Paris, Gallimard, La Pléiade, 1989, p. 452).

20 Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, *op. cit.*, p. 47-48.

21 C. Baudelaire, « Salon de 1859 », dans *Curiosités esthétiques*, III, Paris, Garnier, 1962, p. 321.

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*

bilité et de l'inertie auxquelles nous contraint l'image et préfère errer dans les méandres de la mémoire :

> NOUS PRÉOCCUPER D'ORDRE, de suite dans les idées, dit-il, pourquoi si rien ne nous y oblige ? La mémoire n'a pas de ces soucis et nous nous promenons dans la mémoire[24].

Autobiographie ou photographie ? À quel ordre envoient ces mots de l'auteur[25] ? Une comparaison *in absentia* nous met implicitement devant deux codes artistiques que l'auteur pratique, mais auxquels il refuse de se soumettre.

Chez Dib, la photographie perd de sa notoriété référentielle. Elle se présente plutôt comme un prétexte à l'écriture. L'auteur part à la quête de soi à partir d'indices biographiques et, au lieu de renvoyer le lecteur vers un passé ponctuel, la photographie devient un lieu d'hésitation et d'indétermination. L'association de la photographie au récit de vie devient de ce fait un moteur de narration, mais aussi un moyen d'interroger et de bousculer le passé. Dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, la photographie n'a plus pour fonction d'imiter le réel comme le craignait Baudelaire et d'anéantir l'imagination. Au contraire, l'auteur de *Comme un bruit d'abeille* s'en sert pour éveiller l'imagination. Autobiographie comme photographie, le poète fait appel à l'une ou à l'autre non dans un souci de retracer un vécu constant, mais dans l'objectif de ramener le passé au présent et de le remettre en marche. Par ailleurs, il y a lieu de se demander si dans cette opération, l'appel à la photographie est détaché de toute intention affective. Le passé que le poète rappelle alternativement à l'aide du noir de l'encre sur le blanc de la page, mais aussi de ces couleurs de la photographie, aurait-il une fonction autre que celle de dire un vécu vieilli que l'écriture, quand bien même elle serait moderne, n'a pas su rajeunir ?

La nostalgie entre perte et retrouvaille

> Tlemcen est un pays de sources, son nom même l'annonce d'entrée de jeu : issu du berbère *tilmas*, au pluriel *tilmasân*, il veut dire sources[26].

---

24 Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, *op. cit.*, p. 55.

25 L'autobiographie suit un ordre chronologique, la photographie fixe l'événement.

26 Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, *op. cit.*, p. 109.

C'est en venant à l'étymologie du nom de Tlemcen vers la fin de l'œuvre que Dib exprime une forte appartenance. Définie par le *Dictionnaire des symboles*[27] en tant que « symbole de la maternité », la source apparaît comme un lieu d'affiliation. Le souvenir que le poète évoque autour de la source de l'Oie n'est pas anodin. Après de nombreuses pérégrinations qui commencent par « les lieux disparus » et se terminent par « la ville », l'évocation de « Aïn wazouta » ou « la source de l'Oie » ou encore « l'œil de l'Oie », selon les traductions de Dib, signifie non seulement un retour aux origines, mais aussi une reconnaissance des origines qui ne se fait pourtant pas sans la « douleur du retour ». Dans cet espace de fête et de vie qui se situe entre « les jardins de l'éternité » et le mausolée d'Abou Madyan, la vie semble prendre le dessus sur la mort. Les verbes de perception rendent compte de la vivacité du souvenir. Le poète voit ou revoit : « Et je vois. Oui, je vois[28] » ; il s'émeut devant les images du passé : « je m'ébahis », et invite son lecteur à voir et à s'émouvoir. Récit descriptif et photographie s'associent en vue d'annihiler les effets de la séparation et de clamer haut la présence de l'absent. C'est précisément dans cette présence que se traduit la mélancolie d'un poète qui tend vainement à ressusciter ce qui n'est plus. Les passages descriptifs animent la photographie et comblent ses lacunes. D'où un décalage entre photographie et récit. Si ce dernier évoque les couleurs festives des bannières « vertes et blanches », la photographie les tait. Il est vrai que cela n'est pas sans rapport direct avec les moyens de l'époque, mais le choix du noir et blanc dans les photographies récentes de Philippe Bordas qui montrent le même espace n'est pas sans dire la mélancolie qui règne sur l'endroit. La photographie fait voir, mais ne dit pas. Le récit qui l'accompagne se charge de l'animer, de la faire parler. La poésie se mêle au récit et refond le noir et blanc de la photographie en mots qui disent les maux de la séparation :

