

Parcours discursif : lieux de l'écriture et production de sens

Sabiha BENMANSOUR Tlemcen, Algérie

« *Les maisons mauresques* »- Un extrait de l'œuvre de Mohammed Dib Laezza⁽¹⁾

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

« Au commencement est le paysage - s'entend comme cadre où l'être vient à la vie, puis à la conscience »⁽²⁾.

Mais un Tlemcen aussi dont l'image, sans cesse réactualisée dans plusieurs modes de représentation et à différents moments de l'œuvre, continuera à manifester sa présence, tantôt émergente, tantôt affleurant à peine à la surface du texte, indéfiniment liée à tout un parcours où l'homme et son écriture se confondant avec les lieux qui les ont vus naître, dessinent chaque fois plus les contours d'un nouvel espace discursif et d'un sens perpétuellement à venir.

Il n'y aurait certes rien d'original à affirmer le lien que peut avoir un écrivain à un cadre spatio-temporel ou à une situation locale à partir desquels il aurait été amené à construire sa représentation du monde. S'agissant essentiellement du lieu de naissance, que l'on peut même se laisser aller à confondre avec le point d'origine, il est entendu que, donné à l'ouverture d'une interaction avec tout ce qui dans le mouvement de la vie est à-venir, il ne saurait, à des degrés divers, que laisser ses marques sur toute activité créatrice.

Néanmoins, en parlant d'ancrage, autrement dit d'enracinement des écrits de Mohammed Dib dans le contexte tlemcénien, nous entendons faire de ce lien une donnée essentielle qui s'érige en code d'accès à une dimension intime de l'œuvre, à des réseaux de signification dont les extrêmes ramifications nous conduisent invariablement de l'homme à ses

lieux, des lieux à leur représentation littéraire, de la référence première à son expression métaphorique. Dans ce mouvement exploratoire auquel nous invite l'auteur à le suivre pour retrouver dans son œuvre globale « **une succession nullement logique mais organique** »⁽³⁾ la question serait de savoir si Tlemcen, lieu de l'interrogation, image qui se forge dans la rencontre du regard du Je et du monde en même temps que se construit ce même Je, ne serait pas un des fils conducteurs qui nous mènerait vers les voies/voix de l'écriture?

Dans cette oeuvre qu'il publie en 1974 sous le titre *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, affichant ainsi une sorte de « retour » aux lieux premiers d'écriture, Dib nous donne lui-même les premiers indicateurs. Parlant de cette relation il la désignera comme un :

« Secret travail d'identification et d'assimilation où conscience et paysage se renvoient leur image, où, s'élaborant, la relation ne cesse de se modifier, de s'enrichir, où le dehors s'introvertit en dedans pour devenir objet de l'imaginaire, substrat de la référence, orée de la nostalgie »⁽⁴⁾.

Ce qui nous amènera, pour conduire l'analyse que nous proposons, d'accompagner ces propos de ceux que tient Patrick Charaudeau lorsqu'il affirme que :

« Le discours est une activité tout à la fois conditionnée (par le contexte) et transformatrice (de ce même contexte) ; donné à l'ouverture de l'interaction, le contexte est en même temps construit dans et par la façon dont celle-ci se déroule ; définie d'entrée, la situation est sans cesse redéfinie par l'ensemble des événements discursifs. En d'autres termes : la relation entre texte et contexte est non point unilatérale, mais dialectique »⁽⁵⁾.

Il est entendu, compte tenu de nos remarques préliminaires, que l'étude que nous proposons ne saurait être seulement centrée sur l'individu, mais qu'elle privilégie plutôt une analyse serrée de la relation particulière de ce même individu à un groupe social, à des lieux et de l'espace de représentation qu'elle propose pour la lecture de valeurs plus largement inscrites dans le monde.

