

**Interculturel Francophonie, Revue publiée par l'Alliance Française, LECCE.
n°17, juin-juillet, 2010, p. 89-110
Numéro spécial : Voix algériennes**

« Penser à nouveau le témoignage dans la littérature algérienne. Le dire public et le terstis postcolonial dans la venue à l'écriture de Mohammed Dib », in : Interculturel Francophonie n.17, juin-juillet 2010, « Voix algériennes », textes réunis et présentés par Anna Maria Mangia, pp.89-110

Le discours de la critique française sur le témoignage en littérature maghrébine a longtemps été entouré d'une aura de tabou, comme si le témoignage représentait un objet à ostraciser de la ville des belles lettres : la bonne littérature, bien élevée aux mœurs occidentaux, ne pouvant pas être du témoignage.

Il existe cependant un renouveau des études liées au genre testimonial, encore méconnu dans la loi littéraire courante, qui s'est développé à partir de l'intérêt porté sur la littérature des camps et sur la littérature de guerre mais aussi sur la conceptualisation élargie de témoignage. Aujourd'hui, le concept de témoignage se trouve aussi bien à la croisée de différents champs théoriques, tels que l'Histoire, la Philosophie (herméneutique, philosophie du langage, du droit) et la Sociologie, que de pratiques sociales distinctes comme la justice et la religion. Plus spécifiquement, la deuxième moitié du XXe siècle constitue un moment particulièrement fécond de réflexion à son sujet, une période de résonance d'une pensée du témoignage, au point d'être qualifiée comme d'« ère du témoin »¹. Cet objet majeur de la pensée s'il « a du mal au littéraire » il est en même temps potentiellement à même de remettre en cause l'existence d'une idée essentialiste du fait littéraire. Bien que nous soyons dans ce que Catherine Coquio appelle « une culture du témoignage »², ses définitions restent encore prises dans des apories multiples qui empêchent une systématisation à laquelle probablement le témoignage même fait résistance.

A travers l'exemple de la venue à l'écriture de M. Dib, notre propos est d'établir des lignes de contact entre le contexte littéraire algérien francophone et la réflexion contemporaine sur le genre testimonial. A l'intérieur du parcours littéraire de cet écrivain algérien nous avons choisi d'analyser le tout début de sa carrière car il nous semble important de mettre en évidence les pressions premières auxquelles Dib - et toute la littérature algérienne, dont la naissance a été fixée à la même époque - a été confronté pour « prendre » la parole. Par ce choix nous espérons donner un point de départ qui pourra être utile dans la formulation d'une nouvelle approche prenant en compte cette composante essentielle de la parole littéraire qui a été longtemps maintenu dans l'ombre et ouvrir sur un travail comparatif portant sur des productions plus récentes.

L'émergence et la sacralisation

En première instance nous pouvons constater que des dynamiques semblables à celles postcoloniales qui caractérisent la ainsi dite « émergence » de la littérature algérienne et plus en général maghrébine francophone, se sont produites dans les littératures européennes quand elles se sont confrontées à des récits de « crise » relevant des grandes catastrophes de l'histoire. Ces dynamiques sont souvent perçues dans le rapport plus général (au-delà des contextes spécifiques) de l'écrivain confronté à l'événement historique.

Il nous semble cependant qu'une différence fondamentale marque une séparation entre les écrivains européens et postcoloniaux, pour qui le statut d'auteur et d'autorité s'est construit par des chemins différents. Pour l'auteur maghrébin le plus souvent cette autorité s'est faite à travers la garantie du témoignage, et non l'inverse : l'autorité littéraire en Europe a fonctionné comme laissez-passer pour le témoignage. Dans cette situation l'auteur maghrébin témoin est pris dans ce que le

système littéraire francophone appelle la dynamique d'émergence, alors que l'écrivain européen témoin tend vers une sacralisation du témoin. Dans les deux cas, ces figements ont produit des restrictions desquelles les écrivains ont senti la nécessité de se libérer. D'où, souvent, le silence jusqu'au « refus de témoigner », illustré par deux titres de la dernière production littéraire sur les camps (Imre Kertész et Ruth Klüger),³ mais tout autant présent chez l'auteur maghrébin, comme l'algérien Kateb Yacine : « Un certain silence est accusateur, ne serait-ce que par le refus de hurler avec les loups ».⁴ Finalement, émergence et sacralisation sont les deux faces du même processus de bannissement de la dimension testimoniale du monde des lettres.

Cependant, pour l'écrivain maghrébin et algérien en particulier, le statut de témoin des événements traumatiques de l'histoire (la colonisation, la guerre pour l'indépendance et la migration, entre autres) a traversé des phases alternes quant à sa reconnaissance et à celle des effets produits à l'intérieur de la production artistique. Selon les périodes et les points de vue, français ou algérien, la dimension testimoniale a été délégitimée sous prétexte d'un manque de littérarité (depuis Barthes et encore aujourd'hui) ou alors elle a servi de modèle clos pour indiquer (jusqu'à imposer) la littérature institutionnelle du nouvel Etat algérien.

La réception de la production littéraire de M. Dib est emblématique de cette attitude contrastée vis-à-vis du témoignage qu'ont eu l'ancienne puissance coloniale et l'Algérie. Au moment où il a été reconnu comme écrivain par la France pour avoir pris les distances du « référent réaliste » il a été banni par l'Algérie pour ne plus « porter témoignage » pour les siens d'une façon lisible.

C'est dans le lieu instable de la légitimité de l'écrivain algérien vis-à-vis de la France, pendant et après la colonisation, que la spécificité de l'œuvre de Dib pourrait être reconnue. Le processus qui délégitime Mohammed Dib en tant qu'écrivain témoin est inscrit dans la guerre entre France et Algérie et dans la naissance de la littérature maghrébine. Du fait d'appartenir à la toute première génération de cette littérature en pleine guerre, il a eu droit au refus de sa parole testimoniale de la part d'une critique colonialiste. Paradoxalement, son processus de légitimation, arrivé après coup, vient aussi du fait d'avoir été témoin de cette période là. Le contexte et l'histoire font de Dib un écrivain de l'exil, qui a vécu le trauma de la guerre et la vanité de toute action dirigée vers la fraternisation, mais, si son dire s'est installé dès le début dans la séparation dramatique et violente entre les peuples, il n'a jamais cessé d'attendre le moment où un « nous » se révèle comme un miracle et de l'exprimer par son œuvre.

