

Paysages intérieurs dans *Le Maître de chasse* de Mohammed Dib

Ali Chibani¹

Recibido: 31/05/2020 / Aceptado: 29/09/2020

Résumé. Le paysage, dans *Le Maître de chasse*, est d'abord un paysage extérieur qui permet néanmoins d'accéder au monde intérieur des personnages. C'est ensuite le paysage poétique qui se construit par association et contiguïté pour offrir un lieu de liberté en contraste avec les lieux de l'oppression politique. Se faisant une manifestation de la vérité historique, le paysage occupe l'espace du silence et de l'inouï de la réalité politique et sociale de l'Algérie postcoloniale.

Mots clés : Mohammed Dib ; *Le Maître de chasse* ; Algérie ; postcolonialisme ; paysage ; esthétique ; histoire ; vérité ; immanence.

[es] Paisajes interiores en *Le Maître de chasse* de Mohammed Dib

Resumen. El paisaje, en *Le Maître de chasse*, es ante todo un paisaje exterior que permite sin embargo acceder al mundo interior de los personajes. Luego viene el paisaje poético, que se construye por asociación y contigüidad para ofrecer un lugar de libertad que contrasta con los lugares de opresión política. Como manifestación de la verdad histórica, el paisaje ocupa el espacio del silencio y de la inaudita realidad política y social de la Argelia poscolonial.

Palabras clave: Mohammed Dib; *Le Maître de chasse*; Argelia; poscolonialismo; paisaje; estética; historia; verdad; immanencia.

[en] Interior Landscapes in *Le Maître de chasse* by Mohammed Dib

Summary. The landscape, in *Le Maître de chasse*, is first of all an external landscape that nevertheless allows access to the inner world of the characters. Then there is a poetic landscape, which is constructed by association and contiguity to offer a place of freedom in contrast to the places of political oppression. As a manifestation of historical truth, the landscape occupies the space of silence and the unheard-of political and social reality of postcolonial Algeria.

Keywords: Mohammed Dib ; *Le Maître de chasse* ; Algeria ; postcolonialism ; landscape ; aesthetics ; history ; truth ; immanence.

Sommaire : Introduction. I/ L'intime au miroir du paysage. 1. Le paysage, langage d'une interlocution impossible. 2. Le paysage et la solidarité communautaire. 3. Les visages-paysages : l'Autre comme moyen d'accès à l'intimité de soi. II/ Esthétique du texte comme paysage poétique. 1. Mélioration et péjoration de la description : ce que le paysage dit de la destinée d'un pays. 2. Contiguïté poétique et chronologique : auto-construction de la destinée du texte. 3. Sortir et fuir : sens de l'auto-construction de l'espace poétique. III/ Le paysage et la vérité restée inouïe. 1. Silences et paysages. 2. Les paysages pour combler l'absence de sens : langage réel et réel du langage. 3. Construction d'une mémoire et révélation de la vérité. Conclusion.

Cómo citar: Chibani, A. (2020). « Paysages intérieurs dans *Le Maître de chasse* de Mohammed Dib ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 35, Núm. 2 : 149-159

¹ ali.chibani21@ac-creteil.fr

Je n'entreprendrai pas de peindre le paysage intérieur d'abandonnement et de misère qu'enfant et adolescent j'ai parcouru selon les axes de la rose des vents, sans que jamais s'ouvrît devant moi quelqu'horizon d'eaux vives et d'arbres verts.

Jean El Mouhoub Amrouche (1963 : 53-54)

Jean El Mouhoub Amrouche évoque le *paysage intérieur* comme ce qui, en soi, porte les traces de la violence coloniale et garde en même temps le lien avec le *Pays perdu*. Le paysage intérieur est métaphoriquement formulé à l'aide d'images issues du paysage extérieur. La même esthétique est renouvelée lorsqu'il s'agit d'exprimer cette fois les *paysages spirituels* :

La culture, qui se moque du savoir technique, peut aider chacun de nous à retrouver, à travers le kaléidoscope des paysages spirituels, le Pays innocent miraculeusement préservé au fond de lui-même, et le rythme fondamental du sang vers la mort, accordé aux rythmes de la Création (Amrouche, 1996 : 14).

Dans l'œuvre de Mohammed Dib aussi, le paysage est essentiellement *paysage intérieur* et *paysage spirituel*. Il convient de s'interroger sur la manière dont l'auteur construit l'expression de ces paysages. Nous appuyant essentiellement sur *Le Maître de Chasse*, nous verrons que les paysages sont en quelque sorte l'empreinte de l'histoire politique et de ses effets sur les esprits et les communautés dont elle façonne les solidarités. Ils sont aussi un moyen qui rétablit l'interlocution rompue avec soi et avec autrui dans une esthétique qui prône l'émancipation du texte littéraire. Pour autant, l'œuvre poétique ne renonce pas à sa quête de la vérité historique.

I/ L'intime au miroir du paysage

Le Maître de chasse est l'histoire d'un dialogue rompu entre l'espace de la ville et l'espace rural après l'indépendance. Constitutive d'un lieu de polémique politique, cette rupture est enregistrée par la structure même de la narration qui se donne sous forme de discours directs successifs et faussement autonomes.

1. Le paysage, langage d'une interlocution impossible

Le paysage dans l'œuvre dibienne est le *déjà là* du monde qui se donne à sentir et dont la description « est aussi un compte rendu de l'espace, du temps, du monde "vécus". C'est l'essai d'une description directe de notre expérience telle qu'elle est... » (Merleau-Ponty, 1945 : I). Aussi le paysage n'est-il pas décrit dans une ballade ou une déambulation romantique qui restitueraient dans leurs moindres détails des lieux réels ou imaginaires. Il se trouve brièvement formulé dans quelques lieux qui forment la personnalité d'un espace donné comme lieu d'une polémique : le bureau, le café, l'intérieur de la maison...

On comprend dès lors que ce qui intéresse Mohammed Dib est le paysage en tant que « chronotope réel [qui] trouve constamment sa place dans les organisations de la vie sociale et nationale » (Bakhtine, 1978 : 250). Pour cela, le paysage de la ville dans *Le Maître de chasse*, est aussi le miroir de la réalité politique algérienne après l'indépendance. Cette réalité politique se dit à travers un paysage qui est l'espace d'une interlocution impossible. Waëd dit : « Je lui [le préfet] parle par-dessus la longue table placée entre lui et moi. Ecoute-t-il ? Ce n'est pas sûr ? » (Dib, 1973 : 13). Cette impossibilité du dialogue, Aymard l'exprime à travers la métaphore du temps : « Les deux bouts du matin ne se rejoindront plus. À l'un d'eux, Karima. À l'autre, moi. Et entre les deux, ce jour qui tape dur déjà » (Dib, 1973 : 26).