> [La source d'Aïn wazouta], qui ressemble à bien d'autres, n'a rien de remarquable *sauf que*…
>
> *Sauf que* deux fois l'an, dans la friche qui l'environne et qui est abandonnée à sa solitude le reste du temps se déroulent de grandes festivités. En plein air évidemment, et dans la périphérie de cette source *si elle pouvait parler*.
>
> *À moi, elle me parle* : elle me dit le déferlement d'une foule où tous les âges se mêlent et se coudoient ; elle me raconte […]. *Et je vois*.

---

[27] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont et éd. Jupiter, [1969] 1982.

[28] Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, *op. cit.*, p. 113.

> *Oui, je vois* les étalages dressés à proximité de la source par les marchands de confiseries […][29].

Une espèce de communication se crée entre l'espace et l'auteur pour dire paradoxalement une présence et une absence. La première se traduit par l'échange de paroles avec la mort. La deuxième s'exprime dans le regret. Le silence rémunère les défauts de la langue. Faute de mots, l'aposiopèse traduit l'indicible. La poésie tente de dire la douleur de ce qui n'est plus. La concaténation récupère la parole suspendue, en même temps qu'elle transforme le récit en une mélodie. La nostalgie plane sur le récit comme elle plane sur la photographie. Associés, les deux codes sémiologiques accentuent la douleur du jamais plus. La réminiscence jubilatoire qui insinue pourtant la perte ne se contente pas de l'écriture pour la fixer dans le présent, mais fait appel à la photographie qui a saisi le passé au moment où il fut. Entre récit et photographie, le passé oscille entre la perte et les retrouvailles. Le récit qui tente de récupérer le vécu se retrouve face à l'image figée de ce dernier. Un décalage se traduit entre le présent et le passé. Les espaces relatifs à l'enfance du poète que la photo représente sont perçus dans leur plus belle image. De là, le récit devient une sorte de pèlerinage vers les espaces privilégiés d'antan. Le mythe de Peter Pan qui jette un regard ébloui sur le monde de l'enfance refait surface et fait du Tlemcen des années 1940 un espace de pur bonheur. Le poète part à la recherche de ses traces, à recherche du bonheur perdu.

> D'ailleurs que voulez-vous faire d'autre dans un désert que d'être à l'affût, à la recherche de signes, de traces, de marques, d'indices. Et vous ne pouvez, d'instinct, vous empêcher. Il y va de votre vie[30].

La nécessité dans laquelle s'inscrit l'appel à la trace répond au besoin de recouvrer ses origines. L'accumulation « de signes, de traces, de marques, d'indices[31] » dit bien cette exigence. En revanche, dans cette quête de la trace, le poète cherche moins à retrouver son passé[32] qu'à en exprimer le manque. La remontée vers les origines fait appel au visuel[33] qui se présente com-

---

29 *Id.*, p. 109-110. Je souligne.

30 *Id.*, p. 108.

31 *Ibid.*

32 Dans ce contexte, la trace est définie par le Petit Robert comme ce qui subsiste d'une chose passée.

33 La photographie est définie comme une trace.

me « trace ombilicales[34] » permettant de dire « autant sur le corps marqué que sur le cordon et la mère marquante. Et la mère manquante[35] ». Le retour vers le passé n'a pas seulement pour objectif de le retracer, mais se fait dans le but de trouver dans ses traces ce qui peut ramener vers la personne du poète. La photo du pain[36] et celle du four banal[37] ne disent rien d'autre que ce qu'elles représentent. Le récit qui les accompagne précise, quant à lui, le rapport intime, très intime avec le pain :

> NOUS VIVONS DANS L'INTIME DU PAIN. […] Penser au pain, nous renvoyait à la mère et inversement, penser à la mère, nous renvoyait au pain. L'un et l'autre étaient si liés que consommer du pain, revenait pour nous à consommer de la mère et que, aimer le pain, c'était aimer la mère[38].

Le pain renvoie donc à l'origine, mais dévoile aussi un manque endolori. Mêlées à l'écriture, les traces photographiques deviennent d'incontestables traces autobiographiques, sans illusion sur l'origine, sur la mère, sur la personne du poète, sur l'amour et sur la mort. « Nous n'avons qu'une ressource avec la mort, disait René Char, faire de l'art avant elle[39] ». Vaincre la mort en traduisant la perte et en faisant allusion au manque.

