

Lire visuellement Mohammed Dib

Amraoui Abdelaziz

Docteur ès Lettres Françaises

Université Cadi Ayyad – Marrakech- Maroc

Faculté Pluridisciplinaire –Safi-

Abstract: *In the 90s of last century, medias rushed to describe the daily's horrors of Algerians life for whom the massacre watching every home and every person, regardless of age, gender or nationality. So it was natural, in this existential "era of suspicion" to view an album of daily atrocities in the name of Allah and the purification of souls. However, Dib, thwarting all speculation, and against what he started writing since the 90s published a book-album sweet and romantic. There is an apology for his hometown, as if „The desire that drives all creative photographic pictures is to replace life as it is an image of life as we desire. (Tisseron, 2000: 126) We'll see how photographs of Dib and Bordas were freed of events that shook his country. They come from elsewhere Then we discuss the manner in which the two sets of photographs will make the foreign concept of "maniac fixity" (Bal, 1997: 41) about the image into a fixed illusion leading to a kinetic photography. We end by querying the intertext in Tlemcen or place of writing in an approach closer to the already read a kind of already seen as if it were a photograph or image.*

Mots-clés: *Mohammed Dib, écriture, photographie, esthétique métatemporelle, intertexte, représentation mimétique*

Introduction

Les images de l'Algérie ont bombardé le regard par leur violence depuis le début des années 90 du siècle dernier et ont donné une idée noire de son présent qui a obscurci toute son Histoire contemporaine. Les journaux, les magazines, les radios et les télévisions se sont précipités pour raconter les affres de la vie au quotidien des algériens pour qui la « faucheuse » guette tous les foyers et toute personne, abstraction faite de l'âge, du sexe ou de la nationalité. Alors il était normal, dans cette « ère de soupçon » existentielle, de voir un album des exactions journalistiques au nom d'Allah et de la purification des âmes. Or, Mohammed Dib, déjouant toutes les spéculations, et à l'encontre de ce qu'il a commencé à écrire depuis les années 90 publie un livre-album doux et très personnel. Il y fait l'apologie de sa ville natale, comme s'il nous dévoile son désir de nous montrer l'image de l'Algérie telle qu'elle fut dans les années 40 et nous révèle le vrai quotidien des algériens, même si ses photographies sont anachroniques par rapport à la réalité actuelle insinuant une « situation perceptive dont il représente les paradoxes¹ » en évoquant, comme il disait : « L'autre versant des choses que j'ai voulu explorer ressemble fort au mariage du paradis et de l'enfer, et il n'est possible de rendre ce qui ressemble tantôt au paradis, tantôt à l'enfer, et souvent aux deux à la fois, que par des images² ».

1. Tlemcen ou les lieux de l'écriture

La parution de *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* en 1994 va concrétiser les paroles de Dib. En effet ce livre permet de découvrir une autre facette de l'auteur Mohammed Dib, celle du photographe amateur qu'il était. Ce travail a connu la participation d'un photographe professionnel Philippe Bordas à qui Dib a fait appel pour re-saisir, selon son inspiration, la vie dans Tlemcen, qu'il a lui-même déjà prise. Bordas va « accompagner[r] le monde bien qu'il ne le fige³. » Un certain regard amateur dispensé foncièrement de sensibilité esthétique (celui de Dib) est un prétexte à un regard professionnel (celui de Bordas) intervenant pour le prolonger dans le temps. Les photos de Bordas reviennent sur les lieux de Tlemcen et tentent de rapporter ce qu'il en est advenu 50 ans après. Cette situation met le regard du lecteur-regardeur entre deux extrémités temporelles : le passé et futur. Les photographies de Tlemcen que Dib expose au regard du monde littéraire et artistique se sont affranchies des événements

qui secouent son pays. Elles viennent d'ailleurs... En fait, c'est une recontextualisation des images du passé dans le présent qui semble avoir perdu ses fondements en insinuant que « *le réel est un carrefour de relations en refonte permanente (les "mœurs" du romancier), de normes, de "valeurs"*⁴ ». Dib en fait donc un usage critique. Ce qui se passe en Algérie est une atteinte à la mémoire nationale, à la mémoire de cet enfant qu'il était. Et bien que les événements qui ensanglantent son pays ne paraissent pas effectivement, le livre propose un arrière-plan à goût amer, par lequel nous remontons le temps à partir de notre présent pour voir un même espace, un même paysage et une mentalité et un esprit autres, loin de cette Algérie des années 90, crainte et haïe. Nous sommes devant une situation paradoxale puisque voir et savoir ne riment plus, si le lecteur-regardeur ne fait pas la part des choses « *entre savoir quelque chose et ne pas voir autre chose*⁵ ». Un projet nostalgique, pour employer une oxymore, est lié organiquement à un aveu non divulgué de maîtriser le présent, caractérise ce livre.