Comme l'espace de la ville est aussi un signe de lecture politique des rapports de pouvoir, le paysage peut être le reflet de l'impuissance individuelle à rétablir l'économie du verbe et du discours avec soi et avec autrui :

Quand je l'ai compris, c'était déjà trop tard, du temps avait passé. Un trou dans le temps s'agrandit sans qu'on y pense et c'est vite irréparable. [...] Ces volets eux-mêmes, ces rideaux eux-mêmes, ces murs, et même ces orangers dehors, et ces citronniers et ces bougainvillées qui protègent la maison, et l'ombre immobile des arbres de la rue, n'y peuvent pas grand-chose (Dib, 1973 : 26-27).

À travers cet exemple, il apparaît que le paysage dibien s'élabore comme le signe qui dit un *état de conscience* par rapport au monde et du monde par rapport à soi : « L'agitation sautillante, brouillonne, de la ville sait peut-être où je vais. Moi, je l'ignore » (Dib, 1973 : 191).

Que ce soit à l'aide de « la longue table » ou à travers « ce jour qui tape dur », les personnages ont érigé contre leur désir d'altérité un mur d'incompréhension qui fait naître la peur et la suspicion. En vérité, le désir d'altérité ne concerne pas les deux parties de l'interlocution, car la compassion n'est pas de rigueur chez les personnages représentant l'ordre politique étatique. Considérant que seule leur vérité compte, ces derniers continuent la politique de marginalisation des paysans et campagnards déjà existante sous la colonisation. Aussi, Mohammed Dib fait de ces paysans, une nouvelle fois, le lieu d'un potentiel révolutionnaire, exactement comme il l'a écrit dans ses trois premiers romans :

Je compte achever mon second manuscrit, qui portera comme titre « L'incendie », en avril prochain pour paraître en septembre. Un roman qui se passera entièrement à la campagne, mais qui ne sera ni du Ramuz ni du Giono. Je ne sais pas si ça vous dit quelque chose. En fait, ma tentative sera de circonscrire les ferments véritablement explosifs du pays : c'est de la campagne que surgiront les hommes qui transformeront la face des choses en Algérie ; telle est ma conviction. Et l'Afrique du Nord tout entière se trouve désormais non dans un état d'évolution mais de révolution : voilà donc où se trouve mon véritable sujet (Dib, 22 décembre 1952).

Dans l'Algérie postcoloniale « où l'absurde l'emport[e], [et] où l'*incommunicabilité* est établie en système » (Djaout, 1991 : 57), le rejet de l'Autre passe par la dévalorisation de son paysage en tant qu'élément déterminant dans la construction de la personnalité :

L'incendie des steppes l'été, leur violente lumière gelée l'hiver, l'impitoyable immensité. [Le préfet] en a plein sa personne. Et de cette même espèce d'absence, de cette même espèce de vide, de cette même façon d'être toujours loin, toujours à mille lieues de là (Dib, 1973 : 15).

Le mépris du citadin pour tout ce qui n'est pas urbain avec lequel il refuse de communiquer est, en moins en partie, un héritage colonial. Celui-ci persiste aujourd'hui encore dans les pays de l'ex-Empire français. On peut rappeler que l'une des insultes les plus fréquentes en Afrique de l'Ouest est le qualificatif *villageois*. Car un villageois porte son paysage comme une tare, marque d'un supposé *retard civilisationnel*. Ce paysage est à lui seul un élément disqualifiant le sujet de la Cité urbaine au point que Waëd conclut sur le Préfet qui est pourtant son supérieur hiérarchique : « Je le lui ai dit parce que je le pense. Parce que s'il était sorti de sa steppe, il ne fallait pas qu'il essaie de nous en faire accroire » (Dib, 1973 : 16).

2. Le paysage et la solidarité communautaire

L'engagement politique du personnage contestataire de l'ordre établi est, dans ce contexte, de rétablir l'interlocution avec les autres, mais aussi avec soi. Madjar, personnage altruiste du *Maître de chasse*, établit une troublante interlocution intime qui a pour but de construire la connaissance de soi et de l'Autre par la rencontre de l'ipséité des deux parties du dialogue : « Nous nous regardons comme si l'un s'apercevait dans l'âme de l'autre où comme si nous n'en partageons qu'une et que chacun, peu importe lequel, Hakim ou Lâbane, apprenne dans l'autre ce qui se passe en lui... » (Dib, 1973 : 132).

Le témoignage de Madjar rappelle l'importance de l'esprit de communauté dans toute polémique politique. Cette importance est justement illustrée par la formation de deux communautés, l'une en ville et l'autre dans la steppe, qui veulent surmonter leur angoisse par l'assurance de leur solidarité censée être, du fait même de son existence, un destin. Lâbane parle de cet esprit dans un présent de vérité générale :

Ils ont tous des secrets. Qu'ont-ils besoin de se mettre en groupes, comme ils le font, pour se raconter leurs secrets ? Il ne leur suffit pas de s'apercevoir de loin, de se reconnaître de loin, de se découvrir piqués à l'angle du Musée, rassemblés près du kiosque à musique ? Et surtout, surtout à ces terrasses de cafés ? Ont-ils besoin de ça ? C'est un marché noir des secrets ? (Dib, 1973 : 28).

Il apparaît, dans ce passage, que Lâbane a une vision très négative de la communauté urbaine, car il n'arrive pas et ne veut pas s'y insérer : « C'est un ciment, cette multitude. Je ne m'y égarerai jamais, aussi inextricable, aussi épaisse qu'elle chercherait à l'être » (Dib, 1973 : 29). Dès lors, la communauté lui renvoie l'image de son anxiété et le paysage urbain se laisse percevoir comme le signe d'une angoisse intérieure.

À travers cette réalité, nous voyons que la connaissance de soi, dans l'œuvre dibienne où la sensation participe à la construction de l'entendement, passe par la connaissance du monde en même temps que la connaissance du monde implique la connaissance de soi, car, nous dit le parcours de Lâbane et de Madjar, la connaissance est toujours transitive et se constitue par l'érection de soi comme contre-modèle du monde.