Pourtant dans *Tlemcen où les lieux de l'écriture*, les lieux du passé affluent, donnant l'impression que tout est vivant. Le poète semble se souvenir amplement des espaces dans lesquels il a vécu : « Le marché de Médresse par exemple, sis place Bugeaud », « La rue Idriss, qui part de la place de la Mairie » et qui « longe le marché couvert », « la place aux Laines (Socq-el-ghzel)[40] », « Bab sidi Boumédiène[41] », tout est là. Mais tout n'est là que pour dire que tout n'est plus là. L'isotopie de la disparition traverse les passages descriptifs et dit la mort de l'espace que la photo fait pourtant voir. D'un

---

34 François Soulages, « La trace ombilicale », dans Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 21.

35 *Ibid.*

36 Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, *op. cit.*, p. 72.

37 *Id.*, p. 76.

38 *Id.*, p. 71.

39 « Les Dentelles de Montmirail », dans « Quitter », *La Parole en archipel*, Paris, Gallimard, Poésie, 1974, p. 202.

40 Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, p. 83.

41 *Id.*, p 89.

côté, les photographies de Médresse[42], de La maison du Dhikr[43], de Bab Sidi Boumédiène[44], de La source de l'Oie[45], de Abou Madyan[46] font défiler des lieux chers au poète, de l'autre le récit annihile ces espaces. À travers lui, la photo n'est plus seulement une preuve tangible d'une incontestable présence, mais représente les vestiges d'un passé révolu. Le photographe est avant tout poète. Il sait qu'il « doit laisser des traces dans son passage et non des preuves », il sait que « seules les traces font rêver[47] ». La photographie est donc un lieu de rêve, d'éblouissement en même temps qu'elle est l'espace des regrets et des soupirs. D'un côté, grâce à elle, on a l'impression de retrouver l'objet, le sujet, l'instant, le passé. De l'autre, on se rend compte qu'elle ne les redonne jamais et qu'au contraire, elle fait de la présence une source de perte. C'est dans cette heureuse impression de retrouvailles et dans cette tragique réalisation de la perte que s'accentue le sentiment de douleur et de mélancolie.

D'ailleurs la perte n'est pas que suggérée. Par moments s'exprime un franc aveu de la détérioration et de l'extinction même de l'espace natal :

> DU TLEMCEN DONT TÉMOIGNENT CES PHOTOGRAPHIES prises en 1946, peut-on dire qu'il ne reste que le nom ? Ce serait sans doute aller trop loin. Il y a pourtant quelque chose de cela[48].

Dans cet incipit du chapitre intitulé « Les lieux disparus », les capitales mettent en exergue les vestiges de l'espace d'antan dont la photographie qui date d'environ un demi-siècle serait le seul témoin. L'interrogation traduit l'inquiétude. La photographie qui représente la ville natale des années 1940 suggère ainsi une comparaison implicite avec le présent. Mais le texte de Dib ainsi que les photographies présentent également des comparaisons explicites entre le passé des lieux et de l'enfance et le présent. Récit et photographie se joignent pour dire nostalgiquement la différence entre l'espace heureux de l'enfance et l'espace morbide de l'âge adulte. Les photographies faites par Dib et celles réalisées par Philippe Bordas s'inscrivent dans cet

---

42 *Id.*, p. 83.

43 *Id.*, p. 89.

44 *Id.*, p. 94-95.

45 *Id.*, p. 111, 112, 115.

46 *Id.*, p. 117.

47 René Char, « Les compagnons dans le jardin », dans « La bibliothèque est en feu et autres poèmes », *La Parole en archipel*, *op. cit.*, p. 153.

48 Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, *op. cit.*, p. 83.

objectif de comparer passé et présent. Hormis quelques photos qui représentent des lieux distincts comme « le patio[49] » et « les jardins de l'éternité[50] », les autres représentent des images globales du Tlemcen d'avant et de celui de 1993. Le lecteur qui n'a pas le même rapport avec l'espace biographique du poète est appelé à faire des comparaisons d'ordre général. L'observateur n'a pas la même sensibilité que celui qui a vécu là. Le récit se charge alors de rapporter des différences ponctuelles entre l'espace qui fut et celui qui est advenu. Les temps changent, la vie aussi :

> Ne comptez plus en voir, de tels bonhommes, aujourd'hui, dans les rues de Tlemcen, avec cet air, engoncés, ainsi dans des djellabas, quand ils seraient des fils de paysans, et ceux-là n'en sont pas, il suffit pour s'en convaincre de les comparer aux enfants de la photo suivante. La sorte de djellaba pour petits qu'ils portent, en grosse laine tissée dans un atelier de la ville, elle-même ne se fait plus[51].