Car, l'écrivain, en entremêlant, comme nous pensons qu'il le fait, parcours des lieux, parcours d'une vie et parcours dans l'élaboration d'un univers personnel, dessine en quelque sorte pour nous une démarche

anaphorique dont nous aurons à repérer certaines récurrences, et fait du discours et du métadiscours un ensemble totalement harmonisé. C'est ce qui nous autorise, dans la même logique, à réfléchir sur son écriture comme une pratique, comme le lieu sans cesse réactivé d'une expérience dont les formes dans lesquelles elle se réalise nous disent à la fois son enracinement dans une épaisseur historique, sociale et culturelle première et son rapport à une altérité perçue par l'auteur comme une strate nouvelle s'ajoutant à la pluralité d'un déjà là et un enrichissement.

Lieux de l'écriture, mais sans doute aussi *écriture des lieux* : c'est donc sur la base de cette réciprocité que nous pouvons dès le départ installer notre étude pour dire le rapport de l'œuvre à ce qui la détermine. Un rapport d'interaction qui laisse penser qu'il ne saurait y avoir de réflexion sur le contexte que n'accompagnerait pas une réflexion sur le langage. Et vice versa. En somme, un rapport qui, s'inscrivant dans une quête permanente du sens du monde, s'ouvre sur divers questionnements, entre autres : écriture et conditions de production, écriture et représentation du monde, écriture et production de sens, rapport de l'identité à l'altérité, expression idiolectale et universalité...

Dans cette optique le texte, dans lequel nous souhaitons observer une représentation concrètement présente de la relation aux lieux telle que nous essayons de l'évoquer est extrait de l'œuvre éditée à titre posthume en 2006, *Laëzza* et il s'inscrit dans un ensemble qui s'intitule *Autoportrait*. Il est ainsi lié à un regard sur soi, à une réflexion à la fois introspective et rétrospective qui, en même temps qu'elle passe par une relation subjective aux lieux nous conduit jusqu'à leur intimité profonde et les éclaire d'un sens qui nous permet non seulement de les associer à tout un mode d'être, à toute une atmosphère générale au cœur de laquelle s'élabore l'œuvre dibienne mais, en outre, en fait un lieu de lecture privilégié de valeurs humanistes plus générales. Ainsi, les parties renvoyant à un tout, ce texte nous a semblé concentrer à la fois dans les relations qui se tissent en lui qu'au niveau de celle qui le rattache à ce tout, un ensemble de marques sémantiques qui peuvent nous dire la nature de la relation que noue l'auteur à ses lieux.

Ce mouvement, nous pouvons dire qu'il l'a amorcé avec le recueil *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, qu'il l'a repris de façon plus générale et moins explicitement liée à la ville dans *L'Arbre à dire*, et qu'il l'a

poursuivi sur plusieurs modes réunis dans *Simorgh*.⁽⁶⁾ Et si nous le retrouvons encore dans tous ces écrits qu'il laisse après lui comme une note inachevée, ce serait peut être la preuve que, pour assurer cette impulsion toujours nouvelle à ses écrits, il aurait besoin d'aller en puiser la sève loin dans ce temps et cet espace qui l'ont constitué. Et précisément, dans le texte que nous avons choisi d'analyser, nous dirons que dans cette lente remontée de ses souvenirs, Dib va nous conduire jusqu'à l'intimité la plus profonde de ce corps qu'est la maison et au cœur duquel il va en quelque sorte se regarder vivre.

