

## INTRODUCTION

Charles BONN, Mounira CHATTI et Naget KHADDA

La réception journalistique mais aussi pédagogique et universitaire qui a été réservée à la littérature algérienne de langue française a focalisé sur les marques manifestes de l'inscription en texte de la culture, exogène à la langue d'écriture, des auteurs. En les appréhendant, le plus souvent, sous l'angle de l'exotisme. À l'opposé, les auteurs – en particulier Mohammed Dib – aspiraient à leur consécration dans le concert universel en tant qu'écrivains à part entière.

Peu à peu, cette nouvelle littérature s'est acclimatée dans le champ littéraire des deux côtés de la Méditerranée. De son côté, la critique s'est étoffée, affinant et diversifiant progressivement ses approches, cherchant de plus en plus à démonter les différents mécanismes d'écriture qui jonglent avec les codes. L'œuvre de Dib particulièrement a fait l'objet de nombreuses analyses ; l'auteur ayant manifesté, au cours de sa longue pratique, une indéfectible pugnacité à traquer une forme congruente à son « à-dire », interrogeant et testant sans relâche des modalités nouvelles de traduction du réel.

La commémoration du centenaire de sa naissance nous a offert l'occasion d'un regard rétrospectif sur cette odyssée où l'élan créateur est constamment soutenu par un mouvement de retrait réflexif. Sur la base d'un acquis critique non négligeable, notre colloque s'est donc voulu l'occasion d'un renouvellement rigoureux de la lecture du texte dibien. Pour ce, nous avons invité à un recentrement des investigations et proposé un angle d'attaque qui cible le cœur de la démarche de l'auteur, à savoir : la théâtralisation des genres, que ceux-ci soient littéraires ou sexuels, sachant que les genres (dans les deux acceptions du terme) sont constitutifs d'une anthropologie. Et c'est pourquoi le colloque s'est appelé *Le théâtre des genres dans l'œuvre de Mohammed Dib*. De fait, Dib, héritier de deux traditions culturelles, était au cœur, existentiellement et scripturairement, de relations intergénériques. Il a très tôt engagé une recherche sur les formes génériques, opérant

une mise en œuvre dans son écriture des pouvoirs de la parole dont on sait l'importance majeure qui est la sienne dans les civilisations de l'oralité. Ce faisant, il a porté à un haut degré d'exigence le travail de théâtralisation inhérent à toute représentation artistique. Il a ainsi rendu esthétiquement perceptible la confluence des deux traditions culturelles qui structurent son imaginaire. Dès lors, son texte transcende l'opposition binaire de l'écriture et de la parole et, plus largement, de l'identité et de l'altérité.

Mais les travaux du colloque nous ont vite montré que ce théâtre de paroles diverses que constitue l'œuvre de ce grand écrivain ne concerne pas que les genres, qu'ils soient littéraires ou sexuels, mais l'ensemble des langages entre lesquels se jouent tant la communication sociale qu'artistique, parmi lesquels l'oralité, le visuel, le théâtre ou le féminin, ou tout simplement nos langages du quotidien.



Initialement prévu en 2020, année effective du centenaire de la naissance de Mohammed Dib, le colloque a dû être reporté en 2021 en raison des conditions sanitaires. Ce décalage a fait surgir un nombre très grand d'imprévus, mais il a, aussi, permis une certaine maturation du projet. Quoi qu'il en soit, notre colloque ne s'est pas contenté de répertorier les alternances génériques dans l'œuvre de Mohammed Dib : il en a interrogé les mécanismes producteurs de sens et les significations qui s'en dégagent, comme il s'est demandé en quoi, dans ce « théâtre », les formes génériques et les représentations sociales elles-mêmes sont transformées. Les sujets débattus ouvriront ainsi la voie, nous l'espérons, à une approche centrée plutôt sur le travail de l'écriture que sur la seule description du contenu, que des lectures thématiques ou idéologiques sommaires ont souvent pratiquées.

La plupart des communications proposées ici ignorent ainsi quasiment la trilogie « Algérie », qui a été abondamment traitée dans des approches uniquement thématiques, dont la profusion est due au contexte de la guerre d'Algérie. Elles portent en effet surtout sur l'œuvre de l'auteur postérieure à l'indépendance de l'Algérie, moins indexée sur le référent algérien, et dont on découvre enfin la richesse. Et elles montrent, ce qui était le but de ce colloque, que la préoccupation majeure de l'écrivain, quel que soit le thème très variable de ses œuvres, est essentiellement la question des pouvoirs de la parole, et du rapport complexe et toujours limité de celle-ci avec le réel.