Nous allons voir maintenant comment ce « nous » incarné dans la subjectivité de l'écrivain se décline dans sa prise de parole individuelle et collective, quelles sont les figures de lettré qu'il contient et comment ces éléments se reflètent dans la subjectivité à l'œuvre dans l'énonciation testimoniale. Dans un deuxième temps nous nous pencherons sur un moment spécifique dans la trajectoire de M. Dib qui est pour nous fondateur dans l'œuvre à venir : l'accueil de son témoignage sur la colonisation dans la réception française des ses premiers textes.

Le secret public d'être un écrivain.

Quel est le mot qui vous ressemble le plus ?

Je crois que c'est « secret » mais un secret en pleine lumière, pas celui qui se dérobe, mais celui qui s'expose.⁵

Mohammed Dib a utilisé l'expression d' « écrivain public » pour se définir en tant qu'écrivain et pour la décliner dans son œuvre sous des formes différentes. Quelques déclarations aux débuts de sa carrière viennent préciser sa position délicate en tant qu'auteur de l'un des premiers romans attestant les conditions de vie des colonisés. Dib publie en effet son premier roman, *La Grande Maison*, en

1952 encore en pleine domination coloniale, quatre ans avant le commencement de la guerre pour l'Indépendance algérienne.

« Tous les jeunes écrivains algériens sont d'origine populaire. Des liens étroits les lient encore à cette masse dont ils sont issus. Aussi s'explique-t-on qu'ils en épousent les soucis. Quant à la perspective strictement politique, je voudrais faire ici quelques réserves. Aucun d'entre nous n'a jamais cru écrire de plaidoyer. Nous n'avons ni thèse à défendre ni procès à gagner. (...) Notre ambition est plus limitée et plus profonde : nous cherchons à traduire avec fidélité la société qui nous entoure. Sans doute est-ce un peu plus qu'un témoignage. Car nous vivons le drame commun. Nous sommes acteurs de cette tragédie... Plus précisément, il nous semble qu'un contrat nous lie à notre peuple. Nous pourrions nous intituler ses « écrivains publics ». C'est vers lui que nous nous tournons d'abord. Nous cherchons à en saisir les structures et les situations particulières. Puis nous nous retournons vers le monde pour témoigner de cette particularité, mais aussi pour marquer combien cette particularité s'inscrit dans l'universel. Les hommes sont à la fois semblables et différents : nous les décrivons différents pour qu'en eux vous reconnaissiez vos semblables. »⁶

Cette affirmation, datant chez Dib des premières années d'activité littéraire (1958),⁷ recèle plusieurs enjeux qui constituent le dire public de l'écrivain et montre comment l'être public de ce dire a partie liée avec le témoignage. Elle représente une déclaration d'intention littéraire personnelle et collective, qui désigne la littérature comme l'aimant centralisateur d'un processus de re-territorialisation culturelle qui dépasse « une thèse à défendre » ou « un procès à gagner », mais dont l'efficacité de l'action s'inscrit dans la limite : « notre ambition est plus limitée et plus profonde ».

D'un côté, le « nous », marquant un dire au nom des autres écrivains, porte témoignage pour la littérature algérienne et maghrébine. Ailleurs, ce « nous » désigne en effet la collectivité des écrivains maghrébins : Dib affirmera dans une autre interview : « nous les écrivains algériens, nous appartenons tout autant au Maroc ou à la Tunisie. D'un point de vue culturel, l'Afrique du Nord est à considérer comme un tout ».⁸ D'un autre côté, ce « nous » indique le lien entre l'écrivain (tout écrivain) et les siens (notre peuple) qui constitue un monde culturel face à l'autre, auquel il adresse le témoignage. D'une autre façon donc, l'indication de ce « nous » témoigne de l'irréductibilité des deux mondes, telle qu'elle s'est faite plus nette encore dans les consciences après la guerre :

« C'étaient deux mondes qui coexistaient sans avoir une communication. C'étaient en plus deux mondes qui s'excluaient (...) deux civilisations aussi fortement ancrées de part et d'autre, comme cela a été le cas en Algérie ; deux civilisations, deux cultures, deux religions. Et, plus, en ce qui concerne la religion, c'étaient deux religions qui se sont combattues à travers l'histoire. (...) Or, même si les choses se sont atténuées, le fond est resté tout de même. Entre ces deux civilisations il n'y avait pas de chances réellement, de fusion en Algérie. Et à un moment ou à un autre, il a fallu que des choses se décident mais d'une façon nette et tranchée »⁹

Cette ambition plus limitée et plus profonde que de défendre une thèse ou gagner un procès traduit aussi la condition initiale de venue à l'écriture pour Mohammed Dib. Par sa voix, l'écrivain Dib est donc un sujet individuel que l'exemplarité du témoignage rend interchangeable, c'est-à-dire valable pour les autres se trouvant dans la même situation : « un témoin et un témoignage doivent être toujours exemplaires (...) dans la mesure où n'importe qui à *ma place*, à cet instant aurait vu ou entendu ou touché la même chose et pourrait répéter exemplairement la vérité de mon témoignage. »¹⁰

Comme pour tout témoignage, nous sommes confrontés à un dire public mais aussi infiniment secret en même temps. Qu'est-ce qui tient du secret dans cette déclaration de Dib ?

Si ici Dib témoigne pour la littérature maghrébine en général, il se fait le porte-voix public d'un trait qui tient du secret dans l'écriture. Celle-ci se caractérise par une parole qui surgit dans le vécu d'une situation dramatique, « nous vivons le drame commun », dans laquelle l'écrivain est impliqué en première personne « nous sommes acteurs de cette tragédie ». Ce vécu est soumis à un contrat, « un contrat nous lie à notre peuple » où se concentre tout le nœud problématique du dire testimonial de l'écrivain public. Si nous en restons à la lecture sartrienne de l'engagement, le contrat traduit en effet le devoir de l'écrivain de s'engager pour défendre la cause de son peuple. Cependant ce devoir n'est pas celui qui caractérise l'intellectuel sartrien : « *l'intellectuel est celui qui se mêle de ce qui ne le regarde pas* ». ¹¹ Dib décrit ici un double mouvement, dans lequel son écriture prend forme : un premier dirigé vers l'intérieur « c'est vers lui [notre peuple] que nous nous tournons d'abord » et un deuxième par lequel le témoignage vient à jour : « Puis nous nous retournons vers le monde pour témoigner de cette particularité ». Ce double mouvement signale le rôle de traducteur que Dib annonce plus haut : « nous cherchons à traduire avec fidélité la société qui nous entoure », rôle qui manifeste moins une affiliation au réalisme que l'enjeu testimonial d'être *testis*, tiers entre deux parties, mais aussi *terstis* (acteur dans le différend), ce qui fait qu'il s'agit d'« un peu plus qu'un témoignage ». Ce *plus* est la résultante d'un double mouvement duquel découle et l'effacement du *je* de l'auteur dans un *je* collectif, et le dédoublement de ce même *je* qui s'expose à un dire schizophrène.