2. L'autre versant des choses

« *L'autre versant des choses* » est aussi cette manière de toujours revenir à la même histoire, à la même terre, à la même origine pour déterminer et redéfinir une histoire toujours en devenir, comme la vie d'ailleurs. Ces photographies anciennes « *se donne[nt] ainsi comme mythe d'origine*.⁶ » C'est une technique qui veut qu'à partir d'objets anciens, en l'occurrence les photographies, l'auteur ressuscite un passé et le présente comme présent, mais que la communauté internationale, de tout bord d'ailleurs, essaye d'estomper. Les photographies de *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* rendent compte, entre autres, d'un projet social ayant pour fonction de tenir lieu et de montrer pour « *être perçu, et perçu comme distinct*⁷ » et dont la deuxième est qu'elles agissent comme un sésame ouvrant les portes du passé. C'est un espace figuratif contenant un espace et un temps perdus, ontologiquement pour toujours, et rendant compte de « *l'aspect naturel [...] déjà culturellement déterminé au moment de la saisie*⁸ ». Pourtant mentalement, voire sentimentalement, ce même temps n'est point mesuré sur une échelle chronologique mais plutôt sur une échelle d'émotion esthétique métatemporelle et dont le pic est le bonheur qui « *est cette minute qui ne passe pas*.⁹ » Ainsi la photographie, définie par nous comme « *une action-point*¹⁰ » dans le sens où le tir photographique est une action achevée dans le temps et qui ne peut se répéter, puisque figé dans le temps, devient par les miracles de la pensée, toujours en action, une « *action-ligne* » et « *brille d'une lumière intérieure*¹¹ » en tant que substance vitale qui accompagne la vie dans sa cinétique. Bordas va confisquer un présent qui regarde en arrière pour rencontrer le passé. Le matériel de la matière a une importance moindre que les conditions générales dans lesquelles la prise a été effectuée, ce qui fait dire à Régis Durand « *Ce qui me touche, alors, ne relève ni du sensationnel, ni de la pure géométrie, mais d'une pensée rendue sensible*¹² ».

3. L'Algérie de et par la photographie

C'est une façon nouvelle d'intellectualiser un événement actuel par des photographies anciennes « *dont le passé bénéficie en somme à la fois de la distance historique réelle et d'une [...] proximité, ou familiarité, naturelle*¹³ », montrant une réalité substantielle à ce que doit être l'Algérie des valeurs et de la cohabitation et rendant compte de la manière avec laquelle une nation a vécu, contribuant, entre autres, à déterminer les relations intrinsèques entre les membres de sa communauté, leurs lois et normes aussi bien explicites qu'implicites. Du fait, nous le considérons comme un projet qui déborde le cadre restreint de la littérature et de l'art, pour atteindre le panthéon politique. Ce geste a pour effet de déclencher une opération de correction dans l'esprit du lecteur-regardeur, et du fait Dib s'essaye à un

« discours du faire-savoir ou du faire-vouloir [qui aboutira à] faire croire que le référé existe (a existé)¹⁴ ». Ainsi, un événement brut pris au hasard des rencontres dans les années 40 du siècle dernier, devient-il événement recherché et lieu de comparaison avec un état actuel, et où Dib a réussi à montrer que « son désir sera suspendu entre la mélancolie tenace d'un passé comme objet de perte et la victoire fragile d'un passé comme objet de trouvaille, ou objet de représentation.¹⁵ » (Le soulignement est de l'auteur). Il exhume une certaine Algérie pour la remplacer par celle qu'elle vit pendant les années 90 du siècle dernier. Bref, ce livre montre l'image de l'Algérie de jadis chassée par la réalité amère de l'Algérie d'aujourd'hui parce que « Ce qui regarde, ce sont les yeux du passé, les yeux du temps¹⁶ ».