Toutefois, la connaissance peut aussi se constituer par l'érection de soi comme modèle du monde qu'on intègre. C'est ce que fait Si-Azallah qui surmonte son angoisse en suivant un cheminement différent qui l'amène à donner le change afin d'assurer son ancrage dans la communauté urbaine. Il donne ainsi l'impression d'avoir établi la communication avec Waëd quand, en vérité, sa réaction angoissée est une non-réponse : « Je ris pour me débarrasser de l'angoisse (*irresponsables, irresponsables, il ne sait pas dire autre chose ?*) qui, pour avoir attendu, ne me saisit que plus fort. J'éprouve une nausée comme si j'avais mis, dans le noir, le pied sur une marche » (Dib, 1973 : 23). Dès lors que cette solidarité est considérée comme menacée, le pire se produit. Il semble que le destin tragique de Madjar – qui n'est pas sans rappeler celui d'Antigone – est scellé par son refus de sacrifier sa liberté individuelle en faveur de la solidarité communautaire telle que la veut Waëd, ce personnage qui hante les lieux qu'il traverse : « Il fait partie de ce paysage » (Dib, 1973 : 150).

Il est en effet incontestable que la notion de *destin*, dans *Le Maître de chasse*, soit en lien avec celle de la *liberté*. Néanmoins, il faut préciser que cette liberté n'est pas naturelle. Elle est une liberté exigée par les nécessités étatiques

auxquelles elle est opposée. Le destin n'est donc pas un projet imposé de l'extérieur et que l'individu subit. C'est un dessein individuel émancipé du destin collectiviste et assujettissant que l'État impose au peuple comme le prolongement contrôlé de son propre destin. Celui-ci est évoqué à travers une parabole prononcée par Guy quand il parle de sa « Mère » (avec majuscule), de ce qu'elle a fait de bien pour lui et des limites de son projet qui l'ont poussé à partir loin d'elle :

Au fond, Mère ne s'est pas trompée, ou si peu. Il s'avère avec la plus grande évidence qu'elle a voulu pour son fils une vie faite de devoirs et de responsabilités, mais avec un destin en plus. Un destin qui soit, cela va sans dire, le prolongement du sien, c'est sa seule erreur. Et pour obtenir ce résultat, elle a osé. Elle m'a du même coup obligé à m'éloigner... [...] Et si le monde n'appartient qu'à lui-même – c'est-à-dire à personne ? Pourquoi un destin alors ? As-tu songé à cela, mère ? (Dib, 1973 : 162).

Dans le contexte d'un État autoritaire, l'attachement de l'individu à son propre destin peut générer la figure du *héros martyr* (Madjar) ou de son alter-ego qu'est le *fou solitaire* (Lâbane, après la mort de son compagnon). C'est ce qu'on est amené à comprendre dans le monologue de Rachida, femme de Lâbane :

Je lui ai donné un peu d'argent, il est sorti, je me suis retrouvée seule. Je suis seule de nouveau. Capable de comprendre que Lâbane appartienne à son destin autant qu'à moi, mais incapable de l'admettre. Capable de convenir que ce destin peut lui porter autant de coups qu'il le désire, mais incapable d'en accepter l'idée (Dib, 1973 : 168).

Assumer un destin individuel a pour effet d'exacerber la concurrence de l'État et la peur que celui-ci inspire.

3. Les visages-paysages : l'Autre comme moyen d'accès à l'intimité de soi

Dans l'œuvre de Mohammed Dib, les corps – le visage des autres, leur démarche, leur costume – sont une extériorité qui s'inscrit dans la continuité de l'extériorité du paysage :

Même par hasard (ou par inadvertance), le plus difficile dans cette ville c'est de ne pas vouloir rencontrer quelqu'un quand vous en avez envie, c'est-à-dire quand vous n'avez pas envie de le rencontrer. Et quand, même par hasard (ou inadvertance), vous le rencontrez, la différence n'est pas plus grande que si vous lui avez donné rendez-vous dans un lieu précis, fixé d'un commun accord, un café généralement, à une heure précise (Dib, 1973 : 26).

Dans la pensée de Michel Collot :

[L]e paysage n'est pas un pur objet en face duquel le sujet pourrait se situer dans une relation d'extériorité; il se révèle dans une expérience où sujet et objet sont inséparables, non seulement parce que l'objet spatial est constitué par le sujet, mais aussi parce que le sujet à son tour s'y trouve englobé par l'espace (1986 : 212).

Dans l'œuvre de Mohammed Dib, les personnages sont une image qui épouse et concentre en elle les qualités de leur paysage qui participe à la formation d'une destinée. Celle-ci leur est si étroitement commune qu'elle se laisse dire par la superposition des figures de la répétition, comme le parallélisme redoublé d'une anaphore :

... et cette femme qui, pieds nus, s'en va par un vague sentier, un baril arrimé sur le dos. Elle et l'odeur des hautes plaines, elle et les effluves des montagnes qui se soulèvent de tous côtés vers plus d'altitude. On la reçoit à la figure comme le pressentiment d'une tempête éblouissante (Dib, 1973 : 128).

Le paysage humain signale certes la présence d'une communauté. Mais il dit aussi l'intimité qui se construit par rapport aux autres. L'invisible de soi est alors projeté dans le visible de l'espace qui en devient le signe : « Nous avons buté contre un obstacle, quelque chose comme cette falaise devant nous ; seulement c'était un obstacle qui demeurait invisible » (Dib, 1973 : 122).

En même temps que le paysage est senti, il se projette comme un paysage sentant. En effet, la perception qu'on peut avoir du paysage, des visages et des costumes, des cultures et des liens sociaux, est, dans l'œuvre dibienne, révélatrice de l'intériorité de celui qui perçoit dans une sorte de rapport dialectique de la personne au monde. Cela signifie que la perception qu'on a du paysage trahit la sensibilité qui perçoit. Subséquemment, celui qui parle n'est plus le personnage sentant ; il est le paysage senti devenant, par ce qu'il révèle de la subjectivité du personnage, un paysage sentant quand le personnage devient lui-même un paysage senti :

Je ne suis plus qu'une chrysalide sombre, vide. La chaleur, la foule, le harcèlement des mouches, la poussière, le brouhaha. L'opacité en pleine lumière. Je tourne dans la vieille ville. Je cherche quoi ? La chose qui me cherche ? (Dib, 1973 : 31-32)

Le paysage permet d'« exercer sa pensée [...] sur l'infini » de « l'immanent », en tant que ce qui dépasse le champ de perception et d'analyse du politique, ainsi que ce qui ne peut être pris en charge par le récit scientifique des historiens contrairement aux objets, à la sexualité, à la politique... : « On peut exercer sa pensée sur tout mais pas sur l'infini. L'objet : oui ; surtout l'objet aimé. Le pouvoir, oui. Le sexe, oui. La mort, oui. Mais l'immanent ? » (Dib, 1973 : 161).

Le paysage révèle donc l'intériorité du personnage, devenant lui-même une extériorité qui a besoin d'être sentie pour être reçue en tant que lieu d'entendement :

C'est la parole sauvage du cosmos que l'écriture tente d'appriivoiser, mais sans en finir jamais avec elle.
Nous sommes ainsi infiniment traversés par le cosmos. Et par moments, nous pleurons pour lui.
Il est la robe de chambre de Balzac, dont nous aimerions tous nous revêtir (Dib, 1994 : 99-100).

