

**Laëzza de Mohammed Dib Etude Critique****Dr. Samia Shaki M.Gharib**

Département de Français

Faculté des Lettres

Université de Minia

Grand nom de la littérature franco-algérienne, Mohammed Dib fut une grande figure saillante de la littérature maghrébine contemporaine. Son parcours hors pair, marqua plusieurs générations de romanciers et de lecteurs autant par son exigence que par la haute liberté qui traverse son oeuvre.

Poète, romancier et conteur, Mohammed Dib a constamment renouvelé son écriture et a toujours cherché à surprendre son lecteur par la grâce, l'inventivité, la recherche perpétuelle de la forme, de la syntaxe et du contenu.

Son dernier ouvrage *Laëzza*, résume l'expression de ces préoccupations où l'écriture devient le lieu d'une réflexion profonde sur l'homme ainsi que sur l'origine des sens possibles de son devenir même.

*"Cette démarche, s'étend au-delà de la simple représentation ou le langage n'est qu'un moyen de description. Effectivement le langage y devient souvent l'objet même de l'écriture pour inspirer une série de*

*questions sur le mythe, l'alterité ou le devenir de l'homme"<sup>(1)</sup>*

Laëzza (2006), ouvrage paru trois ans après la mort de Dib, se constitue de la nouvelle qui donne son nom au livre, d'un conte El Condor Pasa, d'Autoportrait (texte en fragments) et de Rencontres (inachevées). Deux jours avant sa mort, Dib téléphonait à C. Delannoy (éditeur) pour lui parler de Laëzza, manuscrit qu'il venait de terminer et de son héroïne "laëzza" un top model qui porte des piercings et qui drague les hommes<sup>(2)</sup>.

*"Laëzza avait donc pour héroïne [...] une infante d'un nouveau type au prénom mystérieux. Il (Dib) lui semblait très important d'y associer Autoportrait comme si la jeunesse de l'une et la maturité de son auteur créaient à eux deux le puzzle mystérieux de l'écriture"<sup>(3)</sup>.*

Nous entreprendrons dans notre travail de recenser autant que possible, les enjeux de l'écriture dans Laëzza et Autoportrait, de les identifier pour démontrer que Dib a toujours cherché à se construire un système qui lui soit propre.

Dib est un des écrivains maghrébins dont l'oeuvre invite le plus à une réflexion sur le langage et sur l'écriture.

(1) Bachir Adjil, Espace et Ecriture chez Mohammed Dib; la trilogie nordique, Paris, L'Harmattan Awal, 1995, p9.

(2) Mohammed Dib, Laëzza, Paris, Albin Michel, 2006, Post face, p.197.

(3) Ibid., p.197.

En effet, l'écriture pour Dib, comme pour Kateb Yacine, avant lui, n'est point conçue comme un seul exercice de style, mais une forme de structuration de la connaissance ou un déchiffrement des significations qui résultent de l'affrontement de l'écrivain avec les grandes questions du monde (Mort, Exil, Amour). Le texte dibien bien qu'il soit l'effet d'un imaginaire particulier, il engendre une philosophie de vie. C'est du moins ce que nous suggère notre propre lecture de **Laëzza** ou d'**Autoportrait**. Qu'il soit fictionnel (nouvelle) ou philosophique, essai ou journal littéraire, il n'échape pas à cette particularité de la littérature maghrébine dite "mineure" et affectée d'un fort coefficient de "déterritorialisation". Se reconnaissant différente par son héritage arabo-berbère, elle essaye de le réinvestir ou de l'introduire dans l'imaginaire de la "langue majeure"<sup>(1)</sup>.

La langue d'écriture est désormais soumise à d'étranges "usages mineurs"<sup>(2)</sup> ou à des amplifications sur un mode mineur. L'écriture s'y confond avec un enjeu épistémologique et acquiert une dimension cognitive et culturelle.

Dans **Laëzza**, L'écriture de Mohammed Dib, comme celle d'Assia Djebar, est une écriture nouvelle dont l'imaginaire dépasse la simple description du réel anecdotique et dont la

(1) Naget Khadda, Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse, Paris, EDISUD, 1997 p.151.