C'est dans ce double mouvement que prend forme la figure de l'écrivain en contexte postcolonial et son énonciation. Dans ce carrefour se croisent plusieurs fonctions et rôles symboliques de la notion d'écrivain, qui tiennent autant du monde occidental que de la culture maghrébine avec lesquels l'écrivain maghrébin doit composer. Mais, comme l'illustre bien Tassadit Yacine, dans une étude sur l'intellectuel dominé, chacun des deux est loin de constituer deux parties homogènes. ¹² Pour chacun des deux mondes se mêlent différentes notions : de l'écrivain et de l'intellectuel tels qu'ils étaient conçus dans la société occidentale, du conteur, lettré, écrivain public, marabout et cheik pour la culture maghrébine. Dans chacun des deux, plusieurs pratiques prennent forme et les points de vue discordants sont visibles dans les débats qui rendent compte de différentes positions sur les pouvoirs et les devoirs de la littérature. Mais si dans le contexte français les positions sont plus visibles et largement connues par des discussions historicisées, la visibilité des enjeux maghrébins reste encore très limitée et confinée à d'autres disciplines, comme l'ethnographie ou l'anthropologie. ¹³ Dans ce mélange de composantes qui constituent la notion d'écrivain, il y a indéniablement l'influence de la notion d'intellectuel issue de la tradition française où le dire public est confié, entre autres, à la presse qui tient lieu de place publique des débats. Cette influence n'est pas à confiner au seul passage de savoir imposé par l'école coloniale. Le contexte maghrébin des années 42-62 est aussi le lieu d'échanges importants entre intellectuels français et « indigènes », comme les rencontres de Sidi-Madani (1947-48), où Dib affirme avoir pris la décision de se consacrer à l'écriture : « Ma vocation de romancier s'est précisée à la suite des rencontres organisées (...) à Sidi Madani, près de Blida ». ¹⁴ Cette double influence que la figure française de l'intellectuel exerce sur l'écrivain maghrébin (celle abstraite du savoir et celle de l'expérience directe), représente-elle le seul modèle de référence ? Zineb Ali-Benali et Tassadit Yacine tiennent à ce propos deux positions différentes :

« Il nous semble que ces figures [le *clerc* qui tente une réponse à l'altérité en termes religieux, le *politicien* qui pense que la fin des régimes autoritaires et la liberté permettront de régler de façon satisfaisante le décalage entre les deux mondes. Enfin le *technophile* ne croit qu'à l'efficacité technicienne] peuvent se retrouver dans les textes comme objet de discours, comme modèles explicatifs ou à atteindre. Mais l'ensemble des intellectuels retenus ont davantage à voir du côté de l'intellectuel occidental. Les positionnements et les rôles de ces hommes s'inscrivent dans la lignée de Voltaire ou Sartre. C'est qu'en étant dans une langue, on est dans son champ culturel, on adopte peu ou prou ses références, ses auteurs, ses textes. » ¹⁵

« Nous sommes loin de la figure de l'intellectuel telle que la connaît l'Europe, en particulier depuis Emile Zola. On peut en effet affirmer que le célèbre « J'accuse » constitue l'événement fondateur de ce qu'il est convenu d'appeler la naissance de l'intellectuel en France (selon l'expression de Christophe Charles). En Algérie, que ce soit chez les autochtones ou les colons, tout se meut encore dans les règles traditionnelles et conservatrices. Les intellectuels sont confrontés à des obstacles difficiles à surmonter. (...) Dans la situation qui leur est faite, il s'agit de s'intégrer sans se renier, de servir les instances dominantes tout en préservant les dominés. (...) Ce n'est pas seulement la qualité littéraire des œuvres, ni l'engagement intellectuel, ni la seule proximité du pouvoir (national ou colonial) mais un ensemble d'éléments socialement construits qui participent du statut de l'intellectuel. »¹⁶

Pour cerner les termes entre lesquels l'écrivain maghrébin se trouve à exercer son rôle de tiers (le traducteur dont nous parle Dib) la filiation est à chercher nécessairement tant du côté de la tradition importée que de celui de la tradition locale.

Le devoir envers les siens qui rend difficile la position de tiers, et, avec la dette envers la culture française, en fait le lieu du conflit intérieur de l'écrivain témoin, est ainsi à lire aussi comme l'attachement nécessaire pour ne pas sombrer dans l'aliénation identitaire dérivant d'un détachement de la communauté d'origine pour une agrégation à une communauté étrangère.

Le premier mouvement dont parle Dib « C'est vers lui (notre peuple) que nous nous tournons d'abord » ne convoque-t-il pas le rôle et les différentes notions de l'écrivain maghrébin dans la société d'origine ? Parmi les différentes figures de lettrés de la société traditionnelle - réglées par une hiérarchie - l'*alem*, le *fqih*, le *cheikh*, le marabout constituent l'élite qui détient le savoir à côté de laquelle existent d'autres figures plus populaires comme le *meddah*.¹⁷ Ces figures traditionnelles subissent une transformation avec le colonialisme qui brise l'ordre de transmission du savoir en constituant par son système éducatif une autre élite (instituteurs et professeurs d'arabe ou de français) de laquelle dérivent le plus souvent les écrivains. D'un côté les figures traditionnelles renvoient à un savoir populaire, comme celui du *meddah* (troubadour) ou du conteur dont le lieu d'existence est la place publique, de l'autre à un pouvoir magique. Dans ces figures, l'activité « littéraire » est à penser dans un mélange et entrecroisement du savoir sacré au soin magique :

« Les lettrés, qu'ils soient traditionnels (marabouts, oulemas) ou modernes (instituteurs, professeurs) sont symptomatiquement désigné par le titre de cheikh (de l'arabe commander, conseiller, instruire) qui renvoie au détenteur d'un savoir mais aussi d'un pouvoir réel et magique : le cheikh écrit des amulettes et soigne. »¹⁸

Toutes ces notions provenant du monde du « nous » de l'auteur constituent un élément d'interpellation supplémentaire. C'est-à-dire que l'écrivain public est à la fois l'écrivain qui porte sur la place publique son témoignage sur la vérité du colonialisme et celui qui écrit pour ceux qui ne possèdent pas l'écriture - comme le dit Dib plus haut dans la même interview : « Vous savez qu'ici les Musulmans sont, hélas, pour la plupart illettrés »¹⁹ - mais son dire est public dans le sens plus large d'une interpellation multiple qui intervient sur la même place publique. Appartenant à la première génération d'écrivains maghrébins, Dib est interpellé par la littérature maghrébine qui ne trouve son sens que dans le double mouvement qui le conduit au dédoublement : être écrivain-témoin est à la fois être interpellé comme écrivain occidental et maghrébin, par ce qu'on n'est pas et par ce que l'on n'est plus. Son dire est public avant le colonialisme, être « porte-parole » étant une fonction traditionnellement inscrite dans le rôle du poète, l'*amousnaw*, dépositaire de la sagesse de tout un peuple.²⁰