De cette façon, la perception et la sensation du paysage transforment le monde extérieur en un paysage intérieur, intériorité qui altère ou oriente l'intuition que le personnage peut avoir du monde :

L'intimité est donc individuelle et universelle à la fois. L'intimité que je crois avoir avec moi-même ne se découvre que dans l'intimité de ma propre communication avec un autre. Et toute intimité est réciproque. L'usage même du mot le confirme. Je resterais séparé de moi-même tant que je ne pourrais pas livrer ce que je suis et, en le livrant, le découvrir (Lavelle, 2003 : 57).

En d'autres termes, le paysage doit permettre au sujet d'établir un lien avec lui-même. Mais cela s'avère délicat dans *Le Maître de chasse* où le paysage *habituel*, dépendant des choix politiques et institutionnels, se fait hermétique à l'interprétation, voire disparaît en tant que signe déterminant dans la connaissance du monde : « Kamal Waëd est devenu invisible du jour au lendemain. Ce n'est pas drôle, ça aussi ? » (Dib, 1973 : 25).

Le paysage de la ville, par le moindre écart à la routine instaurée comme mesure de contrôle des destins, échoue dans la lutte contre l'angoisse qu'il est censé aider à surmonter. En revanche, le dénûment et l'aridité du paysage de la campagne est vécu comme la marque d'une présence divine qui rassérène, commande la patience et le courage : « Béni soit le ciel qui nous fait présent de nouveaux frères. Nous serons comptables de leur sort devant lui, cette lumière m'en est témoin » (Dib, 1973 : 139).

En plus de tous ces paysages, il en est un qui est un lieu de libération et qui ne fuit pas pour autant le réel. Il s'agit du texte comme paysage poétique.

II/ Esthétique du texte comme paysage poétique

L'élaboration méliorative et péjorative du paysage comme mode d'expression intime ou de lecture politique se construit essentiellement par contiguïté. C'est l'étude progressive de cette contiguïté qui nous permettra d'identifier l'esthétique du texte poétique dibien comme un paysage à part entière.

1. Mélioration et péjoration de la description : ce que le paysage dit de la destinée d'un pays

L'élaboration de la description du paysage comme un langage de réflexion politique induit sa mélioration ou sa péjoration. La description est méliorative lorsque le poète ou les personnages cherchent à renouer avec la paix originelle dans leur contact avec la nature. Alors, celle-ci s'anime, elle est un espace-temps sentant et senti par des subjectivités senties et sentant aussi : « Vigilance placide des grands arbres. Ombres libérées de toute sujétion. Une chaude nuit d'août. Une nuit parvenue à ce point où une nuit s'interdit d'avoir l'air d'une nuit. Où elle n'est plus qu'un regard » (Dib, 1973 : 101).

En ville, le paysage se divise en paysage utopique, qui constitue un refuge pour l'être, et en paysage réel, « monde de babouchiers », où l'on subit passivement son destin :

Mais une part de moi n'est pas longue à céder. D'un coup, elle tourne le dos à la connaissance qu'elle a de l'autre part, de ses raisons, de sa peine. Elle se réfugie ailleurs, en pays inconnu. Et celle qui reste n'aspire qu'à trouver asile dans ce monde de babouchiers. [...] Elle ne demande plus qu'à accomplir les simples gestes qu'il faut pour s'acquitter de sa destinée (Dib, 1973 : 30).

Au village des Oulad Salem, les choses ne vont pas mieux. Le paysage y est agressif et sec, aride et inhospitalier :

Quand nous sommes arrivés au village, il tombait du feu. Un martèlement de forge ébranlait ses hautes terres. Nous nous sommes retrouvés parmi des gens, nous avons été accueillis par des mines dont il m'a semblé qu'elles n'ont jamais été plus dures, plus creusées, plus muettes (Dib, 1973 : 122).

La description du paysage n'est visiblement jamais neutre, surtout qu'elle implique l'évaluation de la destinée du sujet ou de sa communauté prise au piège de la destinée du pays : « On dit que la providence a son printemps où elle fleurit, son été où elle fructifie. Vienne l'hiver, et la v'là qui vous abandonne » (Dib, 1973 : 136). Et plus loin : « Ainsi, on est en hiver. Quoiqu'on soit au mitan d'août, c'est l'hiver de la providence » (Dib, 1973 : 136).

Le projet politique et poétique de l'œuvre est alors de transformer la péjoration de la descriptibilité du paysage de manière à la rendre méliorative. Le désir de changer le paysage visible des paysans, et ainsi leur destin, se heurte néanmoins à l'imperméabilité du paysage étatique à tout changement : « Laissez en paix ces fellahs chez qui vous vous introduisez et dont vous troublez l'esprit. Nous avons besoin de calme et d'ordre » (Dib, 1973 : 120). Pourtant, Waëd qui donne cet ordre ne refuse pas le changement du paysage des Oulad Salem. Sans contradiction aucune, il prône un changement contrôlé du destin des fellahs, changement qui implique nécessairement une transformation radicale du paysage :

Il faut que tous aient à manger à leur faim et de quoi s'habiller et même, plus tard, de quoi s'acheter des autos. En attendant, ils bénéficieront de congés payés et d'allocations, et c'est à la Révolution qu'ils le devront. Nous seuls sommes capables de leur préparer cet avenir, la Révolution créera des industries (Dib, 1973 : 120).

Waëd incarne là aussi l'esprit politique qui n'ignore pas que dominer un paysage, c'est décider du destin d'une culture dont on a maîtrisé le développement. Il y a là aussi un enseignement déjà mis en pratique sous la colonisation. Dès *La Grande Maison*, Dib dénonce la substitution d'un paysage à un autre comme fondement d'un projet politique de substitution d'une personnalité française à la personnalité algérienne :

Alors Omar était obligé de mentir. Il complétait : le feu qui flambe dans la cheminée, le tictac de la pendule, la douce atmosphère du foyer pendant qu'il pleut, vente et fait nuit dehors. Ah ! Comme on se sent bien chez soi au coin du feu ! Ainsi : la maison de campagne où vous passez vos vacances. Le lierre grimpe sur la façade ; le ruisseau gazouille dans le pré voisin. L'air est pur, quel bonheur de respirer à pleins poumons ! Ainsi : le laboureur. Joyeux, il pousse sa charrue en chantant, accompagné par les trilles de l'alouette. Ainsi : la cuisine. Les rangées de casseroles sont si bien astiquées et si reluisantes qu'on peut s'y mirer. Ainsi Noël. L'arbre de Noël qu'on plante chez soi, les fils d'or et d'argent, les boules multicolores, les jouets qu'on découvre dans ses chaussures. Ainsi, les gâteaux de l'Aïd-Seghir, le mouton qu'on égorge à l'Aïd-Kebir... Ainsi la vie ! (Dib, 1952 : 20).