(2) Giles Deleuze, Felix Guattari, in Kufka, Pour une littérature mineure, Paris, aux éditions de Minuit, collec. "critique", 1975, p.33.

langue est chargé d'un symbolisme nouveau et enrichie par des éléments étrangers, d'idiomes nouveaux et des mots d'autres langues (russe ou arabe).

Ce sont toutes ces fameuses "inventions" dont parlent Deleuze et Guattari.

*"Opposer un usage purement intensif de la langue à tout usage symbolique ou même significatif, ou simplement, signifiant" (1).*

Comme dans le nouveau roman et obéissant à cette sorte "d'aggiornamento esthétique"<sup>(2)</sup> manifestée à partir des années quatre-vingt et qui a remis en question une certaine conception de l'acte littéraire, lui-même élaboré sur une critique des anciennes conceptions, Dib et la plupart des écrivains francophones, inventaient "un parler-langage"<sup>(3)</sup> qui fait résonner les sens dans l'écriture narrative. Par là le fait d'inculquer une dimension orale de la littérature populaire, enjeu d'autrefois et d'aujourd'hui, est un apport du nouveau roman contemporain.

Nous lisons, à titre d'exemple, dans *laëzza* un dialogue en langue populaire factice contre le naturel et l'élégance travaillée des discours lettrés.

(1) Giles Deleuze, op. cit. p.33.

(2) Giles Deleuze, op – cit., p.35.

(3) M. Braudeau, L. Proguidis, J. P. Salgas, D. Viart, *Le roman français contemporain*, Paris, Ministère de affaires étrangères, 2002, p.134

*Le retrouvant à la sortie, elle n'en est pas encore à lui poser on devine la sorte de questions, il s'écrie d'une voix si peu dans sa manière:*

- *C'était affreux, affreux! Tu étais affreuse, si tu veux savoir! Elle, soufflée, ne sait quoi dire, tout un temps, puis quand elle explose, c'est pour lui envoyer à la figure:*
- *Et toi, t'es qu'un con! Ta rien idée de tout ca et t'a qu'aller te faire foutre! Elle s'indigne, se fichant si des badauds se rient d'eux [...]*
- *Ce n'était pas de mauvais goût, pas uniquement c'était obscène.*
- *Non mais, non mais, et quoi encore! T'es pas bien placé pour apprécier. T'as rien idée du fric flambé là-dedans. C'est pas pour toi. Un gars qu'est pas sorti de sa pureé."(1)*

Cette pratique d'écriture du "parler-langage" fait formellement partie du désir de Dib de développer dans sa nouvelle *laëzza* une expression spécifique de la jeunesse. La pratique de ce langage populaire peut être interprétée et motivée par la nécessité d'insérer le produit d'une culture référentielle donnée, style des jeunes et des médias parlés (radio et télévision), dans une grille de lecture acceptable par un public de lecteurs en attente de lire du "familier" ou du "parler courant". Elle peut être également interprétée par une stratégie

(1) *Laëzza*, PP.50-51.

d'amplification de l'écriture exploitée maintes fois par Dib dans ces oeuvres précédentes dans la trilogie d'Algérie (**La grande maison**, **l'Incendie** et **Le Métier à tisser**). L'empreinte de la tradition orale de la littérature populaire de la "Halaqua" algérienne est claire.

De toute façon Dib renoue, par l'injection de la langue familière dans sa nouvelle **Laëzza**, style "jeune roman"<sup>(1)</sup> plutôt que "nouveau roman", avec la formule du "néo-romanesque" des années soixante-dix, ou l'écriture littéraire tire profit du jeu de la combinaison et de la confrontation de différentes pratiques linguistiques.

Par ailleurs la technique de la Nouvelle **Laëzza** en découpant, en économisant descriptions et commentaires impose au travail de l'écriture une certaine simplicité, une prodigieuse concision de la narration. Pour compenser la croissance épanouie du narratif dans le roman, Dib ne néglige pas alors de verser dans une charge ironique voire sarcastique, des témoignages, des constats ou des opinions contre tous.