4. Tlemcen ou les lieux de l'écriture entre le voir et le lire

Ce livre a un mouvement et une logique propres, où mots et images se complètent, « *Il incarne un désir fondamental : poser le réel comme présence/absence*¹⁷ » avec une recherche d'un grand effet de réel via le regard et la comparaison. En fait, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* est un travail de mots qui s'inspire d'un travail photographique qui semble rendre à la v_uⁱ le passé et ce par procuration. Le « *punctum* » barthésien est double vu qu'il est l'effet de la photographie mais aussi de la ville elle-même. Les deux le touchent. Mais c'est aussi un temple de délectation dédié à l'adoration de l'Algérie telle qu'elle doit être dans une manifestation calculée du « *lignage [qui] livre une identité plus forte, plus intéressante que l'identité civile-- plus rassurante aussi, car la pensée de l'origine nous apaise.*¹⁸ ». C'est un livre où la photographie est cette chose par laquelle la trace se fait écriture s'offrant à rendre lisible le visible. La photographie dibienne nous met devant la présence de l'absence et l'absence du passé dans ces aspects culturel et social surtout. Et comme la figuration qui « *fait voir l'invisible, [... et] évoquer l'absence dans la présence, l'ailleurs dans ce qui est sous les yeux*¹⁹ » elle emmagasine la matière qu'elle englutit comme s'il s'agissait d'un trou noir. En conséquence, Tlemcen, la ville, pour le photographe sera « *Droit dressée face au temps, [...] ma ville latine est le temps soi-même. Elle est mon temps en ce moment. Arrêtée, elle m'attend. Et moi, j'y entre.*²⁰ » L'emploi des adjectifs possessifs et des pronoms personnels (ma, mon, me et moi) démontre bien l'impression d'appartenance à la ville, à la culture, bref à un certain être, nourri de plusieurs horizons (berbère, arabe, latin d'autant que Tlemcen était le lieu de conquêtes de plusieurs origines Phéniciennes, Idrissides, Mérinides ...

5. Dialogue décalé par photographies interposées

Tout d'abord, il faudrait dire qu'entre les deux photographes, Dib et Bordas, il y a Tlemcen, qui a été, dès le premier livre de Dib, au centre de ses toponymes, comme si c'était le lieu où tout a commencé, le lieu de tous les débuts. Il y est question d'associer le passé lointain et le présent, déjà passé récent avec les photos de Philippe Bordas. Le dialogue entretenu par les deux photographes est centré sur la création qui se réfère à une relative totalité du passé et, à partir de photographies décalées dans le temps, celle-ci va proposer une vue sur l'avenir en reconstituant le passé. C'est l'origine où tout a commencé : « *AU COMMENCEMENT EST LE PAYSAGE, -- s'entend comme cadre où l'être vient à la vie, puis à la conscience.*

A la fin aussi.

*Et de même, dans l'entre-deux.*²¹ »

Bordas va « *Interroger [des] négatif[s] ancien[s] [...], voilà une forme possible d'un théâtre de la mémoire et de l'événement*²² » répondant à une réaction décalée dans le temps, en mettant en exergue l'aspect nouveau d'un territoire. Celle-ci a pour objectif de révéler le

temps qui passe sur les choses et les hommes, et de chercher à rendre sensible l'impact du temps et à faire attention à ses différentes manifestations, en permettant à l'instantané de se régénérer sans fin dans une espèce de réduplication à l'infini. Cette démarche rappelle celle de l'historien qui opère en se devant de revenir au passé pour comprendre le monde actuel. Ces deux séries de photographies vont mettre en exergue un dispositif de comparaison centré sur le *for-da* freudien construit autour de la *disparition-retour* du passé, dans un interminable jeu qui prend le temps comme bobine élastique qui traverse les années et les expériences antérieures pour les déposséder de leur passéité et de leur passage pour les introduire dans un présent, orienté vers le passé. Dib, donc, semble se dédommager en réactualisant le Jardin d'Eden qu'est Tlemcen et par extension toute l'Algérie.