La procédure descriptive

Le texte commence comme une description. Dès la première phrase, l'auteur procède effectivement à une dénomination de l'objet décrit et utilise un pluriel qui le généralise et l'installe d'emblée dans un ensemble au cœur duquel il nous invite à l'observer : « les maisons mauresques », nous dit-il, marque qui s'inscrit à la fois comme référence à un particularisme architectural et comme signe de l'appartenance à une communauté ainsi identifiée. Il convient de préciser que si le qualificatif « mauresques » est sans aucun doute d'abord lié à des données historique et géographique, il nous semble plus probant que Dib en ait simplement copié l'usage qu'en faisaient les colons français pour dire dans sa différence la communauté algérienne musulmane. Mais, ainsi dé-contextualisé, et seulement lié à un retour très subjectif sur la mémoire des lieux, il se serait défait d'une connotation idéologique gênante pour ne plus garder que la marque de ce qui fait sa différence. L'auteur de cette manière s'approprie le mot et l'inscrit comme partie d'un ensemble dont le lieu et la relation à ce lieu vont être les fils conducteurs. Cet ensemble, c'est celui où, en même temps qu'elles sont énumérées et dénombrées, les parties qui constituent l'objet décrit sont en quelque sorte redistribuées en interaction avec un récit narratif qui dit *Je* d'abord mais ensuite aussi *Nous*. L'auteur précise en effet : « *les maisons mauresques – maisons de mon temps* » ; en même temps qu'il nomme l'objet, il se positionne non comme simple témoin mais comme actant : « **mes compatriotes** » dira-t-il ; et ajoutant sa voix à celle d'une communauté dont il va nous donner à voir la « manière d'être », il s'en fait le porte parole :

« *Nous ne sommes cependant pas de nature à rester sans témoigner dans les limites de ces frontières subtiles de l'intérêt que nous croyons devoir porter à autrui* ».

Il s'ensuit que, au même moment où l'énonciateur affirme la marque de sa subjectivité, celle-ci s'affiche comme preuve de son appartenance à un espace communautaire qui l'identifie. Nous en déduisons que la position de l'énonciateur détermine ainsi le mouvement dans lequel se déploie le texte : un mouvement d'abord rétrospectif qui vise, en le renommant, à faire du passé un moment actuellement présent, encore vécu ici et maintenant ; et consécutivement un mouvement introspectif où le *Je*, en même temps qu'il regarde vivre ses lieux, se regarde comme une partie d'un tout au cœur duquel il se fait et se défait.

Ce qui nous permet d'envisager la lecture de ce texte selon trois phases qui nous semblent symboliquement renvoyer à une position de l'énonciateur Mohammed Dib, écrivain algérien « d'origine tlemcénienne », qui appartient à une génération d'écrivains qui s'est affirmée au cœur de l'ère coloniale, et dont l'œuvre qui couvre plus d'un demi siècle, n'a jamais cessé de s'affirmer, en dehors de l'exigence événementielle, dans une relation identitaire à son lieu d'enfance à la fois charnelle et sensément assumée.

La première phase, nous la dirons descriptive dans la mesure où l'auteur, nous projetant dans le monde de ses souvenirs, nous invite d'une certaine manière à remonter avec lui le cours du temps et à épouser son regard. Il avait déjà dit par ailleurs :

« Nous sommes les habitants d'un lieu comme, à part au moins égale, d'une mémoire »⁽⁷⁾

Il nous invite donc à pénétrer des lieux dont tout son imaginaire continue à être peuplé. C'est ce qui va expliquer qu'en même temps qu'il nous en dit la particularité architecturale, il associe cette même particularité au sens qu'elle prend dans la relation à un mode de vie, à une façon de penser le monde. La description va donc viser à rendre compte de l'harmonie d'un ensemble dont toutes les parties, liées les unes aux autres, puis liées à un tout, installent cet ensemble dans une sorte de complicité interne qui va faire toute sa spécificité. En effet, tout le projet de l'auteur vise, dans cette première phase, à mettre en exergue cette intériorité tout en marquant la distance qui la sépare de l'extériorité. Ainsi nous pouvons, en suivant son regard, constater que la répartition architecturale est étroitement liée à une notion centrale : celle de « **partage** ». Centrale comme l'est ce « *cœur* » qu'est le patio, « *l'atrium grec* » et qui fait « *battre ce corps* ». Ainsi