La logorrhée à laquelle semble parfois céder l'écriture de Dib dans **Laëzza**, le goût prononcé pour la langue, l'amour de la phrase rieuse est une façon de traverser le monde sans complaisance. Mieux comme son organisation ou sa logique paraissent insaisissables, l'écrivain en cet âge de maturité,

(1) Nelly Wolf in *Une littérature sans histoire-Essais sur le nouveau roman*, Genève, Droz., 1995, P.26.

n'envisage l'aborder qu "obliquement"<sup>(1)</sup>. Il ne s'agit pas dans **Laëzza**, dont l'intrigue est vraiment maigre (rencontre de deux jeunes gens dans une party et leur course après une aventure, un événement et qui n'arrive jamais d'ou leur séparation, d'ailleurs,

prévue dès le début) de suivre une poétique constituée, ni de fonctionner selon la loi arbitraire de considérer le cheminement même de l'écriture comme un parcours de traverse brossant le monde par petites touches.

Le texte dibien dans **Laëzza** se distingue par cette tendance à la phrase ironique et humoristique.

Ce passage méchant ridiculisant les vieilles stars du cinéma le montre bien.

*"Et attention, des stars de cinéma, dont au moins une que tu adores. Quoique, vue au jour, c'est que des monuments en péril. Delinguées comme ça n'est pas permis, elles ont beau faire, les pauvres. Pense une fois seulement à zyeuter ces pognes noueuses, veineuses, racornies qu'elles donneraient aux chiens, pour ne pas avoir à les montrer. Les mains ça ne trompe jamais"(2)*

Cette verve ironique n'épargne pas le texte d'**Autoportrait**. Elle est sous-jacente en plusieurs fragments du

(1) P. Hamon, Essais sur les formes de l'écriture oblique (l'ironie littéraire) Paris, Hachette. 1996, P.145.

(2) Laëzza, P.48.

portait non traditionnel que Mohammed Dib a essayé de peindre de lui même. Dans le dernier de ses ouvrages Dib ne pouvait le peindre autrement:

*"L'Autoportrait. Pas plus Raphaël, que Rembrandt, Chardin ou tous autres, ne pourraient refaire leurs portraits de nos jours-de la maniere dont ils s'y étaient pris, dans ce monde de figuration qui a été leur. Et pourtant nous avons des miroirs de melleure qualité. Mais pour eux, voilà; ce n'était pas le miroir qui faisait le portrait, ou si peu, c'était bien autre chose, à n'en pas douter, et qui n'était guere moins que la conscience du "moi" dont ils étaient pénétrés profondement, ingénument, là se formulait l'image quand ils se regardaient dans une glace;(1).*

Mais dans la peinture contemporaine il n'existe presque plus des autoportraits de même facture comme le dit Mohammed Dib. La peinture a évolué et les temps heurés aussi et on ne découvrirait que "des têtes de cauchemar, spectrales, suggérant l'horreur, l'innommable. Si l'autoportrait est dépecé en "morceaux désarticulés de boucherie"<sup>(2)</sup> c'est que le style de la peinture d'aujourd'hui (Ensor, Picasso, Bacon) a évolué. Et Dib explique pourquoi avoir choisi l'exposition en puzzle, les fragments de son propre autoportrait.

(1) Mohammed Dib, Autoportrait. Albin Michel, Paris, 2005, P. 145.

(2) Ibid, P.146.



*"Mais pourquoi a-t-elle (La peinture) précisément évolué dans ce sens là? Si les peintres se représentent comme ils le font à notre époque-quand ils le font-ne serait ce pas dû au sentiment qu'ils ne se regardent plus, comme nous que dans des "bris de glace?"(1).*

En ce tableau ou autoportrait d'une complexité formelle et d'une densité de composition, les éclats d'une écriture fantaisiste et de culture sont tous sur le même plan comme le sont les débris du monde.