Un certain regard amateur dispensé foncièrement de sensibilité esthétique (celui de Dib) est un prétexte à un regard professionnel (celui de Bordas) intervenant pour le prolonger dans le temps. Les photos de Bordas sont liées, dans et par le réalisme qu'elles dégagent, au passé. Cette volonté de répétition marque la durabilité face à la corrosion matérielle occasionnée par le temps, même si cette situation instaure un jeu de distance entre les deux regards, qui ne s'avèrent en aucun cas exclusifs, mais convergents. D'autre part, il est important de constater que les photographies de Bordas ont un effet corrosif sur celles de Dib dans la mesure où elles reviennent aux sources (d'ailleurs *tlemcen* pluriel de *tilmis* est un mot berbère traduit par *source* en français) et tentent de rapporter ce qu'il en est advenu 50 ans après. Cette situation met le regard du lecteur-regardeur entre deux extrémités temporelles : le passé et futur. Les photos de Dib sont le passé des photos de Bordas, et les deux ne vont pas sans le présent, carrefour essentiel pour cette prise de conscience. En fait, chaque photographie, qu'elle soit de l'un ou de l'autre, donne lieu à un rituel de commémoration, offrant une représentation d'une identité construite au fil des âges. C'est un phénomène qui échappe à la durée et qui installe une réitération infinie sous différentes configurations. Il a réussi à faire dégager l'essentiel de la résistance de l'homme face au temps et aux aléas des conjonctures de tous bords. Sa collaboration est une communication à distance et est concentrée sur le temps et dans le temps et dit plus encore sur la présence des choses, des objets et des êtres qui subissent les aléas du temps selon deux ordres différents : d'abord organiquement, ce qui est bien évidemment une chose irréversible, puis mentalement, ce qui est réversible et soumis à la volonté de tout un chacun, de par le degré de souvenance ou de remémoration.

Cette collaboration repose, donc, sur la re-présentation d'une re-présentation, dans le sens que l'acception étymologique donnée au mot, et que Barthes rapporte avec ces termes : « *la re-présentation n'est que le retour de ce qui s'est présenté*²³ ». Par ailleurs, elle montre comment tous ces éléments subsistent à leur disparition ou à leur altération, devenant parfois des « *atlal* » définis comme étant des « traces de campements abandonnés, signes d'une écriture mystérieuse.[...] Comme si c'étaient des épigraphes Dont le style de roseau raviverait Les contours... [...]»²⁴ »

Cette « *écriture mystérieuse* » appelle une lecture qui puisse faire ressortir de la trace le signe d'une présence passée d'autant que les « *atlal* » ne doivent pas être considérés seulement dans leur rapport avec un ancien espace construit puis devenu vestige, mais aussi dans leur rapport avec le passé et le souvenir comme si « *L'écriture ne peut s'inventer que sur des traces disparues et dans leur deuil. Le livre est derrière et non devant soi.*²⁵ » (Ce sont des traces du passé que l'homme continue de posséder afin de marquer son passage, voire son inscription dans le monde d'un côté, et de marquer sa singularité ainsi que son individualité, d'un autre côté. Ils sont le symbole d'une continuité dans le temps et dans l'espace, une persistance du passé dans le présent, comme c'est le cas pour l'effet photographique sur le regardeur d'autant plus que « *les images sont en quelque sorte des traces et des vestiges du présent enfui...*²⁶ »

6. Du figement à la cinétique

Cette conjugaison de deux travaux éloignés dans le temps va démontrer comment les changements sociaux s'étaient opérés dans les rues et les autres lieux de rencontre, qu'ils relèvent du social, du religieux ou de l'intime pour traiter le réel par l'automatisme d'une capture visuelle. Ils exposent une certaine manière d'apprécier le temps et créent des relations symptomatologiques entre les deux séries de photographies. D'ailleurs, Proust l'a déjà si bien dit « *'Le seul véritable, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre'* »²⁷ et de cette façon, le présent et le passé vont fondre en une seule et unique entité, dépassant le cadre axial et figé du déroulement chronologique : l'atemporalité. A vrai dire, il faudrait se dire que Dib, en rassemblant les éléments de son recueil, regarde son regard et écrit, et que Bordas regarde ou suit le regard de Dib et re-photographie Tlemcen. Le présent et le passé vont figurer comme des entités inséparables dont l'axe est toujours rétroactif. Et si le souvenir, qu'il soit intertextuel ou par le biais de la photographie est orienté incontestablement vers le passé, il va sans dire que les photos de Bordas sont orientées vers le futur et l'avenir de celles de Dib. Les photographies de Tlemcen rendent disponibles la mémoire et la montrent comme une évidence. Elles réeffectuent un certain passé en s'y référant. Et le commentaire, ou le texte accompagnant cette même photo va aller plus loin dans le temps puisqu'il parlera de l'avant (le passé) et de l'après prise (le passé antérieur). Et en ce sens, le caractère fixe et immanent de l'image va laisser la place à une séquence descriptive et « *une séquence narrative qui vient sous nos yeux pour se donner à lire, comme si les figures vues tout d'un coup dans l'immobilité se dotaient à présent d'une sorte de cinétisme ou de temps qui se déroule.* »²⁸