Toute œuvre littéraire est confrontée, du moins dans l'espace culturel européen, à la question des genres : il peut s'agir du genre littéraire qu'elle choisit ou subvertit, mais souvent aussi du genre sexuel des personnages. Les deux significa-

tions de ce même mot permettent parfois même des jeux sur cette ambiguïté facilement théâtralisable. Alors même que les premiers critiques insistaient, peut-être à tort, sur ce qu'ils considéraient comme le « réalisme » de l'œuvre de Mohammed Dib, on constate maintenant que ses personnages sont parfois davantage des représentations théâtralisées que des figures réalistes. Qu'on pense à « L'Homme-tronc » de *L'Incendie*, ou, dans ce même roman, au langage ostensiblement non réaliste du débat qui va mener les paysans à la grève. Ou encore dans ce roman considéré comme le plus « engagé » de Dib, à cette séquence finale de la découverte de son plaisir sexuel par Zhor, séquence qui met en scène de manière fort poétique l'impuissance qui serait celle du langage idéologique s'il tentait d'en décrire l'objet. Plus que par le réalisme, l'œuvre de Mohammed Dib produit le plus souvent le sens par la théâtralisation des situations, comme de certains personnages, ou, plus fondamentalement, du langage. Et cette théâtralisation se retrouve, plus spectaculairement, dans la mise en scène des genres littéraires, tout comme de leur subversion.

Or cette mise en scène des dires, qui hante toute l'œuvre de Dib même si elle devient de plus en plus visible au fur et à mesure que cette œuvre entre dans sa maturité, se fait très souvent dans la rencontre théâtralisée entre différents genres, différentes paroles, ou différents espaces d'expression. Et cette rencontre entre genres ou espaces d'expression parfois très différents l'un de l'autre tourne de plus en plus le dos à ce réalisme que les nécessités de la décolonisation ont conduit les critiques les mieux intentionnés à plaquer sur une œuvre dont pourtant dès ses débuts ce n'était pas la préoccupation essentielle.

L'approche de l'œuvre de Dib par le biais de la mise en scène des langages plus que par la description thématique, que proposent ces Actes de colloque, se veut donc un des premiers pas vers une relecture de cette œuvre trop longtemps prisonnière de l'actualité politique de la décolonisation. Elle montre que cette contrainte n'est plus d'actualité, surtout face à l'œuvre tardive de l'écrivain. Ce qui n'empêche pas pourtant cette œuvre tardive de dénoncer souvent les injustices de notre présent, mais sous une forme qui n'est plus celle qu'attendaient les lectures « engagées » dans les années cinquante ou soixante. Et ceci dans des contextes politiques où certes l'Algérie reste présente, particulièrement avec le terrorisme islamiste qu'elle subit, mais n'est plus qu'un espace politique problématique parmi d'autres. C'est entre autres le cas dans les recueils de nouvelles *La Nuit sauvage* et *Comme un bruit d'abeilles*<sup>1</sup>, recueils dans lesquels à cet éclatement géographique correspond une subversion du modèle narratif elle-même signifiante dans la dénonciation par l'écrivain de la violence de notre modernité à l'échelle mondiale.

---

1. Paris, Albin Michel, 1995 et 2001.



En « Ouverture » du colloque, Naget Khadda nous propose un survol de toute l'œuvre de Dib, relue dans l'optique de cette « mise en scène des genres », telle que nous l'avons définie. Elle nous montre comment, dès ses débuts et dans toute l'œuvre, l'écriture poétique des romans intègre la riche tradition orale, et redécouvre ainsi chemin faisant les dynamiques d'une esthétique de l'abstraction propre au terroir, faisant des romans des contes poétiques et rejoignant du même coup la modernité textuelle occidentale. À la suite de quoi, Reda Bensmaïa, notre « Guest speaker », donne à cette ouverture sa dimension philosophique, en montrant combien la poétique dibienne était sous-tendue, dès ses débuts, par la modernité philosophique. L'analyse s'appuie ici sur un texte récent encore peu abordé par les critiques : *Le Désert sans détour*, et y interroge la double contrainte que s'impose l'auteur : créer une écriture qui ferait bénéficier la littérature des avancées conceptuelles apportées par la philosophie et, en retour, ouvrir – par la fiction ou le poème – un champ de représentation qui donnerait corps à une dimension philosophique par un renouvellement de l'écriture du poème.