Les fragments **d'Autoportrait** sont des réflexions significatives sur la continuité du vécu. Le projet de l'écriture de soi apparaît à travers les commentaires, les citations et les souvenirs qui émaillent les textes. Dib déconstruit son autoportrait en des pièces authentiques, par leur dire, et non fictives, qui s'interrogent sur tant de contradictions du vécu: souvent insensées et ambiguës.

L'autoportrait serait par la suite une ébauche d'un journal littéraire ou l'écrivain essaye de libérer par les mots le non-dit qui sous-tend les fragments. Une sous-conversation double le regard inquiet que jette Dib en cet âge de maturité sur sa propre vie, sur l'Algérie sa patrie, sur le littéraire algérien ou autre, sur les dépassements de la loi du plus fort, sur l'autre et sur ses

(1) Ibid., h. P.146.

propres expériences d'écriture et qui ont failli parfois l'insatisfaisant.

*"L'exercice de l'écriture ne m'a jamais rapporté qu'insatisfactions, mécomptes, défits, tant sur le plan de la forme que sur celui du fond: ce que je n'ai eu de cesser de vouloir rattraper, compenser, par de nouvelles écritures et cela, pour finalement aboutir, merde et merde, au même résultat."(1)*

Si le jugement de Mohammed Dib concernant ses essais d'innovation de l'écriture est négatif, celui de ses lecteurs et critiques ne l'est pas probablement.

Dib a toujours cherché à créer et s'est vivement préoccupé, jusqu' à l'obsession, de varier genre et écriture. *Laëzza* et *Autoportrait* en sont la preuve d'un aboutissement d'une expérience longuement exploitée dans la recherche d'une écriture qui se révélerait toujours contemporaine. Pareille tâche ne lui a été jamais facile et souvent cette difficulté d'écriture a été elle même l'élément incitatif de l'acte d'écriture.

*"La difficulté d'écrire est a bien y voir ce qui pousse à écrire"(2)*

"Si l'écriture dibienne de la première manière est centrée sur un impératif didactique inhérent à l'idéologie d'une littérature de combat et sur ce désir de destabiliser la langue majeure par

(1) *Autoportrait*, P.110.

(2) *Ibid*, P.117.

l'insertion en son sein d'éléments de la parole autochtone, l'écriture de la seconde manière différera et s'aventurera sur de nouveaux lieux".<sup>(1)</sup> Effectivement après la réussite de ses romans **Un été Africain** (1959) et **Qui se souvient de la mer** (1962), l'écriture dibienne témoignera comme le dit Naget Khadda d'un "re-centrement" nouveau et sera modulée en variations et organisée en configurations différentes.

Cependant il faut reconnaître que si l'écriture de Mohammed Dib s'est aventurée dans les coulisses de la néo-narrativité, elle s'est laissée parfois séduire par l'imitation des pratiques linguistique, non pas "fictives" mais "artificielles", d'où son attrait quelquefois à ce "colinguisme" et l'emprunt d'une langue étatique ou mondiale. Dans **Laëzza** des mots russes, dont l'écrivain donne la traduction, figurent dans le texte.

- *"Tvoïa, Tvoïa, Circé! Qu'Echidna retourne à sa tanière!*

*Tvoïa! Tvoïa!*

- *Qu'est ce que c'est? Le cri du satyre?*

*Du russe*

- *Pas possible! Tu es russe non?*

- *Du tout. Mais en chacun de nous il ya un Russe qui dort, d'un qil. Tu ne savais pas?*

- *Et qu'est ce que ca veut dire?*

(1) Naget Khada, op. cit, P.45.

*- A toi, à toi..... Circé!*

*Elle.... Elle en perd la parole"(1)*

Et Dib marque typographiquement la traduction de "Tvoïa" en italique, "forme adaptée a traquer l'ensevelisseur de l'homme intérieur"<sup>(2)</sup>, appelant ainsi son lecteur à une réflexion sur le principe et l'utilité de la traduction des emprunts. L'invention de Dib ne viserait-elle pas à une réduction de l'hétérogène (langue étrangère) a l'homogene (langue française)? Ailleurs les chants que fredonne le partenaire de Laëzza surgissent subitement et ne sont jamais traduits. Par contre l'écrivain nous apprend que le chant commencé en russe est continué en "une autre langue".