À travers Waëd, Dib rappelle que l'État est une construction urbaine qui marque l'étendue de son pouvoir par la transformation du paysage qui est avant tout effacement de tout ce qui n'émane pas de lui. Dans *Tlemcen ou les lieux d'écriture*, Mohammed Dib établit explicitement un lien de coexistence entre le paysage et la culture qui y est ancrée :

L'éradication de ce village, qui coïncida avec celle du Médresse et fut entreprise pour des raisons analogues, n'entraîna pas que la disparition physique d'un lieu, mais aussi de métiers, de pratiques professionnelles, dont le glas sonna en même temps. Ni les uns ni les autres n'allaient plus être exercés, après cela. Tandis que les baraquements portaient en fumée, des usages étaient immolés et, avec eux, les traditions, l'esprit qui les avaient fondés (Dib, 1994 : 96).

La péjoration ou la mélioration de la description du paysage est donc une autre manière de constituer deux communautés paysagères : la première est étatique, contrôlée et imposée, elle participe à construire un ordre politique qui s'oppose aux destins individuels ; la seconde est populaire, adaptative et affective, elle vise à construire un ordre socio-culturel.

2. Contiguïté poétique et chronologique : auto-construction de la destinée du texte

La partie précédente nous dit à quel point le paysage est affaire d'esthétique comme le confirme le *paysage poétique* que Mohammed Dib situe « par-dessus l'abîme qui sépare la douleur du ravissement » (Dib, 1973 : 166).

D'après Diderot, le « renouvellement des conceptions esthétiques et de la théorie générale de l'art » (Diderot, 1995 : 3) se vérifie très souvent dans le changement du rapport à l'espace et au paysage dans l'œuvre d'art. Ce propos trouve une résonance particulière dans l'œuvre de Mohammed Dib dont l'expérimentation littéraire s'accompagne de nouvelles configurations spatiales, quand de nouveaux rapports à l'espace participent à rendre sensible

[l'] expression esthétique [qui] confère à ce qu'elle exprime l'existence en soi, l'installe dans la nature comme une chose perçue accessible à tous, ou inversement arrache les signes eux-mêmes – la personne du comédien, les couleurs et la toile du peintre – à leur existence empirique et les ravit dans un autre monde. Personne ne contestera qu'ici l'opération expressive réalise ou effectue la signification et elle ne se borne pas à la traduire (Merleau-Ponty, 1945 : 213).

Pour toutes ces raisons, ce qui doit compter pour nous, en plus de l'opposition de l'ordre sociopolitique représenté par Madjar, d'une part, et par Waëd, d'autre part, c'est le matériau qui la révèle et propose aux personnages des échappatoires.

La construction de ce paysage poétique procède par association et contiguïté. Les métonymies, les métaphores et particulièrement les comparaisons se multiplient : « Comme ceux d'un figuier, ses veines et ses muscles [d'un paysan] gros et tourmentés, et toute blanche, sa laine » (Dib, 1973 : 138). La comparaison est l'une des figures de style les plus employées dans *Le Maître de chasse*. L'une des fonctions que lui attribue l'auteur semble être celle d'associer le paysage intérieur au paysage extérieur : « On dirait qu'il [le fauteuil] est devenu bouillant sous mes doigts, bouillant soudain comme tout ce qui se trouve ici, enflammé comme l'air qu'on respire » (Dib, 1973 : 189).

Le texte comme paysage se construit également à l'aide d'une contiguïté phonétique qui peut mettre en valeur la fragilité de la stabilité de la signification du monde. Allitérations, assonances, paronymes, anaphores offrent un paysage de sonorités qui sont autant de variations sur des signifiants qui rendent compte de la lutte du sens contre le non-sens de la réalité politique, de la grâce poétique contre la laideur de l'histoire :

Puis il a fait nuit. Nuit, la terre, nuit ses plaines, nuit ses montagnes. Mais le ciel a étalé une visibilité à la surface des choses là même où tout se confondait dans une uniforme noirceur. Et cette clarté est chassée à son tour par une autre nuit plus intraitable, plus brutale. Et, pour autant qu'une pluie d'étoiles et de cris de grillons, et l'obscurité, et l'aveuglement contre lesquels je me bats de tous les côtés ne soient rien – plus rien (Dib, 1973 : 155).

Dans un texte où « une seule lettre [est] déplacée et le monde, la vie, s'en trouvent chamboulés » (Farès, 2017 : 152), la paronymie nous rappelle à quel point la mélioration de la description est à la limite de sa péjoration, proximité périlleuse qui peut nous faire basculer rapidement d'un état d'être à son contraire :

... je voudrais vous demander, mon cher professeur, si vous connaissez cette chanson enfantine qui commence par : Tib tib tib Hamou khāī. À un moment donné, il est question d'une voisine, et il est dit d'elle qu'elle est – quoi au juste : khabara (pipelette) ou khammara (démence frénétique) ? Et un peu plus loin, est-il question de mqtāfa (petites pâtes) ou de marqa (sauce) ? (Dib, 1973 : 152).

Le paysage du texte se distingue également par des passages en italique qui marquent l'émergence d'un discours sous-jacent porté par la voix des personnages que la réalité politique a clivés. Enfin, l'auteur constitue son paysage poétique en associant des éléments chronologiquement contigus. Les différents chapitres se succèdent en fonction de la succession des événements narrés qui associent, dans leur déroulement, plusieurs personnages et, donc, plusieurs points de vue :

Ces séquences sont elles-mêmes présentées comme la parole de différents locuteurs, les différents personnages, et commencent donc par : « Aymard dit », « Waed dit », « Karima dit », « Lâbane dit », « Sans nom dit », etc. Elles contiennent, soit des récits, soit des réflexions ou des rêveries. Elles présentent simultanément l'action sous différents points de vue, et comme telles elles font apparaître cette action comme multiple. L'unité du réel est brisée, car il y a plusieurs discours sur ce même réel, tous également possibles et vrais, tous mis en question, d'abord parce qu'ils se désignent comme tels, ensuite par leur juxtaposition et leur éclatement (Bonn, 1988).

Ainsi, l'interlocution rompue par les violences politiques est rétablie par l'espace du récit qui se déroule en même temps qu'il se construit comme mémoire de ce qui a déjà été dit. La succession de récits se transforme en un dialogue entre des intériorités locutrices dans l'espace du récit qui est le seul espace de diction identifiable puisque le narrateur ne situe jamais le lieu où les personnages font le récit des événements vécus.