désignée, la « *maison mauresque* » nous est livrée, dans un système de correspondances de l'un à l'autre, à la fois comme entité architecturale et espace harmonieusement distribué d'un mode de vie qui lui est spécifique. Nous aurons de la sorte un centre, « l'atrium grec » qui est désigné comme « *un espace intérieur unique* » mais qui fait battre le corps comme « *une ruche bourdonnante* ». Unique donc, dans le sens où c'est un espace rassembleur, vers lequel convergent toutes les parties du corps et à partir duquel la vie s'y distribue : « *les pièces* » ainsi que « *les fenêtres* » « *débouchent* » sur cet espace ; de l'étage, quand il y en a un, il y a « *une vue plongeante* » sur le même espace, « *grâce à des galeries* » qui y conduisent. Il y a donc une logique de distribution interne qui fait que tout ce qui extérieur est « *gardé à distance* » et que s'il y avait un sens à donner aux lieux, cela ne serait rendu possible que dans la mise en valeur d'une sorte de réciprocité qui marque les liens de l'espace à ceux qui l'occupent et inversement. L'auteur nous explique que ces maisons « *étaient en règle générale trop grandes pour une famille qui se résignait mal à y vivre seule.* » Ce qui explique que le cercle de la famille s'élargissait – autour de l'espace central – pour intégrer « *des proches, des amis* » et former ainsi une communauté, un ensemble où, à l'inverse cette fois, et donc « *par la force des choses* », la règle de vie sera de tout partager. Partager n'est pas vu comme une contrainte, mais au contraire comme une forme d'apprentissage de la vie que la répartition des lieux et la façon dont ils sont occupés rend possible. En effet, dans cet « *étroit partage* » des lieux, ce sont bien les valeurs les plus fondamentales qui peuvent gérer la vie de l'être dans son rapport à l'autre qui se dessinent :

- d'abord, promiscuité oblige, apprendre à construire ensemble un système de communication basé sur des codes communs, un idiom en somme, une sorte de plate-forme commune et de consentement mutuel sur le sens à donner aux choses, jusqu'à créer des liens que l'auteur qualifie de « *compérage* ». Saisissant ainsi le lieu dans son intimité la plus profonde, il en fait le miroir d'une complicité qui se tisse entre les êtres, complicité qui ne livrerait ses secrets que si on en dé-codait le sens dans une globalité qui se joue en termes d'interaction interne de l'espace à ceux qui l'habitent.

- D'autre part ce sont « *les liens de proximité* » qui renforcent « *la connaissance mutuelle* » L'ensemble n'implique donc pas l'uniformité des êtres et de leur point de vue, mais seulement la possibilité de se parler. A l'instar de cet espace interne, « *unique* » mais non univoque,

à partir duquel se distribue la vie et vers lequel elle converge, la vie en communauté installe, "naturellement" dirions nous, l'homme dans une reconnaissance de l'Autre, ce qui, pour paraphraser Dib, peut nous amener à dire que l'identité est ainsi révélée comme altérité. La notion de partage s'accompagne de la sorte de celle d'échange, de dialogue et de construction d'un système de valeurs premières que l'auteur va développer dans la deuxième phase du texte.

- Enfin, pour finir de préciser cette relation, l'auteur va parler d'une « *participation à la vie commune* ». Autrement dit, il ne s'agit pas de faire abstraction de soi, mais plutôt d'inscrire sa différence au cœur d'une ressemblance, au cœur d'un espace commun que Dib qualifie par ailleurs de scène de théâtre où se joue la vie, un « **théâtre avec premiers rôles, comparses et chœur** »⁽⁸⁾.