« En se disant « écrivain public » il ne ciblait pas le seul discours de dénonciation de l'ordre colonial mais, dans la mouvance de la tradition orale des sociétés analphabètes, il ré-endoissait

la fonction traditionnelle des lettrés qui était d'archiver la mémoire du peuple devenue bibliothèque vivante. »²¹

La « fonction traditionnelle des lettrés » qu'évoque Khadda est peut-être à voir dans une intervention plus active qu'une sorte de *burnous* à ré-endosser selon les circonstances et selon les stratégies : ces fonctions sont là et, présentes ou refoulées, demandent des comptes aux « nouveaux » écrivains. Avec les autres éléments de la réalité - peut-être plus voyants comme les conditions de vie, et sous certains aspects non moins violents - elles composent une scène d'interpellation complexe pour l'écrivain. Le rôle de médiateur qu'il doit assumer dans ce contexte apparaît alors compliqué de surcroît; Tassadit Yacine nous en donne un aperçu dans ce passage, même si son analyse met surtout en relief les déclinaisons des stratégies d'accès au pouvoir.

« L'ambiguïté est liée aux conditions historiques qui l'ont engendrée. Et ce n'est pas un hasard si le groupe des intellectuels a émergé avec la colonisation qui a produit un corps d'intermédiaires pour la servir. Ces derniers sont perçus comme des représentants, des délégués, des garants de l'ordre en présence. Or, l'intermédiaire, ayant une fonction culturelle, devient par la force des choses un truchement au sens originel du terme (de traducteur, *celui qui dit ce qui est*, d'interprète : en arabe *torgman*) mais aussi au sens de chacal-couverture. Dans ce cas sa fonction est celle du guide, du passeur, du directeur, et de celui qui double au double sens du terme. Doubler a la fonction, ici, comme au cinéma, de parler pour l'autre, mais – dans sa version chacalienne - doubler a également la fonction de tromper, passer devant. Ce rôle de l'intellectuel colonisé renoue avec celui du truchement dans l'ordre ancien, indispensable dans la cité. (...) Les contradictions multiples et les crises (...) conduisent le truchement à déplacer le jeu et l'amènent sur un autre registre où il va jouer un rôle tragique. »²²

Intermédiaire, l'écrivain colonisé l'était au départ pour servir le système colonial²³, mais encore avant pour relier le monde sacré avec le monde profane - de l'au-delà et de l'ici bas -, et ensuite pour passer le témoin de ce monde traditionnel vers celui de la modernité.

Dans cette scène d'interpellation entre les deux mondes où se croisent des fonctions multiples, le rôle d'intermédiaire (*terstis*, truchement) concentre à la foi une dette vis-à-vis de la culture du colonisateur et un sens de culpabilité envers les siens :

« Etre intellectuel pendant la colonisation signifie être détenteur d'un capital réel et symbolique survalorisé par rapport à la majorité algérienne illettrée. (...) La détention de cet avoir ne laisse pas les individus insensibles dans la mesure où ils entretiennent divers rapports, en particulier de culpabilité convertie en étroite complicité, avec le groupe d'origine. »²⁴

En projetant cette situation dans le temps, la réussite sociale de l'écrivain affirmé peut être lue comme le fait d'avoir « survécu » au colonialisme : à la misère et à la guerre qu'il a engendré, à la mort inscrite dans l'exil auquel les nouveaux régimes ont poussé tant d'écrivains. Envisagés depuis l'angle postcolonial, les figures du *superstes* (celui qui survie) et *terstis* (le médiateur, le traducteur mais aussi celui qui fait l'expérience de ce dont il témoigne) se trouvent ainsi investies d'un surplus d'éléments qui amplifient la notion telle que l'annonce la pensée du témoignage. Dans ce « nous », par lequel s'énonce le témoignage de Dib (un peu *plus* qu'un témoignage) depuis une culture où parler de soi était perçu comme inconvenant, se tiennent différents secrets : celui qui tient de l'identité autre, des références aux autres notions d'écrivain auxquelles Dib puise, de la subjectivité maghrébine où se cache le *je* de l'écrivain.²⁵ Dans ce *je* public se tient le secret du *je* de l'écrivain dont nous ne pourrions

jamais mesurer quelle est l'exacte condition d'être et de parler dans ce différend, dans le silence de la langue maternelle.

« La vérité, ce scandale » : un déni fondateur ?

« Encore un auteur [Dib] qui excelle dans notre langue pour nous blesser plus profondément (...). *Il n'est pas croyable* que, même à Tlemcen, les gens dans l'ensemble, meurent aussi littéralement de faim. »²⁶

Très tôt, pour Dib, se pose le problème de comment dire la vérité dont il est témoin. Mais avant d'être un problème formel, l'écrivain témoin de la colonisation doit faire face à un rejet de son témoignage qui se fonde sur le refus de la réalité qu'il présente. Le problème du mensonge tient ici moins de la forme fictionnelle que du déni²⁷. Certes, comme Dib le dira plus tard, « toute vérité est multiple »²⁸, mais justement pour dessiner le cadre de cette multiplicité toutes les facettes doivent pouvoir être montrées et non pas une seule et dominante. Cette expérience première du refus de sa parole, à laquelle Dib doit faire face, est probablement fondatrice de la recherche acharnée sur les « pouvoirs du langage » qui caractérisera toute son œuvre et que nombre de ses critiques ont ensuite mise en relief. Cette recherche poétique - qui, dès qu'il s'agit de « pouvoir », est pour nous indéniablement aussi éthique - compose sa « réponse questionnante », étalée sur toute une vie, à ce problème premier de comment dire la vérité, une vérité parmi d'autres qui cependant devient urgente quand elle est niée.