La deuxième section de ces Actes, « Jouer avec tous les genres », est elle-même une théâtralisation d'un peu tous les genres dont le volume exhibera les procédures chaque fois particulières. C'est le cas de la communication de Mounira Chatti qui montre bien à partir d'un seul texte, qu'elle est la seule à étudier, *Simorgh*, une large panoplie de jeux avec les genres, illustrant bien ainsi le projet même de ce colloque. Notamment, elle étudie comment Dib « fait éclater les limites entre les genres, les langues, les imaginaires, les patrimoines littéraires et philosophiques, et [comment] le fragment, le discontinu, le double, l'indécidable, sont autant de figures et de caractéristiques qui fondent la poétique dibienne ». Après quoi Charles Bonn s'intéresse dans les deux romans les plus autobiographiques de Dib (*Le Sommeil d'Ève* et *Neiges de marbre*) à la relation dynamique que les théâtralisations des langages à l'intérieur d'un même roman entretiennent entre elles, et avec cet autre genre qu'est l'autobiographie, malicieusement cachée-montrée dans ces textes. Regina Keil-Sagawe enfin, partant d'un manuscrit inédit du vivant de l'auteur, *Lyyli des 4 saisons*, suit les résurgences d'une œuvre à l'autre du personnage le plus théâtralisé et le plus attachant de l'œuvre tardive de Dib : Lyyli Belle. Cette dernière mobilise plusieurs genres et leurs différentes mises en scène ou subversions, jusqu'à cet aboutissement très original par sa théâtralisation des paroles qu'est *L'Infante maure*.

Les différents langages théâtralisés par Mohammed Dib ne sont pas, bien sûr, uniquement littéraires. La section suivante, « L'écriture poétique et l'importance

du visuel », se focalisera principalement sur le visuel, particulièrement avec l'édition récente de *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*<sup>2</sup>. Mohammed Dib ne confie-t-il pas dans *L'Arbre à dire*s, comme le relève Lamia Oucherif : « Je suis un visuel, un œil » ? Et ces photographies prises par Dib en 1946 et publiées en 1994 chez Revue noire avec d'autres clichés de Tlemcen effectués par Philippe Bordas en sont une belle illustration, car Dib y fait état dans ses commentaires, des émotions qui y sont liées. À partir de ces photos, mais aussi de la poésie de Dib et de textes plus critiques de l'auteur, Maya Boutaghou approfondit la relation entre poésie, photographie et paysage dans l'œuvre de Mohammed Dib, dont le visuel n'est jamais absent. Par l'analyse de l'énonciation, du rythme, et des tropes, elle traite ainsi « le texte poétique comme *le punctum*, ou point d'origine de l'émotion qui révèle un paysage fait d'images sonores et visuelles ». Lamia Oucherif pour sa part, développe plus généralement le rapport de Dib avec le visuel en le comparant, entre autres, avec son rapport à l'écriture dans cette énigmatique nouvelle « La Dalle écrite » du recueil *Le Talisman*<sup>3</sup>. Enfin, Manel Zaïdi Aït-Mekidèche reconnaît au visuel une portée cosmique en montrant qu'il est inséparable de l'ouïe, dans la quête de sens qui traverse toute l'œuvre. Et elle revient sur un paysage dont Dib n'est certes pas le seul à avoir souligné la dimension métaphysique, mais auquel son œuvre récente (en particulier *L'Infante maure* et *Le Désert sans détour*) donne toute son importance : le désert.

On en arrive ainsi tout naturellement, en quatrième section, aux deux genres littéraires qui engagent le plus, à la fois, la vue et l'ouïe : « L'oralité et le théâtre ». Guy Basset commence en évoquant l'importance de la tradition orale et particulièrement des contes et devinettes dans toute l'œuvre de Mohammed Dib, tant sous la forme de recueils ou de contes publiés dans des revues, que dans la trame même des romans, desquels on ne peut guère les séparer. Et là encore Lyyli Belle en est grandement une des incarnations, mais elle n'est pas la seule. Aussi est-ce dans *L'Infante maure*, qui est décidément le roman le plus étudié dans ce colloque, que Hanane Laguer décrit la théâtralité du geste comme mise en scène de la parole, mais aussi comme rapport constant de l'oralité et de l'écriture, qu'elle scénarise parallèlement.