Codes et manière d'être

Il s'agit donc bien d'une description, mais une description qui, sur un mode à la fois récurrent et chaque fois plus intensif, nous ramène constamment vers un point central, le cœur, le moteur d'une vie qui se distribue à partir de ce cœur. Il se crée ainsi une sorte d'intimité des lieux dont on ne peut atteindre le sens que si on essayait nous mêmes d'entrer en complicité, comme nous invite à le faire l'auteur avec ce qui, dans son organisation interne, en préserve l'existence. A cet effet, « *la rue gardée à distance* », « *l'extérieur, l'inconnu* » sont vécus comme « *un danger* ». La notion même d'extériorité et d'inconnu est à appréhender dans l'ensemble textuel où elle intervient. Nous associerons pour cela à intériorité : univers intime, codes, connaissance et respect des codes, grille de lecture pour lire le monde. Et à l'inverse, à extériorité : méconnaissance des codes, incommunicabilité. Mais le texte ne les installe pas pour autant dans une relation d'opposition : la rue est seulement « gardée à distance » et l'extérieur, l'inconnu est tenu « en respect ». Dans une relation de contiguité, nous pourrions à ce même effet évoquer un extrait de *La grande maison*⁽⁹⁾, pour redire avec Dib l'image que, face à l'intrusion coloniale, donne la cité ancienne : celle d'un corps qui, sans s'effacer, s'est recroquevillé sur lui même comme pour se préserver de ce qui, de « l'extérieur », menace son existence : celle d'un espace où s'offrant comme lien entre des « bâtisses étroitement serrées », les « ruelles serpentent pareilles à des lianes » et préservent ce qu'il reste d'une cité qui a été « éventrée » par « des voies modernes et des édifices neufs » qui ont repoussé en arrière « les bâtisses d'antan ».

Ce qui explique, et la suite du texte va nous le montrer, que le sentiment du danger ne s'accompagne pas d'une exclusion de tout ce qui est extérieur, mais simplement d'une distance qui empêche que ne soit atteint l'équilibre interne qui gère l'intimité des lieux.

Ce qui a particulièrement retenu notre attention dans cette première phase du texte, c'est que, dans un habile entrelacement d'un mode descriptif et d'un mode narratif, l'auteur nous introduit à une visibilité des lieux de son enfance qui, en même temps qu'elle ouvre à leur lisibilité, nous éclaire sur deux choses essentielles : d'abord sur le rapport que lui même entretient à ces mêmes lieux, et ensuite sur la façon dont ils s'articulent avec l'univers de son œuvre. Le centre n'est donc pas le lieu de la fixité et de la stabilité, mais le point à partir duquel naît la conscience au monde et s'élabore une expérience. La ville, et plus encore ses maisons, et plus encore ce centre des maisons qu'est le patio sont ce point "volumineux" au cœur duquel Dib et « ses compatriotes » s'inscrivent, faisant des valeurs qu'il dessine pour eux une grille pour lire le monde et se construire dans leur rapport à l'Autre.

Le rapport à l'extériorité

C'est ainsi qu'après nous avoir fait pénétrer l'espace dans les ramifications de sa « manière d'être », l'auteur va nous expliquer que, partant des règles qui gèrent l'espace intérieur et de l'attention que leur portent ceux qui l'occupent, peut se dessiner le rapport à l'extériorité. Autrement dit, la relation du Même et de l'Autre ne peut être rendue possible que si elle passe d'abord par une reconnaissance réciproque et ensuite par un respect de ce qui fait la singularité des uns et des autres. C'est pourquoi, il re-construit d'une certaine façon les lieux en les désignant, plus précisément cette fois, par rapport à leur mode de fonctionnement interne. C'est encore d'« une ruche bourdonnante » qu'il parle, avec cette précision qu'à l'intérieur de la ruche la vie « en communauté » répond à des règles qui, en fixant les limites des uns et des autres, assurent l'harmonie des rapports. Ce n'est rien d'autre que ce que nous désignons dans nos sociétés comme « *el horm* » pour dire le respect de l'Autre comme valeur première de toute relation humaine. Dans ce texte, l'auteur parle de « *frontières subtiles* » pour dire les limites qui séparent les « *terres privées* », autrement dit tout ce qui relève de l'intimité propre à chacun, du reste et exprime leur respect en termes de « *pudeur* » et « *réserve* », la nécessité de s'y

tenir en termes de « *frein à tout excès* », et enfin leur viol en termes d' « *incursion inconsidérée* ». C'est sur cette base que s'élabore la relation à autrui, une relation qui, même inévitable, ne peut être pensée que par rapport à ce qui doit la fonder :

« **Nous ne sommes cependant pas de nature à rester sans témoigner, dans les limites de ces frontières subtiles, de l'intérêt que nous croyons devoir porter à autrui.** »,

dit l'écrivain, associant sa voix à celle d'un ensemble auquel il affirme ainsi totalement son appartenance.