Les deux photographes ont parcouru la ville et les gens, attentifs à tel ou tel signe perçu comme: « *une constellation circonscrite, un impact de l'instant dans l'espace mental* »²⁹. En combinant ces deux vues, les deux photographes ont réussi un travail ingénieux puisqu'ils ont eu la possibilité de donner au lecteur-regardeur une nouvelle acception de la photographie en « *échange[ant] un stéréotype contre un scénario* »³⁰ bien qu'elle opère une saisie du temps en mouvement. Dib semble dire à Bordas, dans un style direct, par l'intermédiaire de cette exposition duelle des photographies de la ville de Tlemcen, que son présent sollicite son passé parce qu'il est le fondement de ce qu'il est devenu. Ce pseudo-dialogue, en dépit de tout, va modifier la nature immanente de la photographie définie comme une image fixe. En fait, une fois la photographie dibienne est ralliée à celle de Bordas, sa fixité tombe en désuétude et succombe au charme de la mobilité et de la cinétique qui vont transcender un certain « être » de la photographie, essentiellement repart contre l'écoulement du temps. La rencontre des deux séries de photographies va rendre étrangère la notion de « *fixité maniaque* »³¹ à propos de l'image fixe pour devenir une fixité illusoire. D'ailleurs, la collaboration entre deux photographes va créer un cinétisme apparent dans la réception du livre. Ainsi le livre-album a-t-il réussi à animer la photographie et à la faire sortir de sa réserve en insinuant « *la métaphore du cinéma, succession d'images fixes, qui est très souvent utilisée pour évoquer la mémoire.* »³² C'est une manière de faire revivre un univers par le truchement de la photographie, en tant que document historique ou historicisant.

Avec d'abord la figuration et l'*ekphrasis*, puis le concours de Bordas, l'image fixe et fixée à la fois devient cinétique et montre une ville en progrès et en progression, sans passer pour autant par le tournage et les photogrammes. C'est une manière de reconstruire un monde sur le mode de la réalité. L'accent y est mis surtout sur le continuum à la fois temporel et historique. Cette transformation du paysage et de ses occupants, relayée par ces images, sera la bouffée d'air qui fera naître une impression de mobilité tout en ayant le pouvoir de défaire la réalité, de la déconstruire. Ainsi, la photographie se fait-elle histoire et raconte un récit avec

un début (les photos de Dib), un milieu (le texte de *Tlemcen...*) et une fin (les photos de Bordas). Ce sont là des moments constitutifs d'une cinétique photographique assurant le dévoilement d'un déroulement que nous pourrions appeler narratif. C'est une saisie de l'origine, de la source première, qui va s'incarner dans le livre comme pour transgresser l'essence de la photographie. Le dialogue qui en a résulté va installer le régime de la prise photographique toujours centré sur la fixation d'une p_o^{au}se au rang du provisoire avec l'introduction du régime présent-passé. Au-delà de ce paradigme attestant que ce qui a été est encore vraiment à sa place, la photographie dans ce livre semble en mouvement comme s'il s'agissait d'un photogramme elliptique. Il est vrai que la photo capte, fixe à jamais les êtres et les choses, mais elle n'arrête point la vie, ce que, très justement, les photos de Bordas ont pu transmettre. Le monde cadré l'instant d'une prise est toujours le même, alors que le monde vivant et les traits des êtres et des choses se modifient sans cesse.