3. Sortir et fuir : sens de l'auto-construction de l'espace poétique

À travers ses différentes prouesses et originalités stylistiques, le paysage du texte s'offre au lecteur comme un espace de liberté :

L'écrivain ne serait-il qu'une entité ayant pour fonction de produire du texte ? Non, certes.

On vient à l'écriture avec le désir, inconscient, de créer un *espace de liberté* dans l'espace, imposé à tous, des contraintes.

On y vient aussi, et toujours, avec ses propres références.

Le lecteur n'est pas davantage une entité ayant pour simple fonction de lire. Il vient à la lecture, on n'y pense pas assez, pour découvrir un espace de liberté, et se présente aussi avec son fonds de références (Dib, 1994 : 61).

Si l'esthétique du texte crée une interrelation discursive entre les différents personnages, récits ou poèmes, c'est qu'elle s'offre comme une issue positive aux interdits du réel dont la violence dépasse l'entendement. Le paysage poétique paraît envisagé comme cette campagne française dont se souvient Waed. Par le miracle d'une association de paysages aux effets intérieurs antinomiques, il quitte l'inflexible « nuit de la steppe » où Madjar vient d'être tué et se réfugie dans la campagne fraîche et gaie d'Annecy qu'il a eu à traverser avec son ami Guy :

Nous sommes entrés dans une nuit plus dense mais non inflexible, non railleuse, comme celle-ci. Une nuit traversée de senteurs d'étables, faite de terres labourées. [...] Je suis alors frappé par la pensée, violente comme un éclair, d'une *autre vie*. D'une autre façon d'être, d'une autre voie (Dib, 1973 : 159).

Dans ce métalangage qui émerge de l'impossibilité de penser le meurtre politique, le texte déplie sa propre spatialité en tant que lieu où s'exerce le dynamisme esthétique comme *plaisir de vivre* (Dib, 1973 : 160) là où la pensée atteint ses limites. En d'autres termes, le paysage du texte reconstitue, par l'animation d'une sensibilité commune, l'ordre humain que l'idéologie exclut du monde par sa gestion de la Cité. Cela nous ramène à une lecture que nous avons déjà émise et qui exige d'être complétée dans cette partie. Nous avons vu que Waëd interdit aux Mendiants de Dieu de transformer le paysage de la steppe. En même temps, il avoue à Aymard son désir d'amener la révolution techniciste aux Oulad Salem et donne à voir les *progrès* que cela impliquerait pour les habitants du lieu. Ces progrès impliquent, selon lui, une transformation radicale du paysage en tant que « domaine esthétique spécifique dont la politique viendrait contester l'autonomie » (Rancière, 1994 : 81).

C'est précisément l'autonomie de l'esthétique littéraire que Mohammed Dib semble revendiquer à travers la constitution de son œuvre sous la forme d'un paysage sonore et imagé. Néanmoins, l'autonomie de l'esthétique littéraire ne détourne pas l'œuvre littéraire de la perversion de l'esthétique politique par l'État. Bien au contraire, en n'étant pas transcendance du réel historique, l'esthétique du texte se constitue comme le signe qui se situe dans le lieu frappé de silence et d'aveuglement par l'interdit politique. Alors, « un jeu de confirmation réciproque s'établit entre principes d'interprétation et formes d'écriture. L'écriture se met à interpréter toute seule. Elle impose un certain mode de signification du sensible ou d'évidence sensible du sens » (Rancière, 1994 : 87).

III/ Le paysage et la vérité restée inouïe

Le paysage se situe dans le lieu de la vérité inouïe. Il comble aussi le vide de sens apparent de tout ce qui dépasse l'entendement. Il construit ainsi une mémoire politique et poétique qui est révélatrice de bien des vérités.

1. Silences et paysages

L'évocation du paysage chez Dib implique très souvent, pour ne pas dire toujours, un déplacement des sens en quête de perception du monde. Ayant très souvent pour fonction d'être le signe qui occupe l'espace laissé vacant par la parole, la description du paysage est particulièrement possible dans les moments de silence :

Aussi, aux monologues et aux faux dialogues des sept premières séquences (il commence à se dessiner une convergence dès la huitième, lorsque le lieu est l'appartement de Hakim et Marthe, dont on a vu dans *Dieu en Barbarie* la fonction de rassembleur de deux espaces), vont succéder tout d'abord la communication silencieuse des Mendiants de Dieu, dans la « camionnette à Zerrouk », en une attente commune [...], puis un dialogue silencieux avec le village, la pierre, le soleil et le vent, d'où finit par monter « la voix de cette solitude et de la lumière noire dont midi l'arrose par rafales [...], ce chant qui tient toute la vie dans sa main » [...], puis la rencontre, enfin, où Lâbane et Tijani sont alternativement locuteurs... (Bonn, 1988).

Si l'on comparait les passages du *Maître de chasse* où le paysage est décrit et les passages où il ne l'est pas, on constaterait que le paysage apparaît seulement quand les personnages sont silencieux et où ils peinent à dire la vérité, soit par méconnaissance ou par peur de Kamel Waëd. Ce dernier se réfugie lui-même dans le souvenir d'un paysage traversé en France quand l'irrationalité de son acte meurtrier rend toute parole vaine. Il fuit donc la réalité pour se réfugier dans un paysage qui s'avère être une forme de contre-utopie qui desserre l'étau étouffant de l'utopie révolutionnaire boumediéniste.

Nous pouvons considérer la perception de la nature, dans *Le Maître de chasse*, comme une résistance de l'attachement humain à la vérité vitale dans un contexte morbide incarné par le silence qui suit l'inaccessibilité du sens. En effet, le paysage vu ou senti comble l'espace de la parole restée non dite et offre un signe concret à l'inouï de la réalité sociale, politique et historique de l'Algérie : « La canicule, le silence renversent tout » (Dib, 1973 : 134). Quand Madjar est abattu, très vite le silence est rempli par la sensation que Lâbane a du monde extérieur : « Y ne restait plus, comme avant, que le silence, le vent, le soleil » (Dib, 1973 : 185). Et quand l'œil ne perçoit rien du paysage, l'ouïe se laisse habiter par les bruits du monde qu'elle interprète comme une pensée du monde : « Le cri d'une chouette emplissait seul la nuit. Je me suis endormi avec ce cri dans les oreilles, *disant d'une voix qui n'était plus la mienne* : chouette noire, œil noir tiré en arrière, maintenant j'entre en toi, jouet d'une vaste raison » (Dib, 1973 : 217).