La négation catégorique dans la première phrase exprime un passé révolu. Présence de djellabas dans la première photo, absence dans la deuxième : disparition et métamorphose. En rapport direct avec les coutumes, l'absence de l'habit traditionnel renvoie à la perte des origines. Encore une fois, le désir de remonter vers ses racines grâce à la trace photographique aboutit à une réalisation d'un jamais plus. Les racines seraient-elles à jamais perdues ? En tout cas, même dans la constance et dans le caractère inchangé de l'espace et des faits se ressent un sentiment de nostalgie :

> À Tlemcen, les fours de mon enfance sont là, les mêmes, ils existent toujours, encore que le fournier, depuis le temps, ait dû changer. Et ils ont toujours ce quelque chose qui m'impressionne déjà. Regardez-là, cette photographie prise par Philippe Bordas en 1993[52].

La photographie qui accompagne ce récit renvoie simultanément aux fours d'antan et à ceux de 1993, puisque dans aucune des photographies prises par Dib, on ne retrouve celle du four. La pérennité signifiée par les adverbes de lieu et de temps coïncide avec cette unique photographie qui rattache le passé au présent. L'espace fût-il le même, c'est toujours avec mélancolie et amertume que les lieux de l'enfance sont perçus. Dib sait bien que,

---

49 *Id.* La photographie de Dib se trouve à la p. 46 (et ici-même p. 35) et celles de Philippe Bordas aux p. 129 et 131-133.

50 *Id.* Dib, p. 103 (et ici même p. 38) ; Bordas, p. 155 et 157.

51 *Id.,* p. 63.

52 *Id.*, p. 77.

même si certains espaces demeurent inchangés comme la « rue Khaldoun » avec l'alignement de ses boutiques d'épiciers, de bouchers-tripiers, de coiffeurs, le temps, lui, passe. De là, il se retrouve dans le même espace, mais dans un temps autre, d'où le triste aveu :

> LE TEMPS DES FÊTES EST PASSÉ[53].

Ici les capitales font valoir un temps euphorique révolu. Cette affirmation, qui apparaît vers la fin du livre après une longue pérégrination à travers les espaces biographiques, dit bien la perte de la joie de vivre liée à la disparition ou à la métamorphose de l'espace biographique et au passage de l'enfance. Devant la dure expérience du retour ou « le dur métier du retour[54] » comme l'appelle Abdellatif Laâbi, le poète prend conscience de l'épreuve qu'il endure. La visite des espaces qui ont fortement marqué Dib ressuscite chez lui un vécu, toujours prêt à rebondir :

> S'il m'était possible de franchir cette porte, c'est dans une maison de facture mauresque ordinaire que j'entrerais et de nouveau, je serais face à l'enfant que je fus[55].

Dans son pèlerinage, le poète regarde les espaces qui rappellent de très près sa petite enfance. Ces derniers sont des catalyseurs du souvenir. L'irréel du présent exprime le regret de ne pas pouvoir accéder à cette maison mauresque, il dit amèrement l'impossible retour.

L'errance à travers les espaces biographiques entraîne chez Dib des réminiscences à tel point que, par moment, le mémoriel devient plus crédible que le visuel. Dans cette foulée mnémonique, l'hésitation frappe toutes les certitudes. Malgré son autorité, l'image mentale qui découle du vécu comme la photographie qui le reproduit devient à son tour source d'incertitude et d'interrogation :

> […] je sens un souvenir me rattraper : celui d'une autre porte, plus petite, une espèce d'incise et qui devrait se trouver à main gauche sitôt passé la grande. Jamais on ne la remarque dans cette pénombre. Et de moi, s'empare soudain le besoin de vérifier cela sans attendre : existe-t-elle réellement, ou n'est-elle

---

53 *Id.,* p. 117.

54 Abedellatif Laâbi, *Spleen de Casablanca*, dans *Œuvre Poétique II,* p. 153, Paris, La Différence, 2010, p. 153.

55 Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, *op. cit.*, p. 119.

> qu'un produit de mon imagination ? Je retourne de deux ou trois pas en arrière. Elle se trouve bien à la place qu'il faut, discrètement présente[56].