La réception française (des années 50) de son premier roman, *La grande maison*, est très éclairante à ce propos. Les critiques de l'époque montrent l'aspect plus grave de leur propos exactement dans le lieu délicat de l'accueil de la parole testimoniale. Le refus de croire à la vérité dont Dib témoigne se transforme en accusations à caractère esthétique pour lesquelles la vérité est « vulgaire » ; il est accusé ainsi de créer :

« une suite de scènes arbitrairement découpées pour mettre en exergue une *thèse gratuite que le lecteur doit admettre sur parole*. Rien dans la trame de l'ouvrage ne peut l'amener à penser que ces thèses sont autre chose qu'une propagande à *la vérité assez vulgaire*. (...) Le livre est mauvais. (...) L'art ne s'accommode pas aux rancunes politiques. Le livre est un message artificiel. »²⁹

Dans son argumentaire littéraire, l'écrivain et journaliste Jean Brune ne se réfère pas directement au témoignage mais plutôt au *roman à thèse* dont c'est précisément la « thèse » qui pose problème : elle est le fruit d'une construction arbitraire, elle n'est pas démontrée mais plutôt livrée comme une inacceptable propagande anti-coloniale. Il est très intéressant d'observer comment « l'artificiel » contenu dans le genre romanesque peut être instrumentalisé selon les nécessités rhétoriques. Le message est jugé artificiel du moment que les arguments apportés ne sont pas suffisamment prouvés. Les critiques positives parlent par contre de témoignage, qui dans ce sens sert de terrain neutre, comme par exemple le long article que Maurice Monnoyer consacre au premier roman de Dib dans le quotidien catholique qu'il dirige, *L'effort algérien*³⁰. Il affirme ici que le livre est « moins un roman qu'un reportage romancé, mieux, un témoignage. » Le terme de témoignage renvoie à l'idée d'une objectivité à même d'effacer toute idéologie anticoloniale et communiste (et donc toute prise de position de Dib) et de mettre en relief des valeurs humanistes. Il ne coïncide pas exactement avec l'idée de roman.

D'autres lectures critiques insisteront davantage sur la véridicité des preuves. Par là elles s'attellent à la démolition non seulement du témoin Dib, mais aussi de l'écrivain. Après la publication de *La Grande maison* (1952) et de *L'Incendie* (1954), la diffusion et la réception du recueil de nouvelles *Au*

café (1955) se révèle plus critique et témoigne d'un état de guerre aussi en milieu littéraire. Cet aspect reste sous silence dans plusieurs Histoires de la littérature maghrébine, où les tensions sont évoquées mais où la spécificité du climat multiculturel et d'échange entre écrivains français, pied-noirs et « indigènes » est d'abord mise en relief. Le différend présent dans la scène d'interpellation de l'écrivain devient alors difficilement cernable. Pour la première œuvre de Dib les critiques parlent souvent de « lecture idéologique au détriment de la valeur littéraire », mais la valeur littéraire qui est en question ne saurait se composer par le brouillage de la portée testimoniale et des conflits qu'elle a suscités autour de ce qui peut ou ne peut pas être dit, par le lessivage du différend dans lequel la parole poétique s'est engendrée. L'expression « lecture idéologique » aujourd'hui revêt à un sens flou, nous pouvons entendre par là tant l'idéologie nationaliste que coloniale ou humaniste, certainement pas ce qui se passe au niveau du refus de la parole testimoniale, c'est-à-dire au niveau d'un événement qui dépasse les idéologies et tient aujourd'hui de la vérité historique. Vu dans la perspective de la dimension testimoniale, tout le différend entre les détracteurs et les promoteurs des jeunes écrivains algériens des années 50 se situe moins dans l'idéologie – avec les marquages des prises de positions respectives – que dans une lutte de pouvoir autour de la possibilité ou non d'une parole.

La presse de l'époque montre indéniablement combien la guerre d'Indépendance, avant d'éclater, était une présence bien importante dans les différents domaines du social. Le rêve de coexistence pacifique des communautés, partagé par plusieurs intellectuels dont Dib, se montre alors comme une prise de position courageuse et de profonde foi dans l'humain, surtout quand tout, autour, ne fait que signifier l'impossibilité de cette coexistence pacifique. Ce rêve est aujourd'hui archivé comme une idéologie parmi d'autres et perçu comme illusoire. Anne Roche parle en effet d'« illusion communautaire », qui pourrait masquer une certaine naïveté dans laquelle beaucoup de personnes se seraient abritées pour ne pas voir une réalité bien plus cruelle : « la coexistence pacifique des communautés, après les violences de la colonisation, après surtout les massacres de 1945, n'était sans doute plus possible. »³¹ Cependant Dib, qui signe en 1955 avec 200 autres français et algériens le manifeste « Fraternité algérienne », nourrissait profondément cet espoir qui était aussi une confiance dans la possibilité de faire émerger la vérité. Témoigner de la vérité coloniale et accueillir ce témoignage devient alors l'enjeu central pour une solution pacifique.

Un article paru dans *Les nouvelles littéraires* montre combien le domaine littéraire est investi dans ce contexte où le différend se situe au niveau de la vérité, de comment l'attester et quelles preuves sont demandées à la littérature. Robert Kemp recense ici le recueil *Au café* que, pendant plusieurs mois après sa publication (1955), les libraires refusent de distribuer. L'argument de Kemp pour justifier le terme d'« abomination », qu'il utilise à propos de l'œuvre de Dib, est « d'affirmer sans preuves » :

« Je crois qu'on n'aperçoit que trop bien les « pourquoi » des nouvelles de M. Mohammed Dib, dont la première « Au café » intitule le recueil. Il s'agit de prouver que l'occupation de l'Algérie par les Français est tyrannique, cruelle, usurpatrice et que le droit de vote, hypocritement accordé, ne s'exerce que sous la contrainte la plus brutale, etc. Pendant plus d'un siècle on a haussé le niveau de vie, les connaissances, l'état sanitaire des compatriotes de M. Mohammed Dib. On leur a appris à écrire. Et ils se servent de leur plume pour le pire. J'ai déjà dit que *cette sorte de romans m'est abominable. On y affirme sans preuves. Certaine histoire de tuberculeuse chassée de l'hôpital, qui m'a bouleversé, aurait vraisemblablement besoin d'un contrôle, car elle est une insulte à tout le personnel hospitalier. Publication néfaste. C'est ici qu'est l'hypocrisie, dans ces produits unilatéraux de la haine.* »³²

Le même magazine refuse de publier la réponse de Dib, qui est par contre accueillie par *Les lettres françaises* dirigées par Aragon (qui, quelques années plus tard, en 1961, signera la préface du premier recueil poétique de Dib, *Ombre Gardienne*).³³

Cet article de Dib, « La vérité, ce scandale », est éclairant à plus d'un titre. D'abord on y voit bien à quel mécanisme pervers de mise à nu la non-réception de la parole testimoniale peut entraîner. Cette nudité, nous la retrouverons souvent dans l'œuvre de Dib. Tout en gardant sa mesure habituelle, l'écrivain est forcé de donner à travers sa vie personnelle d'autres exemples pour prouver le bien-fondé des propos tenus dans *Au café*. Il s'expose ainsi en première personne, se mettant à nu, pour être cru et donc légitimé en tant qu'écrivain.