Ce texte est parmi les derniers de ceux qu'a composés l'auteur. Et pourtant, nous croyons pouvoir y lire ce que, pour ne citer que quelques exemples, *La grande maison* nous donne déjà à entendre, ce que *Qui se souvient de la mer* nous suggère, ce que *L'Infante maure* offre comme voie à suivre ou encore ce que *L'Arbre à dire* précise : à savoir que nous vivons et parlons au cœur d'un ensemble, et que par conséquent toute forme de construction identitaire personnelle passe par une reconnaissance d'une identité collective que nous portons en nous et qui intègre les mouvances du temps. Mais aussi, que c'est à partir de l'inscription des expériences les plus singulières au cœur de l'espace commun que les valeurs particulières peuvent accéder à l'universel. Ce texte, ayant en quelque sorte balisé cette relation, la considère alors comme acquise et nous propose alors, comme l'a déjà fait son auteur dans d'autres textes, tout simplement de nous laisser aspirer à notre tour par ces lieux, de le suivre sur ces « **lambeaux d'images tendus** » dans sa mémoire et de nous fondre dans

« **ce champ magnétique dont l'action s'étendrait aussi loin que ces parages s'étendent pour leur compte, et dont les centres éparés seraient partout** »⁽¹⁰⁾.

La mémoire partagée

La troisième et dernière phase du texte est alors une véritable invitation, non plus à découvrir les lieux mais à partager toutes les sensations qu'ils continuent à susciter chez l'écrivain. Nous découvrons ainsi toute la cohérence d'un univers où la sensibilité de l'écrivain s'est constituée. Ce que nous avons dans cette partie du texte, c'est l'œuvre de l'artiste, avec le regard du peintre qui dessine les lieux, estompe les contours pour n'en retenir que la beauté, l'oreille du musicien

sensible au « *chant liquide* » des femmes, la plume du poète qui laisse aller sa plume et écoute parler en lui son monde. Il nous propose, avec lui, de « rêver », de partager – nous aussi- toute cette Beauté des lieux qui devient, elle, le « lieu de son imaginaire » et « le substrat de la référence ». Il y a ainsi comme un brouillage des repères temporels, un flou de la description « *à la Vermeer* » - la référence à une culture autre est intéressante - : et au cœur de l'espace ainsi suggéré, s'élabore une atmosphère, une « ambiance » que peuplent divers échos, que protège l'élan d'une vigne montée « du centre de la cour » pour couvrir de son ombre tout l'espace.

L'avancée par récurrences

Et juste après, comme une chute, la phrase finale :

« Je savais ce que j'allais gagner en quittant tout cela, non ce que j'allais perdre. »

Comment inscrire cette phrase dans l'harmonie globale du texte, sinon en la faisant résonner en écho à ce que l'auteur, en parlant de son œuvre, désigne comme « un dédale intime » – et toute l'architecture de la maison est là pour nous le dire- à tous ces « fils d'Ariane » qui « s'y croisent, secrets et apparents à la fois » - et surtout à cette interrogation qui ressemble plus à une assertion : « **Peut-on vraiment parler d'avancées par récurrences ? Je me le demande** »⁽¹¹⁾.