*"Par le fait, Golo donnait de la voix:*

*Ja va ljubil: ljubov' jesche byt' mozhet,*

*V dushe mojej ugaska ne sousem;*

*No pust' ona vas bol' she ne trevozhit.*

*Puis il a change de langue, mais non pas de ton,*

*Il a poursuivi en droit fil:*

*Je ne veux pas vous rendre triste.*

*Je vous ai aimée sans mots ni espoirs,*

(1) Laëzza. cit, P.23.

(2) Naget Khadda, op. cit, P.196.

*Fasse Dieu qu'un autre vous aime ainsi"(1)*

Et nous apprenons que les vers en russe, c'est du Pouchkine.

Certes la stratégie de la multiplicité des langues inaugure un autre espace dans l'écriture dibienne celui de la plurilingue, et simultanément un champ culturel plus ample. La possibilité d'écrire en plusieurs langues installe alors ce jeu, si cher à Dib et aux nouveaux romanciers, de l'énonciation polyphonique contre l'unicité du monologisme.

Par là, la promotion d'une langue néo-romanesque choquante, et la rupture par désir de contradiction, avec tous les instruments, toutes les pratiques de représentation du réel est une vraie devise de l'écriture.

*"pour la première fois le matériel linguistique à la base de la description, le français simple et correct, est nié comme instrument de représentation du réel, non par une pratique linguistique qui prétend détenir une force de représentation supérieure, mais par une pratique narrative qui tire sa supériorité des interdits qu'elle pose à la représentation et à l'interprétation"(2)*

(1) Laëzza, op. cit, P.41.

(2) Nelly Wolf, op. Cit, P.162.

Cette "hospitalité langagière" <sup>(1)</sup> où comme le dit Ricoeur le plaisir d'habiter la langue de l'autre est équivalente au plaisir de recevoir chez soi, dans sa propre demeure d'accueil, la parole de l'étranger.

A cet égard l'écriture de Dib est très accueillante et très hospitalière puisque sa demeure d'accueil est ouverte à plusieurs langues et plusieurs autres littératures. L'écriture dibienne dans **Autoportrait** pillule de références à d'autres littératures et dans **Laëzza** nous rencontrons des noms d'auteurs ou d'artistes de nationalités différentes. Ce caractère citationnel de l'écriture l'engage sur la voie de l'intertextualité ou "ce jeu de renvois allusifs d'un texte à un énoncé antérieur"<sup>(2)</sup>

L'imaginaire de Dib se nourrit donc de ce va et vient entre les lieux de l'origine et sa propre culture. Les références qu'il introduit dans son texte littéraire à titre informatif, laissent penser que Dib les introduit pour la connotation subjective qu'ils recèlent; elles cernent cette fois le champ culturel riche de l'écrivain.

Occasionnellement quand il cite les noms des musiciens, des artistes (peintres ou sculpteurs) dans **Laëzza** ou **Autoportrait**, outre qu'il nous dévoile son gout artistique, il intègre une innovation d'écriture en son texte. Effectivement

---

(1) Paul Ricoeur, Sur la traduction, Paris, Fayards, 2004, P.20.

(2) Kerbrat-Orecchioni, L'Enonciation, De la subjectivité dans la langue, Paris, A. Colin, 1980, P.130.

l'enjeu de l'écriture intertextuelle peut produire un effet littéraire réussi ou par contre dévalorisant. Cette dimension enrichissante ou déconcertante du véritable texte dans le texte est typique de l'écriture dibienne dans toute son oeuvre et une constante de la littérature maghrébine.

Dans **Laëzza** et dans **Autoportrait** les citations sont pour la plupart insérées dans le corps du texte et marquées en italique. Parfois elles apparaissent sans aucune indexation matérielle, contraignant de la sorte le lecteur à un jeu de dépistage dont le but est de mettre en évidence la correspondance entre le texte cité et le texte de fiction. A titre d'exemple, l'épigraphe qui préside la nouvelle de **Laëzza** n'est que le poème de Dante, "Inferno".