Son discours est encadré dans un processus de légitimation littéraire entièrement inscrit dans la problématique testimoniale. En présentant l'article, Aragon parle de censure à propos de l'attitude en littérature qui devient le théâtre où sont amenées de nouvelles raisons pour appuyer le conflit, qui ne tardera pas à se déclencher. C'est qui est le plus intéressant dans la brève présentation d'Aragon est que l'article de Dib est mis en résonance avec un autre article signé par Jean Cayrol qui commente le film d'Alain Resnais « Nuit et brouillard » :

« L'article de Mohammed Dib que nous publions a été écrit avant même que ne soit formé l'actuel gouvernement français. (...) Cette même semaine, un écrivain qui a été déporté, médite sur le commentaire qu'il a écrit pour le film d'Alain Resnais sur les camps de concentration : « Nuit et brouillard ». C'est la première fois, dans notre pays que la vérité est ainsi dite avec un courage, un tact, une justesse qu'il faut saluer, sur les camps, les femmes et les hommes qui y furent et y luttèrent. Ce n'est pas seulement un rapprochement fortuit, hélas, qui joint les réflexions de Mohammed Dib à celles de Jean Cayrol, mais la question même qui pose à la conscience des spectateurs le film « Nuit et brouillard »³⁴

La « question que pose à la conscience » le film cité par Aragon (pour qui le problème du témoignage dans la création littéraire était central³⁵) est sur une ligne générale le problème du témoignage quand il demande de recevoir une vérité qui ne peut pas être crue et qui génère un scandale ou même une abomination. C'est dans ces termes que Dib met en relief comment la vérité est doublement scandaleuse, dans ce qui tient de la réalité et dans l'impossibilité de la dire :

« Dans l'étrange logique du journal en question (qui refuse de publier la recension de *Au café* qui au lieu de rapprocher aurait divisé davantage la population) la vérité est un scandale, le scandale vient de ceux qui la montrent et non pas des auteurs de ce scandale que sont la misère algérienne, les horreurs sanglantes dont on a longtemps abreuvé les Algériens, et le racisme et la terreur policière... »³⁶

Dib termine son argumentation sur la nécessité de faire connaître la vérité pour affronter le problème algérien : « nous voyons des gens qui prétendent « apaiser et rapprocher » et *qui récusent le témoignage apporté sur la réalité algérienne*. (...) Est-ce en voilant la vérité qu'on espère arriver à résoudre le problème algérien, à apaiser et rapprocher ? Cela ne se pourra jamais. Il faut au contraire que toute la vérité éclate. »³⁷

Dans la suite, la réception de la trilogie « Algérie » a connu des phases alternées. Sa dimension testimoniale est d'abord contestée comme apportant une fausse vérité, « vulgaire » et déguisée sous une forme de propagande. Ensuite elle connaît une « époque d'or » pour avoir fait connaître une vérité. Puis, elle n'est qu'un accident de parcours, une sorte de passage obligé auquel tout écrivain maghrébin de l'époque ne pouvait pas échapper.

Pendant l'« époque d'or » a eu lieu une sorte de sacralisation de l'écrivain engagé dans la lutte pour l'Indépendance, après quoi a suivi une sorte de mouvement inverse auquel l'écrivain même participe afin de se « déshabiller » de cette sacralisation et garder son regard critique sur la réalité tout en étant « à l'écoute ».

« j'estime que les écrivains algériens ont encore vis-à-vis de leur pays des devoirs à remplir, dont ils ne peuvent se dispenser, et qui consistent à donner aux Algériens, bien sûr, le sentiment qu'un de leurs écrivains ne les « lâche » pas, mais aussi à leur renvoyer leur image. Lucide, il doit être à l'écoute de son pays. »³⁸

L'enfermement de la sacralisation correspond à ce que Giorgio Agamben explique très bien à propos du pouvoir souverain³⁹. La souveraineté conquise par l'Algérie est aussi la souveraineté de l'écrivain à condition qu'il soit « écrivain d'état » : dès qu'il ne l'est pas, il subit une sorte de mise au ban très bien illustrée dans *La danse du roi*⁴⁰ par le personnage de Wassem, « l'écrivain public qu'on fait attendre à la porte d'un palais, qu'on déshabille ». La mise au ban a lieu aussi, et surtout dans le cas de l'expérience vécue par Dib, dans l'ordre contradictoire que nous retrouvons dans *Habel*⁴¹ : « désobéis nous et pars ».

« Je n'ai pas choisi de vivre en France. J'ai été expulsé peu avant la fin de la guerre d'Algérie, à peu près au moment de l'assassinat de Mouloud Feraoun par l'O.A.S. »⁴²

Le refus de la parole testimoniale qui a caractérisé une partie du premier accueil est sans doute à prendre en compte dans la recherche obsessionnelle pour l'auteur d'une parole qui puisse être reçue, avec des conséquences importantes sur la forme que va prendre le témoignage, en particulier au sujet du silence et de ses implications.

La disparition de la parole testimoniale après la trilogie « Algérie » attesté par la critique (française et algérienne) et qu'elle fait coïncider avec une prise de distance du réalisme revient en effet à une conception réductrice du témoignage comme « preuve » se matérialisant par un récit objectif et linéaire. Quand Dib en 1963 affirme vouloir aller vers des lieux inexplorés, il s'agit moins d'une prise de distance vis-à-vis du témoignage que d'un affrontement à la cause anticoloniale qui, avec l'Indépendance et les horreurs de la guerre, a multiplié les questionnements.⁴³

A travers l'analyse de quelques déclarations de Dib datant des premières années de sa carrière, nous avons essayé de mettre au jour des éléments qui participent à l'interpellation de l'écrivain algérien francophone. Parmi les pressions qui constituent la sommation du contexte, l'écrivain algérien est interpellé aussi par des figures d'écrivain qui restent cachées dans l'ombre de son énonciation.

Nous avons vu que ces rôles ne sont pas qu'un contrepois d'autres influences, mais qu'ils tiennent une part importante dans une perspective testimoniale. Ce que nous pouvons identifier comme le *terstis* postcolonial descend en ligne directe de la figure du traducteur et médiateur de l'époque coloniale mais aussi d'autres figures de la culture maghrébine où, dans la médiation entre le sacré et le monde de l'ici-bas, se mêlent le soin et la magie. Si ces notions différentes s'entrecroisent dans une écriture qui est fondamentalement de médiation, de garde et de transmission, ce réseau compose aussi une définition plus complexe du dire public. Ses composantes fondamentales : silence, secret et dédoublement du « je » public et individuel qui structure l'exemplarité, sont assumées par la subjectivité de l'écrivain qui les articule entre un dicible et un indicible.