La précision avec laquelle se présente le souvenir de la petite porte dans la mémoire du poète ne devrait prêter à aucune confusion. Pourtant, quand bien même il serait vivace, le souvenir peut être déstabilisé par l'émotion qui le génère. L'inquiétude qui en découle est identique à celle que le poète ressent face à la photographie. À la différence de celle-ci qui laisse le questionnement en suspens et par un acharnement du poète, l'image mentale trouve dans la réalité tangible une vérification incontestable. Encore une fois, le subjectif prend les devants sur l'objectif pour dire l'éclat, l'intensité et la puissance même du souvenir. Il semblerait que dans les dernières années de sa vie, l'écrivain ait besoin de dire que son vécu, lié à l'enfance dans les détails les plus infimes, n'a pas disparu malgré le passage du temps.

En revanche, l'image mentale, comme la photographie, est par moments susceptible d'être mise en doute. Elle suscite chez le poète la même inquiétude :

> Jusqu'à ces lambeaux d'images tendus dans ma mémoire : ne seraient-ils pas que des rêves[57] ?

Quand il s'agit de raconter des épisodes du vécu, le passé revient dans son aspect le plus beau, le plus fascinant. Le poète est enchanté devant les souvenirs et s'émeut si bien qu'il ne sait plus quelle part de réalité leur accorder ou quelle part de rêve. Si l'hésitation devant l'image mentale rappelle celle devant la photographie, elle n'a pas pour autant les mêmes causes puisque la première relève du mobile, du continu, alors que la deuxième est perçue dans son aspect statique. L'image mentale raconte, la photographie représente. La première oscille entre le rêve et la réalité, la deuxième hésite entre le visible et le vécu. Dans tous les cas, qu'elle soit visuelle ou mentale, l'image est toujours matière à interprétation. Le pèlerinage à travers les espaces biographiques que le récit associé à la photographie véhicule, se dit souvent dans la nostalgie. Des formules comme « endroits sacrifiés[58] », « disparition physique d'un lieu[59] », « la porte également disparue, mais qui

---

56 *Id.,* p. 119.

57 *Id.,* p. 122.

58 *Id.,* p. 83.

59 *Id.,* p. 96.

règne toujours sur le vide béant[60] », « à Bab El Djiad sont mes parents[61] », disent la métamorphose, la perte, la disparition. Pourtant tous ces espaces qui remontent de l'oubli[62] et rattrapent le poète[63] disent bien une présence, celle que la mémoire garde, malgré les ravages du temps et en dépit de tous les changements et de toutes les disparitions. Si la nostalgie exprime la douleur de la perte, la douleur, elle, est la preuve d'une présence qui perdure. En effet, dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, l'espace biographique s'il est perdu matériellement, reste toujours présent dans la mémoire du poète tel que représenté sur les photographies et tel qu'évoqué dans le récit, car, comme Barthes qui pense que les paysages doivent être habitables et non visitables, Dib affirme qu'« un lieu n'est que de mémoire[64] ».

Revenir sur les lieux de l'écriture à partir de matériaux iconiques et indiciels s'inscrit dans un projet de reconstitution de soi. Dans ce cheminement vers l'identité, l'espace joue un rôle primordial. L'incipit de l'œuvre, « Au commencement est le paysage », qui semble une réécriture de celui de l'*Évangile selon Jean*[65], rattache l'origine à l'espace. L'origine serait-elle dans l'espace en tant que lieu de l'écriture ? Serait-elle dans l'écriture elle-même ?

Dans cette relation avec l'espace qui ne cesse de « se modifier, de s'enrichir, où le dehors s'introvertit en dedans[66] » nait une écriture. L'acte d'écrire tente à chaque fois de définir la relation du *Je* avec l'espace par « un mouvement de recul, recul du scripteur par rapport au monde et recul du même par rapport à l'écriture[67] ». Comme le Petit Poucet, l'écrivain part à la recherche de ses traces : photographies, œuvres antérieures, souvenirs, tout collabore à la reconstitution d'une identité indissociable de l'espace biographique. Le cheminement du *Je* vers le *Moi* auquel nous a habitués l'autobiographie se transforme dans cette « phautobiographie » en une traversée d'un *Moi* vers un *Je*. Hormis son rôle référentiel, la photographie joue

---

60 *Id.,* p. 103.

61 *Ibid.*

62 *Id.,* p. 121.

63 *Id.,* p. 119.