Mohammed Dib n'a publié qu'une pièce de théâtre de son vivant, *Mille hourras pour une gueuse*<sup>4</sup>, même si son théâtre a été représenté. C'est le cas de *Mille hourras pour une gueuse*, donné au Festival d'Avignon en 1977 et dont

2. Paris, Barzakh/Images plurielles, 2020. Première édition avec des photos de Philippe Bordas, Paris, Revue noire, 1994.

3. Paris, Le Seuil, 1966.

4. Paris, Le Seuil, 1980.

nous parle Amel Maafa. C'est aussi le cas de *La Fiancée du printemps* dont Hervé Sanson examine les différentes versions, pièce qui fut diffusée sur France Culture en 1965 et sur RFI en 1986. Cependant, une partie de *Mille bourras pour une gueuse* se retrouve dans le roman *La Danse du roi*<sup>5</sup>, et la date de sa représentation au Festival d'Avignon a fait penser à tort que la pièce avait été adaptée du roman, alors qu'elle lui est bien antérieure. Amel Maafa montre cependant que dans les deux œuvres « le personnage féminin Arfia, dotée d'une parole sans ambages, donne voix aux protagonistes masculins en usant d'un discours polyphonique et en évoluant dans un univers éclaté ». Et, pour *La Fiancée du printemps*, Hervé Sanson cherche à dégager, à partir des différentes versions que révèlent les tapuscrits et en mobilisant les outils de la génétique des textes, « les enjeux du travail de réécriture dibien quant au mythe, et à l'évolution que celui-ci subit au long des différentes versions ».

« Le féminin », on le sait, est présent dans toute l'œuvre de Mohammed Dib, associé à d'autres théâtralisations de genres. Sa représentation a déjà été abordée dans d'autres articles du présent ensemble. Mais les deux dernières communications publiées dans ces Actes le prennent pour objet principal. On est peut-être un peu surpris quand on sait l'importance que les *gender studies* ont prise ces dernières décennies, de découvrir dans ce colloque un si petit nombre d'analyses les utilisant de manière explicite. La communication de Zineb Ali-Benali, quasiment seule de ce point de vue, s'y réfère cependant fort bien, en les appliquant fermement à la lecture de trois romans significatifs et répartis sur une période assez longue de l'œuvre de Dib, *Qui se souvient de la mer*, *La Danse du roi* et *L'Infante maure*, à propos desquels elle met en œuvre plus particulièrement les notions de « *care* » et de « subalternes » empruntées aux *gender studies*. Tel n'est pas le cas de celle de Lucy Stone McNeece, qui conduit pour finir dans cette section sur le féminin, à propos de *Qui se souvient de la mer* et de *Cours sur la rive sauvage*, une réflexion plus générale et philosophique sur le féminin comme langage retravaillant notre perception de tous les autres langages. Elle en conclut que Dib « propose une révolution douce mais radicale, par la mise-en-scène du principe du féminin, qui s'affirme dans un langage poétique puisant dans des traditions orales et mystiques et perturbant ainsi la logique de la narration ». Elle s'inscrit de ce fait pleinement dans la perspective littéraire et philosophique du colloque, dont elle clôt les Actes sur un aspect complexe mais essentiel de sa problématique.

Ce colloque, enfin, a bénéficié de la présence d'une partie de la famille de Mohammed Dib : sa veuve, Colette Dib, deux de ses filles, Assia et Catherine,

5. Paris, Le Seuil, 1968.

et son fils Faïz. Assia Dib nous permet ainsi dans une dernière section de ces Actes, de voir un ensemble de documents restés dans les archives familiales après la constitution du fonds Mohammed Dib à la Bibliothèque nationale de France suite au don de Colette Dib, et qu'elle commente. Nous remercions donc Assia Dib tout particulièrement, non seulement pour nous avoir permis d'accéder à ces documents, mais aussi pour sa deuxième relecture très précise de l'ensemble de ces Actes, pour les rectificatifs qu'elle a apportés aux citations parfois approximatives de l'œuvre de son père, et pour le travail ingrat et fastidieux de mise aux normes de présentation de l'éditeur qu'elle a partagé avec Charles Bonn.