Nous avons vu aussi que le secret de l'écriture littéraire postcoloniale tient aussi de la violence imprimée par le déni de la parole testimoniale. Dès lors, silence et secret auront partie liée dans la sédimentation de l'indicible.

Même quand l'impuissance, provoquée par la violence, est déjouée par le récit, le silence de la langue première reste, il constitue une trace, la marque de domination, où l'on peut entendre toute l'impossibilité de dire *jusqu'au bout*. Mais paradoxalement il va constituer, avec le secret de la subjectivité prise dans le différend et le dédoublement pour l'exprimer, le superlatif du témoignage, le « plus » indiqué par Dib.

¹ Annette WIEVIORKA, *L'Ere du témoin*, Paris, Plon, 1998. La proposition revient aussi chez Elie Wiesel.

² Catherine COQUIO, *L'histoire trouée. Négation et témoignage*, Nantes, L'Atlante, 2003, p. 31 : « Il faut, s'il existe aujourd'hui une culture du témoignage, en prendre acte non sur un mode uniquement sociologique, mais en en recueillant cette pointe autocritique telle qu'elle se manifeste dans les constructions littéraires les plus réfléchies. Ces textes là, braqués contre eux-mêmes en tant qu'héritages culturels, (...) sont aussi ceux où s'entend le mieux résonner la voix du témoin « intégral » ou silencieux. ».

³ Ruth KLUGER, *Refus de témoigner. Une jeunesse*, traduit par Etoré, Jeanne, Paris, Viviane Hamy, 2005 ; Imre KERTESZ, Imre, *Le refus*, traduit par N. et C. Zaremba, Arles, Actes Sud, 2001.

⁴ Kateb YACINE, « L'exile et le silence », (1983), entretien avec H. Gafaïti, in : *Le poète comme un boxeur. Entretiens 1958-1989*. Paris, Seuil, 1994, p.180.

⁵ Entretien de Mohammed Dib avec Salim JAY, *Horizons Maghrébins*, n. 37-38, 1999, p. 62

⁶ Jean CARTA, « Mohammed Dib : « Je ne suis pas de ces humiliés... », *Témoignage chrétien*, 7 février 1958, p. 10.

⁷ Dib réplique ici à l'observation suivante du journaliste : « Deux dominantes dans votre œuvre et dans la majeure partie de la littérature algérienne : le milieu populaire et les préoccupations politiques... »

⁸ Nicole COLLET, « Dib : "Déshabiller les gens sacralisées" », interview, *L'Humanité*, 16 juillet 1977, p. 7.

⁹ M. Dib, propos enregistrés par J. Bryson lors du séminaire que l'écrivain a dirigé en qualité de « Regents professor » à UCLA (Université de Californie à Los Angeles), printemps 1974. Bryson, Josette, « Mohammed Dib : La Grande Maison et sa réception critique dans la presse », in : *Œuvres et Critique*, Revue internationale d'Etude de la réception critique des œuvres littéraires de langue française, IV, 2, 1980, p. 82.

¹⁰ Jacques DERRIDA « Demeure. Fiction et témoignage », M. Lisse (dir.), *Passions de la littérature*, Paris, Galilée, 1996, p. 30-31. Le témoignage est infiniment secret et public au même temps.

¹¹ Jean-Paul SARTRE, *Plaidoyer pour les intellectuels*, Paris, Gallimard, 1972, p. 12.

¹² « Comment entendre le fonctionnement de la société des années cinquante, sans préciser d'emblée que les deux communautés (indigène et européenne) sont loin de constituer des blocs homogènes ? Chacune d'elles est traversée par des clivages qui sillonnent non seulement les groupes importants mais aussi les groupes secondaires. », Tassadit YACINE-TITOUTH, *Chacal ou la ruse des dominés. Aux origines du malaise culturel des intellectuels algériens*. Paris, La découverte, 2001, p. 133. Voir aussi p. 158.

¹³ Sans compter la difficulté d'accès aux revues de l'époque, le cloisonnement interdisciplinaire rend difficile l'accès à des notions fondamentales dans une perception globale du littéraire. Dans le numéro de la revue *Expression maghrébines* dédié à la question de l'auteur maghrébin, le problème des différentes notions d'écrivain à l'œuvre dans le contexte culturel postcolonial n'est pas posé de façon directe. Voir à ce propos : *Expression maghrébines*, « Qu'est-ce qu'un auteur maghrébin ? », vol. 1, n. 1, été 2002.

¹⁴ Cité par Guy DUGAS dans : « Fragments d'une œuvre en devenir », *Europe*, n. hors série, « Algérie. Littérature et arts. Mohammed Dib », 2003, p. 188.

Pendant la deuxième guerre, Alger était devenu le cœur de l'organisation des forces Alliées et la capitale de la « France combattante » où confluaient des intellectuels provenant de différents pays. Le climat culturel que les échanges entre écrivains Français et Maghrébins avaient engendré était très intense. Nombre de revues avaient vu le jour, les débats et les rencontres rapprochaient les écrivains de diverses provenances. Des nouvelles associations se formaient, comme le « Cercle des amitiés franco-musulmanes » au nom assez emblématique de l'atmosphère. Parmi les revues naissantes, le projet de *Forge*, qui voulait « forger des toniques amitiés (...) grouper les meilleurs écrivains nord-africains d'expression française », témoigne, selon l'histoire littéraire de Déjeux, d'une entente qui animait une période littéraire se proposant de prouver que « par-dessus les différences de langue, de mœurs ou de religion, *l'intelligence était aussi une patrie* ». Jean Déjeux, *op. cit.*, p. 37.

Suite à la collaboration à plusieurs revues et à ses publications de 1947, Dib est introduit dans le cercle des *Rencontres* organisées par le Service d'éducation populaire à Sidi Madani, près de la frontière Algérie-Maroc. C'est ici en 1948 qu'il fait la connaissance d'Albert Camus et de Jean Sénac. C'est à Sénac qu'il écrit pour lui annoncer la fin de son premier roman tout en le désignant comme son destinataire privilégié.

Sur les rencontres de Sidi-Madani voir le journal de Francis Ponge « Pochades algériennes ».

¹⁵ Zineb ALI-BENALI, *Le discours de l'essai de langue française en Algérie : mise en crise et possibles devenirs* (1833-1962), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001, p. 46. (La numérotation se réfère à la version en ligne sur le site Limag.).

¹⁶ Tassadit YACINE-TITOUTH, *op. cit.*, p. 135.

¹⁷ *Ibid.* p. 136.

¹⁸ *Ibid.* p. 139. Ben Jelloun explique que les guérisseurs sont en même temps des *fqihs*, des théologiens.