Le mouvement prend le pas sur cette « *fixité maniaque* » par le biais de ce rythme que Dib et Bordas ont initié. D'ailleurs n'est-il pas vrai, à la suite de Tisseron, d'affirmer que « *le photographe ne cherche pas à s'assurer de la stabilité du monde.*³³ » Il cherche plutôt à l'animer et à le faire participer activement lors de la réception de l'image comme s'il s'agissait d'un spectacle. Les deux séries de photographies n'essayeront pas de générer de digressions imaginaires mais restent cloisonnées dans une logique de représentations mimétiques renvoyant strictement à leurs objets.

Conclusion

Dib conçoit donc son projet dans la perspective de faire partager une passion particulière à travers ses photographies, et décalant le temps de la monstration ou du voir des photos, il donne l'impression que ce temps coïncide avec le temps de l'acte photographique lui-même. Tlemcen, par l'occasion devient donc l'objet d'un regard partagé. De toutes ces images se dégagent des points de convergence : toutes les images ont un effet nostalgique sur l'auteur comme sur ses personnages qui vivent un passé toujours réactualisé et toujours re-vécu dans une espèce de vie passée revenante qui revient dans le temps présent, du temps, en superposant passé et présent jusqu'à la fusion comme le montre la figure suivante :

Le présent Le passé

Il importe donc que l'image revenante soit anachronique, l'important est de revivre l'instant de sa visualisation ou de sa monstration, avec toute la sensibilité que requiert le moment savouré. Si la photographie accuse une *fixité maniaque* ce livre, au contraire, a réussi à la déloger pour lui donner une mobilité, un cinétisme rappelant si ce n'est pas le cinéma, la bande dessinée. Posant deux photographies du même lieu mais capté par deux photographes avec un grand écart temporel, on comprend et on observe les changements opérés sur le lieu. Celui-ci va raconter son histoire. Ainsi, avons-nous pu développer l'idée de la composition d'un montage des deux séries de photos pour montrer par là le mouvement, introduisant en conséquence la photographie dans l'ère du mouvement.

Notes

- [1] (Seel, Martin. « Le langage de l'art est muet. » *L'Art sans compas*, Paris, les éditions du CERF : Coll. Procope (1992) : 134)
- [2] Dib, Mohammed. *Qui se souvient de la mer*. Paris, 1962, 1990 : 191
- [3] (Tisseron, 2000 : 54)
- [4] Hamon, Philippe. « Texte littéraire et référence. » *Tangence* n°44 (1994) : 10
- [5] Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image*. Paris, Minuit, Coll., critique. 1990 : 175.
- [6] Baudrillard, Jean. *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, Coll., Tel. 1968 : 107

- [7] Bourdieu, Pierre. *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard. 1982 : 142.
- [8] Vouilloux, Bernard. « Pour introduire à une poétique de l'informe » *Poétique* . (1994) : 218
- [9] Dib, Mohammed. *L'Infante maure*, Paris, Albin. Michel. 1994 : 175.
- [10] Grevisse, Maurice. *Le Bon usage*, Gembloux, Ducolot 1986 : (1293)
- [11] Dib, Mohammed. *L'Infante maure*, Paris, Albin. Michel. 1994 : 175.
- [12] Durand, Régis. *Le Regard pensif, Lieux et objets de la photographie*, Paris, La Différence, Coll. Les Essais. 2002 : 15
- [13] Genette, Gérard. *L'Œuvre de l'art, La relation esthétique*. Paris : Seuil, Coll. Poétique. 1997 : 170
- [14] Hamon, Philippe. « Texte littéraire et référence. » *Tangence* n°44 (1994) : 14
- [16] Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image*. Paris, Minuit, Coll., critique. 1990 : 49
- [17] Dib, Mohammed. *Si Diable veut*, Paris : Albin Michel, 1998 : 44
- [18] Berchet, Jean-Claude. « Un voyage vers soi. » *Poétique* n° 53 (1983) : 98
- [19] Barthes, Roland. *La Chambre claire, Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard, Cahiers du cinéma, 1980 : 164.
- [20] Vernant cité in Labarthe-Postel, Judith. *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*. Paris, L'Harmattan. 2002 : 357.
- [21] Dib, Mohammed. *Simorgh*, Paris, Albin Michel, 2003 : 28.
- [22] Dib, Mohammed. *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*. Paris, Photographies, 1946. *Revue noire*, 1994: 43.
- [23] Durand, Régis. *Le Regard pensif, Lieux et objets de la photographie*, Paris, La Différence, Coll. Les Essais. 2002 : 94
- [24] Barthes, Roland. *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III*. Paris :Seuil, Coll., Tel Quel. 1982 : 207.
- [25] Dib, Mohammed. *Le Désert sans détour*. Paris : Sindbad. 1992 : : 84.
- [26] Chikhi, Beïda, *Maghreb en textes, Écriture, histoire, savoirs et symboliques*. Paris : L'Harmattan . 1996 : 61.
- [27] Genin, Christine. *L'Expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon : Lecture studieuse et lecture poignante*. Paris, Honoré Champion éditeur. 1997 : 191.
- [28] Proust cité in Brassai, Guyla Halász (dit). *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard. 1997 : 55.
- [29] Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image*, Paris, Minuit, Coll., critique. 1990 : 22
- [30] Dib, Mohammed. *L'Arbre à dire*, Paris : Albin Michel. 1998 : 196.
- [31] Debray, Régis. *L'Œil naïf*, Paris, Seuil. 1994 : 14.
- [32] Bal, Mieke. *Images littéraires, ou comment lire visuellement Proust*, Montréal, XYZ. 1997 : 41.
- [33] Genin, Christine. *L'Expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon : Lecture studieuse et lecture poignante*. Paris, Honoré Champion éditeur. 1997 : 189.
- [34] Tisseron, Serge. *Le Mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, Coll. Champs. 1999 : 85.