64 *Id.,* p. 83.

65 « Au commencement était la Parole, et la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu », *Évangile selon Jean*, trad. Louis Segond, [1879] 1910. La version, catholique, d'Augustin Crampon (1864) ne diffère guère sous le rapport qui nous intéresse : « Au commencement était le Verbe et le Verbe était en Dieu, et le Verbe était Dieu ».

66 Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, *op. cit.*, p. 43.

67 *Id.*, p. 53.

un rôle dans la constitution d'une identité produite par le texte. Dans son rapport inconstant avec l'espace, ce *Je* textuel ne sait plus par quoi conclure ni par où commencer[68], mais sait bien qu'au terme de chaque œuvre, il n'a ni tout dit ni bien dit[69]. Il sait en revanche que chaque arrivée déclenche un nouveau départ et que le cheminement vers les origines reste toujours à faire car, dans cette perpétuelle inconstance « plus la route monte, plus nous descendons vers nous-mêmes[70] ».

---

68 *Id.*, p. 125.

69 *Id.*, p. 99.

70 *Id.*, p. 119.

Brève bibliographie sur *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*

AMRAOUI, Abdelaziz

- ✓ « La quête du lieu et de l'espace originels chez Mohammed Dib dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* ». *Revista Electrônica Igarapé*, nº 2, septembre 2013, p. 123–136. En ligne : <http://www.periodicos.unir.br/index.php/igarape/article/view/744j>, page consultée le 07/09/2017.
- ✓ « L'écriture de Mohammed Dib entre photographie et intertexte ». *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 31, nº 1, 2016, p. 9-23. En ligne : <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/viewFile/51671/48532>, page consultée le 07/09/2017.

BENABADJI, Batoul

- ✓ « Textes superposés et fonctionnalités de la typographie dans *Si Diable veut* de Mohammed Dib », 2014. En ligne : <https://www.crasc.dz/ouvrages/pdfs/2014-rom-1990-benabadji.pdf>, page consultée le 07/09/2017.

BENKELFAT-BENMANSUR, Sabiha

- ✓ *L'Ancrage tlemcénien de l'œuvre de Mohammed Dib*. Thèse sous la direction de Paul Siblot, Université de Montpellier 3, 2007.

CHEDED, Aicha

- ✓ « Patrimoine et créativité chez Mohammed Dib ». *Annales du Patrimoine*, nº 9, 2009, p. 19-29. En ligne : <https://annales.univ-mosta.dz/index.php/archives/166.html>, page consultée le 07/09/2017.

DIB, Mohammed

- ✓ *Au café*, nouvelles. Arles, Actes Sud, coll. Babel, 1996.
- ✓ *L'Arbre à dires*. Paris, Albin Michel, 1998.

KHADDA, Naget (dir.)

- ✓ *Mohammed Dib : 50 ans d'écriture*. Publications de l'Université de Montpellier 3, 2002.

« Aborder une œuvre postcoloniale ne signifie pas renoncer à l'intérêt littéraire qui constitue sa part d'universel. C'est pour cela que le choix a été fait de la figure d'un poète algérien reconnu, Mohammed Dib, et de son ouvrage *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*. Ce livre de Dib est la parfaite illustration de la manière dont la littérature dite francophone (implicitement minorée) ou postcoloniale (dont un malentendu fait un simple fruit de l'Histoire) peut échapper à ces enfermements taxinomiques.

Or ce qui ajoute à la fois à l'intérêt de cet ouvrage et à sa complexité, c'est son caractère hybride en tant que "beau livre" ou, plus précisément, qu'œuvre photolittéraire, puisqu'il est constitué à la fois de fragments textuels et de deux ensembles de photographies, les unes prises par l'auteur en 1946 et les autres par Philippe Bordas quelques décennies plus tard, en 1993. »

Touriya Fili-Tullon est maîtresse de conférences de littératures francophone et comparée à l'Université Lumière Lyon 2.

Anissa Kaouel est docteure en littérature française de l'Université de La Manouba (Tunisie).

Mariem Berhouma est doctorante en littérature francophone à l'Université Jean-Moulin Lyon 3.

Sami Bouzid, Elsa Cerf et Rémy Sébille étaient, en 2016-17, étudiant·e·s en licence de littérature française (L3) à l'Université Lumière Lyon 2.

UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

UNIVERSITÉ DE LYON

Langue Française & Expressions Francophones

UNIVERSITÉ RENNES 1