Donc par retours successifs sur soi ? Il est vrai qu'on ne peut pas savoir où on va si on ne sait pas d'où on vient. Mais peut-on pour autant parler pour Dib d'un retour ou encore d'un besoin de retour aux sources ? Cela nous paraît pour le moins excessif, sinon même fortement réducteur de la visée universaliste dans laquelle s'inscrit toute la quête de l'écrivain. Il n'empêche que la mémoire est constitutive de toute construction identitaire, reprenons encore une fois ce que nous en dit l'auteur : « Nous sommes les habitants d'un lieu comme, à part au moins égale, d'une mémoire ». Avec toutefois une précision de taille : la mémoire a pour corollaire l'oubli. On garde ce qu'on veut... ou ce qu'on peut ...on « perd » des lambeaux de soi en avançant et on en « gagne » d'autres... Ainsi se construit l'itinéraire d'une vie, ainsi s'élabore une œuvre, dans un mouvement d'avancée par récurrences, dans un mouvement de retour sur soi et sur ses lieux dans l'espoir de recomposer une globalité au cœur de laquelle elle se meut. Alors, si le

regard fixé sur un futur à-venir- comme il doit l'être dans toute quête - on sait où l'on va, peut-on vraiment savoir totalement d'où l'on vient ? Nous rejoignons à cet effet ce que M. Foucault nous dit à propos de l' « archive » :

« elle n'a pas la lourdeur de la tradition ; et elle ne constitue pas la bibliothèque sans temps ni lieu de toutes les bibliothèques ; mais elle n'est pas non plus l'oubli accueillant qui ouvre à toute parole le champ d'exercice de sa liberté ; entre la tradition et l'oubli, elle fait apparaître les règles d'une pratique qui permet aux énoncés à la fois de subsister et de se modifier régulièrement »⁽¹²⁾.

Une chose de certaine : toute perte s'érige elle-même en trace. De trace en trace, se dessine ainsi le contour discursif d'une œuvre où se lisent, à la fois enchevêtrés en même temps qu'harmonieusement distribués, des discours que nous dirons « premiers » parce que fondamentalement liés à un point d'origine, comme tous ceux qui, en s'intégrant aux autres, feront de ce même point un point fuyant, dé-centré, dé-placé. Dans ce tracé, nous pourrions lire alors tout ce qui en termes à la fois de permanence et de renouvellement caractérise le discours dibien : c'est dans un « avant » et dans la différence où elle l'affirme que la voix dibienne puise l'essentiel d'une matière qui impulsera le mouvement dans lequel elle s'engage vers un après. Tlemcen, marque identitaire mais aussi lieu d'observation, d'affirmation et de construction de valeurs générales confère à ce discours éminemment tlemcénien une portée universaliste. Ce texte en était une des représentations.

• NOTES •

- 1 M.Dib- *Laezza*- Ed posthume Albin Michel- 2006.
- 2 M.Dib- *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*- Ed Revue Noire- 1974- p43.
- 3 M.Dib - *L'arbre à dire* - Ed Albin Michel - 1998 - p.208.
- 4 M.Dib - *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* – Ed Revue Noire - 1994 - p.43.
- 5 Dominique Maingueneau et Patrick Charaudeau – *Dictionnaire d'analyse du discours* – « Contexte » - p.135.
- 6 Il est à noter qu'à partir de 1974, plus précisément à partir de la publication du recueil textes/photos *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, co-signé avec le photographe d'art Philippe Bordas, Dib, comme dans un retour sur lui-même et sur sa propre écriture développe dans des œuvres comme *L'Arbre à dire* ou encore *Simorgh*, et publié à titre posthume *Laezza*, un métadiscours où il revient sur des questions et des lieux essentiels qui ont peuplé son univers de fiction. Le texte sélectionné pour analyse en fait partie.
- 7 Mohammed Dib- *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*-Ed Revue noire -1994- p 83.
- 8 Mohammed Dib-*Tlemcen ou les lieux de l'écriture*- Ed Revue noire- 1994- p47.
- 9 M.Dib-*La grande maison*—Ed du Seuil- 1952 et 1996- p 67.
- 10 Mohammed Dib – *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*- Ed Revue noire- 1994- p122 et p117.
- 11 Mohammed Dib- *L'Arbre à dire*- Ed Albin Michel- 1998- p208.
- 12 Michel Foucault- *L'Archéologie du savoir*- Ed Gallimard- 1969- p 171.