Bibliographie

Corpus

Dib, Mohammed. *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*. Paris, Photographies, 1946. *Revue noire*, 1994.

Œuvres de Mohammed Dib citées

Dib, Mohammed. *Qui se souvient de la mer*. Paris, 1962, 1990

Dib, Mohammed. *Le Désert sans détour*. Sindbad, Paris, 1992

Dib, Mohammed. *L'Infante maure*, Albin. Michel, Paris, 1994

Dib, Mohammed. *Si Diable veut*. Albin Michel, Paris, 1998

Dib, Mohammed. *L'Arbre à dire*, Albin Michel, Paris, 1998.

Dib, Mohammed. *Simorgh*, Albin Michel, Paris, 2003.

Sur la photographie

Barthes, Roland. *L'Obvie et l'obtus*, Essais critiques III. Seuil, Coll., Tel Quel, Paris, 1982.

Barthes, Roland. *La Chambre claire, Notes sur la photographie*. Paris, Gallimard, Cahiers du cinéma, 1980.

Brassai, Guyla Halász (dit). *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Gallimard, Paris, 1997.

Debray, Régis. *L'Œil naïf*, Seuil, Paris, 1994.

Durand, Régis. *Le Regard pensif, Lieux et objets de la photographie*. La Différence, Coll. Les Essais, Paris, 2002.

Tisseron, S., *Le Mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Flammarion, Coll. Champs, Paris, 1999.

Sur l'image en général

Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image*, Minuit, Coll., critique, Paris, 1990.
Genette, Gérard. *L'Œuvre de l'art, La relation esthétique*, Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1997.
Seel, Martin. « Le langage de l'art est muet. » *L'Art sans compas*, les éditions du CERF : Coll. Procope, Paris, 1992.

Sur le rapport entre l'image et le texte

Bal, Mieke. *Images littéraires, ou comment lire visuellement Proust*, Montréal, XYZ. 1997.
Genin, Christine. *L'Expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon : Lecture studieuse et lecture poignante*, Honoré Champion éditeur, Paris, 1997
Labarthe-Postel, Judith. *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*, L'Harmattan, Paris, 2002.
Vouilloux, Bernard. « Pour introduire à une poétique de l'informe » *Poétique*. (1994)

Sur la littérature maghrébine

Chikhi, Beïda, *Maghreb en textes, Ecriture, histoire, savoirs et symboliques*. Paris : L'Harmattan. 1996.

Lecture d'ordre général

Baudrillard, Jean. *Le Système des objets* Gallimard, Coll., Tel, Paris, 1968.
Berchet, Jean-Claude. « Un voyage vers soi. » *Poétique* n° 53 (1983).
Bourdieu, Pierre. *Ce que parler veut dire*, Fayard, Paris, 1982.
Grevisse, Maurice. *Le Bon usage*, Gembloux, Ducolot 1986
Hamon, Philippe. « Texte littéraire et référence. » *Tangence* n°44 (1994)