Cette « vaste raison » qu'est le paysage, la grande conscience du monde et de l'histoire, conteste la loi du silence que l'autorité politique impose sur le pays comme refus de penser et de critiquer. Mohammed Dib n'invoque certes pas l'interdit proféré par Boumediène contre l'écriture de l'histoire de la guerre d'indépendance en disant qu'il n'était pas encore temps de le faire. Cependant, à travers le destin de son personnage Madjar, l'auteur décrit le paysage politique postcolonial, notamment, par le truchement de Si-Azallah décrivant un représentant de l'État qui abuse de ses prérogatives afin de recevoir en toute discrétion une « *magnifique fille* » :

... alors ce fonctionnaire qui réunit en sa personne le maire, le garde champêtre, l'officier d'état civil, plus un certain nombre de qualités, décrète tout simplement le couvre-feu, et ce, dès sept heures du soir, en plein été ! Encore marqués par la guerre, ses administrés s'y soumettent sans un murmure (Dib, 1973 : 162-163).

Plus loin, Waëd explicite la manière dont le pouvoir algérien rationalise pour justifier le meurtre politique : « Accusez-moi tous ! Accusez-moi d'être un monstre ! Mais mon cœur est vrai ! Il honore ses adversaires en leur livrant le combat le plus loyal auquel ils auraient pu s'attendre d'un ennemi. Je leur ai rendu hommage » (Dib, 1973 : 189).

2. Les paysages pour combler l'absence de sens : langage réel et réel du langage

Le paysage peut ainsi être considéré comme le langage réel de la conscience politique refoulée et comme ce qui démasque le réel du langage politique. En d'autres termes, le vide de vérité dans le langage politique – qui ne jure pourtant que par la vérité dont il serait le détenteur exclusif² – est mis au jour par le paysage en tant que référence poétique déterminée par le sens que lui attribuent les personnages de l'histoire :

... il était normal que Kamal y perdît son lieu, et ne s'identifiât plus qu'avec les lieux de sa fonction : son bureau, la route, la prison. La logique d'un discours idéologique du sens ne connaît l'espace que comme signifié : elle ne fait pas corps avec lui. L'espace de ce discours est un espace meurtriérement vide (Bonn, 1987).

Alors, la ville se découvre comme le lieu de l'absence de sens, au contraire de la steppe qui est le lieu de l'abondance de sens. En cela, le rapport de pouvoir s'inverse d'un lieu à l'autre. Alors que l'on croyait la ville – comme lieu d'émergence du pouvoir étatique – dominant la steppe, on s'aperçoit que finalement le pouvoir réel, celui d'être proche du sens et de la vérité, est dans la steppe. Ainsi, les personnages partis de la ville en quête d'une source d'eau s'appellent « les Mendiants de Dieu ». La perte du nom par les personnages de la ville est saisissante, quand même le personnage qui s'appelle Sans Nom, aux Oulad Salem, est situable dans une généalogie du fait même de son appartenance aux villages des « Enfants de Salem » dont « le paysage, identique dans sa pérennité, s'érige en témoin des origines » (Dib, 1973 : 43).

De plus, ces personnages citadins en se disant « les Mendiants de Dieu » se mettent eux-mêmes en position de dépendance par rapport aux gens de la steppe³ qui gardent finalement ce que la ville a de meilleur : le corps criblé de balles de Hakim Madjar :

De même, ici, on peut se demander si l'espace de la ville dispose vraiment de l'espace des steppes : la disparition du cadavre de Madjar au livre II, et la joie des Oulad Salem qui ont enfin leur saint, ne sont-elles pas négation radicale de ce pouvoir de la ville sur la steppe ? L'encerclement à quoi il procède ne conduit qu'à la mort. Or, en mourant, Hakim échappe à Kamal. Tuer n'est que possession illusoire, et c'est bien, semble-t-il, le seul mode de possession que la ville de Kamal puisse exercer sur la terre de Tijani, qui échappe lui aussi puisqu'il n'est jamais locuteur dans ce deuxième livre (Bonn, 1987).

En faisant de Hakim Madjar leur saint, les Oulad Salem peuvent remplir un vide qui touche à la source originelle de leur généalogie, vide qu'on ressent dans l'absence de temple dans le village. D'où cette question rhétorique de Charles Bonn : « en tuant Hakim, ne vient-il pas de débarrasser cet espace de son orphelinage, de le faire accéder à la reconnaissance, puisqu'il lui fournit un saint protecteur, qui lui confère l'identité ? » (Bonn, 1987).

Pour notre part, nous voulons nous demander si la *source d'eau* que recherchent les « mendiants de Dieu » n'est finalement pas une métaphore qui désigne la source de la parole et de la vérité. Ce qui est certain est que la *source* est le lieu inaccessible aux sens dans *Le Maître de chasse* jusqu'à ce que Madjar – corps et nom – lui soient substitués en tant que saint témoin de l'origine du lieu.

Suite à cette lecture, nous remarquons que l'invisibilisation et l'inouï de la source informe même l'instance narratrice dans ce roman. Le narrateur reste complètement effacé et sa parole se limite à annoncer le personnage locuteur : « Si-Azallah dit ... », « Madjar dit... ». L'effacement du narrateur est accentué par l'invariabilité du verbe introducteur de parole (*dire*) répété, au début de chaque chapitre, avec une certaine monotonie et une certaine neutralité de ton et de point de vue. Il arrive même que la parole du narrateur soit incise dans le discours des personnages, ce qui ajoute à son invisibilisation.

3. Construction d'une mémoire et révélation de la vérité

L'événement symbolique le plus marquant dans *Le Maître de chasse* est sans doute le vol du cadavre de Madjar par les Oulad Salem. Pour que leur village soit comme tous les autres, ces derniers font de leur sauveur le saint fondateur qui manque à leur généalogie et à leur paysage. Or cette victoire participe à inscrire dans le paysage une histoire my-

² « Il n'y a pas de place pour deux vérités... », constate Aymard (Dib, 1973 : 179).

³ Dans les villages algériens, on parle de « mendiants de Dieu » pour désigner ces mendiants qui viennent d'on ne sait où et qui demandent l'aide des villageois.

thique construite par désir de croyance et d'imitation des autres. De la sorte, les Oulad Salem renversent en quelque sorte la finalité de la falsification et de la perversion du récit historique par l'État.

De cet événement, il paraît donc que le paysage, dans sa constitution et ses transformations, donne corps à l'utopie politique (révolution prônée par Waëd) et à l'histoire mythique qui vient remplir le silence de l'histoire réelle et de la filiation. Il est frappant que celui qui renonce à son nom (Madjar) en adoptant un titre (les Mendiants de Dieu) finisse par être celui qui procure au nom des gens de la steppe l'autorité qui lui manque.