¹⁹ Jean CARTA, *op. cit.*, p. 10. On retrouve des réflexions semblables dans le roman *Dieu en Barbarie* (Seuil, 1970), où un des personnages (Majar) dénonce la pénurie d'intellectuels producteurs de savoir et d'œuvres artistiques. Pour un approfondissement de la figure de l'intellectuel dans l'œuvre de Dib voir l'excellente analyse qu'en fait Zineb ALI-BENALI dans « Les figures de l'intellectuel dans l'œuvre romanesque de Mohammed Dib : masques et postures discursives », in : Naget KHADDA, (dir.), *Mohammed Dib 50 ans d'écriture*, Publication de Université Paul Valéry, Montpellier III, 2002, pp. 307-320.

²⁰ Les concepts de *tamusni* (sagesse) et *amousnaw* (le sage) sont très producteurs de sens, mais nous ne pouvons pas en mesurer l'influence dans le parcours de Dib, l'*amousnaw* étant le poète-sage dans la culture berbère. Ce qui est sûr est que la fonction de l'*amousnaw* est présente elle aussi sur la scène d'interpellation de l'écrivain public, dans un rapport de forces cette fois-ci interne aux composantes de la culture maghrébine (arabe, juive, berbère). Ce poète-sage est non seulement une marque de définition de cette couche culturelle, mais il est aussi le signe du système hiérarchique interne au système culturel berbère, auquel nous avons fait référence plus haut ; il est en effet le représentant de la culture savante dominant la culture populaire officieuse représentée par les femmes, les jeunes et les bergers. Voir à ce propos T. Yacine, *op. cit.*, p. 231. Ali-Benali utilise cependant ces deux concepts dans sa lecture des figures de l'intellectuel dans l'œuvre de Dib (art. cité) et les décline comme « ce qui doit être su et celui qui sait, ce qui doit être dit et celui qui dit ». Le contrat qui lie Dib avec son peuple prend ainsi une toute autre envergure. Comme l'a dit Bourdieu, l'*amousnaw* est un porte-parole spécial, un « colporteur de la parole » qui mobilise son peuple en mobilisant les mots dans lesquels celui-ci se reconnaît : « Porte-parole en un sens très singulier, et très rare, il n'est pas celui qui prend la parole en faveur de ceux qu'il est censé exprimer, mais aussi à leur place. Il est celui qui donne la parole, qui rend la parole, (...) celui qui se fait le porteur, le rapporteur, le colporteur de la parole, de tous ceux qui sont condamnés au silence jusque dans leur propre pays. », Bourdieu, Pierre, « Hommage à Mouloud Mammeri ou la Colline retrouvée », in : *Le Monde*, vendredi 3 mars 1989.

²¹ Naget, KHADDA, *Mohammed Dib. Cette intempestive voix recluse*, Edisud, Aix-en-Provence, 2003, p. 22.

²² Tassadit YACINE-TITOUTH, *op. cit.*, p. 258-259.

²³ Comme Mohammed Dib l'a été pendant la deuxième guerre mondiale avec les soldats américains.

²⁴ Tassadit YACINE-TITOUTH, *op. cit.*, p. 139.

²⁵ « Pour nous, romanciers algériens, le grand problème est de franchir cette espèce d'inhibition, de parler de soi, d'aller au-delà de certaines interdictions morales venues de notre éducation. », interview avec Acs, Claudine, *L'Afrique littéraire et artistique*, n. 18, août 1971, p. 12.

²⁶ Maucice KAMM, *Le courrier lu*, 24 mars 1953.

²⁷ Cf. notre chapitre « Quels fondements épistémologiques pour le genre testimonial ? », In : *La dimension testimoniale au miroir dans Habel de Mohammed Dib et La plus haute des solitudes de Tahar Ben Jelloun. Contribution à une épistémologie de l'écriture de la migration maghrébine*, Thèse de doctorat, Pise-Lyon, 2007.

²⁸ M. Dib, « Toute vérité est multiple », *Dernières nouvelles d'Alsace*, n. 263, 8 novembre 1992.

²⁹ Jean BRUNE, *La Dépêche quotidienne*, 7 février 1953, cité par Josette BRYSON, « Mohammed Dib : La Grande Maison et sa réception critique dans la presse », *Œuvres et Critique*, Revue internationale d'Etude de la réception critique des œuvres littéraires de langue française, IV, 2, 1980. (Nous soulignons).

³⁰ Quotidien catholique publié de 1951 à 1956 qui a publié des extraits de *La Grande Maison* et *Le Fils du Pauvre* de Mouloud Feraoun.

³¹ Anne ROCHE, « Maurice Monnoyer et l'hebdomadaire *L'effort algérien* (1951-1956) ou l'illusion communautaire », in : Philippe BAUDORRE (dir.) *La plume dans la plaie. Les écrivains journalistes et la guerre d'Algérie*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003, p. 78. Elle fait référence aux massacres de Sétif et Guelma de mai 1945.

³² Robert KEMP, *Les nouvelles littéraires*, n. 1480, 12 janvier 1956. (Nous soulignons).

³³ Sur ce refus voir : Paul SIBLOT « Entre *mêmes* et *autres*, l'œuvre elle-même », *Europe*, n. hors série, « Algérie, littérature et arts. Mohammed Dib », 2003, note n. 5, p. 201.

³⁴ M. Dib, « La vérité, ce scandale », *Les lettres Françaises*, n. 606, 9-15 février 1956. Jean Cayrol avait introduit Mohammed Dib aux éditions du Seuil, voir à ce propos G. Dugas, *art. cité*, *Europe*, 2003, p. 188.

³⁵ Nous renvoyons à ce propos à la thèse de Luc Vigier, *La voix du témoin dans les œuvres en prose de Louis Aragon*, Thèse de doctorat, Université Aix-Marseille, 2000.

³⁶ Dib, Mohammed, *art. cité*.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Claudine ACS, , « Mohammed Dib », *L'Afrique littéraire et artistique*, n. 18, août 1971, p. 12.

³⁹ Giorgio AGAMBEN, , *Homo sacer I : Il potere sovrano e la nuda vita*, Turin, Einaudi, 1995, (trad. fr. *Homo sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, 1997)

⁴⁰ Mohammed Dib, *La danse du roi*, Paris, Seuil, 1968.

⁴¹ Mohammed Dib, Paris, Seuil, 1977.

⁴² *Ibid.* p. 14.

⁴³ « N'ayant plus à nous faire l'avocat d'une cause, nous essayons, j'essaie pour ma part, d'aller à présent vers des régions moins explorées, de faire œuvre d'écrivain dans le sens le plus plein du terme », Mohammed Dib, , *Les lettres Françaises*, 7 février 1963.