À travers cet acte d'érection d'un mausolée en hommage à Madjar présenté comme le saint manquant au village des Oulad Salem, Mohammed Dib illustre toute l'ambiguïté du rapport de la littérature à la vérité. Sans revenir sur la vérité historique dont la rencontre devient impossible dans le monde de Waëd, nous voyons ce mausolée comme la reconnaissance ultime des Oulad Salem pour l'intention altruiste et engagée de Madjar. Mais il est aussi ce qui jette le trouble sur la sincérité de ces villageois pour lesquels on s'est pris d'empathie tout au long du roman. S'ils mentent de cette façon valent-ils mieux que Waëd et le pouvoir politique qu'il incarne ?

Nous croyons que l'ambiguïté de cet acte final situe avant tout la littérature comme un art partant d'un au-delà de toute vérité et de toute réalité politiques auxquelles elle revient toujours. Par la construction d'un lieu sacré, les Oulad Salem accèdent – il est vrai – à leur extase. Toutefois et dans le même temps, ils s'émancipent de la vérité et de la réalité politiques telles qu'elles sont conçues par les institutions urbaines officielles que sont la Préfecture et le pouvoir représenté par Waëd. Ils peuvent de cette manière s'en détourner et construire l'institution qui répond à leurs croyances, à leur culture et à leur esthétique politique de gens de la steppe : un mausolée comme symbole d'un nom qui fait loi en même temps qu'il fait histoire⁴ et qui est désormais au centre de l'organisation sociale du village.

N'est-ce pas le sens à donner à la manifestation ultime de la voix de Madjar, voix et présence qui se font entendre et sentir à partir de l'au-delà de la mort comme pour témoigner d'une victoire posthume qui est aussi victoire de la littérature ? Mais quelle victoire de la littérature ? Il s'agit de celle qui déplie le réel pour mieux le rendre visible et lisible : c'est ce qu'on appelle en tamazight l'*asefru*, c'est-à-dire *ce qui éclaire et délie*. Dans ce processus de dépliage défendu par Deleuze (1990), la vérité devient, non pas un objectif, mais un effet de l'écriture littéraire tout comme l'élection de Madjar en tant que Gardien des Oulad Salem est l'effet de sa mort et de son obstination à rendre aux villageois ce dont l'État les a privés.

On peut tirer de cette phénoménologie du texte dibien l'enseignement suivant : la référence du texte littéraire au monde extérieur n'est pas plus importante que la référence du texte à lui-même. En vérité, la littérarité du texte comme paysage en auto-construction coïncide avec la construction d'une critique politique, la première valorisant la seconde. Le paysage, qu'il soit extérieur ou intérieur, est une forme de ce que Bakhtine nomme « la réalité la plus vraie » (1978 : 238) pendant que le paysage esthétique s'inspire de la tragédie antique et s'appuie sur le mythe.

Conclusion

Il nous semble que l'érection mimétique du mausolée par les Oulad Salem pour remplir, dans le réel et à l'aide d'un mythe, un vide de sens politique est une métaphore. Celle-ci rejette tout principe qui ferait de la littérature une simple mimesis de la réalité. Pour autant, la littérature dibienne, qui se situe dans le lieu de la rupture de l'interlocution qu'elle rétablit, ne nie pas tout désir de vérité, ni toute reconnaissance de la réalité. C'est pour cela qu'elle met le paysage, comme moyen d'interlocution, au centre de son rapport au monde extérieur et à l'immanent. Le paysage est ce dont on peut vérifier la réalité pendant que sa perception est révélatrice de plus d'une vérité, manifeste ou sous-jacente, qu'elle soit collective ou individuelle.

Références bibliographiques

- Amrouche, J., (1963) « Pages de carnet de J. A. » in *Hommage à Jean El-Mouhoub Amrouche, Etudes Méditerranéennes*. N° 11, 2^e trimestre.
- Amrouche, J., (1996) *Chants Berbères de Kabylie. Poésie et théâtre* [1937]. Paris, L'Harmattan, coll. Écritures arabes.
- Bakhtine, M., (1978) *Esthétique et théorie du roman*. Préface de Michel Aucouturier, traduit du russe par Daria Olivier. Paris, Gallimard.
- Bonn, Ch., (1988) *Lecture présente de Mohammed Dib*. Alger, ENAL [En ligne]. Disponible sur : http://www.limag.com/Textes/Bonn/DibENAL/Dib%20Ch2%20DR&DB&MC.htm#_ftn28 [Dernier accès le 14 septembre 2020].
- Collot, M., (1986) « Points de vue sur la perception des paysages » in *Espace géographique* [En ligne]. Tome 15, n°3, disponible sur : https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1986_num_15_3_4144 Doi : <https://doi.org/10.3406/spgeo.1986.4144> [Dernier accès le 14 septembre 2020], pp. 211-217.
- Deleuze, J., (1990) *Pourparlers*. Paris, Les éditions de Minuit.
- Dib, M., (1952) *La Grande Maison*. Paris, éd. Seuil, coll. Méditerranée.

⁴ Nous pouvons ici élargir la réflexion sur le rapport à l'espace comme métonymie du rapport à la liberté qu'ont les formes politiques mises en confrontation dans *Le Maître de chasse*. Quand la forme étatique, urbaine, veut étendre sa domination dans l'espace dont elle compte contrôler l'émancipation paysagère, la forme villageoise s'intéresse à construire ce qui fait sens en transformant le paysage du village seulement.

- Dib., M., (22 décembre 1952) « Lettre à Louis Guilloux ». Inédit.
- Dib, M., (1973) *Le Maître de chasse*. Paris, éd. Seuil, coll. Points.
- Dib, M., (1994) *Tlemcen ou les lieux d'écriture*. Paris, éd. Revue noire.
- Dib, M., (2003) *Ombre gardienne* [1961]. Paris, La Différence.
- Diderot, D., (1995) *Ruines et paysages. Salon de 1767*. Paris, éd. Hermann, coll. Savoir : Lettres.
- Djaout, T., (1991) *Les Vigiles*. Paris, éd. Seuil, coll. Points.
- Farès, N., (2017) *L'Étrave*. Alger, éd. Barzakh.
- Lavelle, L., (2003) *L'Erreur de Narcisse* [1939]. Paris, éd. La Table ronde.
- Merleau-Ponty, M., (1945) *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard.
- Rancière, J., (1994) « Esthétique de la politique et poétique du savoir » in *Espaces Temps* [En ligne]. N° 55-56, disponible sur : https://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_1994_num_55_1_3910 Doi : <https://doi.org/10.3406/espat.1994.3910>. [Dernier accès le 25 mai 2020], pp. 80-87.