Le poème est versé d'abord en sa langue d'écriture (l'italien) puis sa traduction, faite par Dib lui-même et signée "traduction libre", vient en dessous. Les deux premières strophes de cette épigraphe démystifient la symbolique de la nouvelle et renvoient en même temps à l'autoportrait fragmental

*"A mi-chemin de la vie*

*Je me retrouverai dans une forêt obscure"*

*Où la voie tout droit suivie ne fut plus.*

*Ah combien est chose pénible de décrire*

*Cette forêt saurvage et âpre et dure.*

*D'y penser, la peur de nouveau est en moi!(<sup>1</sup>)*

La première strophe du poème illustre le labyrinthe dans lequel se trouve l'héroïne de **Laëzza** (je me retrouvais dans une forêt obscure). C'est l'angoisse qui enveloppe le monde d'aujourd'hui (forêt) ou l'assassinat sentimental (sauvage) et l'évanouissement du bonheur (obscur) gâchent la jouissance d'une vie sereine (la voie tout droit ne fut plus) qui la pousse dans cette course infinie du bonheur et la quête de soi).

Aussi peut-on parler de projection, par l'intermédiaire de l'intertexte, de la substance du contenu ou du noyau anecdotique de **Laëzza**, la nouvelle de Dib.

Quant à la seconde strophe elle fait allusion à l'activité de l'écriture (Ah combien est chose pénible de décrire) et la difficulté de trouver la forme d'écriture (pénible).

Il témoigne, par la suite de la substance d'écriture dans les deux autres strophes du poème de Dante, nous trouverons, symboliquement, la raison pour laquelle Dib poursuit l'écriture malgré la difficulté et l'amertume de la page blanche, nous lisons:

*"Si amère qu'à peine la mort l'est un peu plus!*

*Mais pour traiter du bien que j'y rencontrais*

*Je dirai comment j'y découvris d'autres choses"<sup>(1)</sup>*

(1) Laëzza, Op. Cit, P.7.



"Le bien que j'y rencontraï", et "les autres choses" renvoieraient dans le texte de Dib à ces souvenirs qui sont restés là-bas dans la terre natale à Tlémcen.

Dans **Autoportrait** les commentaires de Dib sont nombreux d'autant plus que la quête de soi à travers l'autoportrait, même morcelée, et celle des autres ressemblerait à la quête de Laïzza pour déchiffrer l'énigme de ce monde angoissant.

Ainsi la mise en exergue d'un texte, citant autrui en tête du recueil de Dib, interprète la symbolique de l'ouvrage et motive son choix pour la substance d'écriture.

"Le texte original constitue donc la tonalité, la couleur basique à partir de quoi toutes les ouvertures et déclinaisons sont possibles"<sup>(2)</sup>. L'intertexte dans l'écriture dibienne est géré comme un matériau de l'écriture, un noyau générateur pour un nouveau texte où se mélangent et se diluent encore d'autres citations dans une nouvelle cohérence syntaxique.

L'intertexte advient dans l'écriture dibienne une ossature de base dans son architecture, une esthétique et dynamique de travail comme chez la majorité des nouveaux romanciers en ce qui, à défaut d'être un groupe, est une tendance, c'est

(1) Laïzza, P.7.

(2) Anne-Claire Gignoux, *La réécriture; formes, enjeux, valeurs autour du nouveau roman*, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2003, P.15.

manifestement une esthétique des réécritures qui vise à l'expression d'une poétique pure.

Dans *Autoportrait* "la citation" fonctionne comme une action génératrice de forme et de sens dans le fragment où elle est insérée. Lisons à titre d'exemple cet extrait que Dib cite puis commente.

*"...Ces deux époux, qui ont donné le jour à un artiste si heureusement organisé pour l'harmonie musicale, étaient cités dans Salzbourg à cause de "leur rare beauté". "Attendrait-on de Stendhal, parlant des parents de Mozart, moins qu'un trait de ce genre, par exemple, "leur rare beauté", quand il n'aurait fait que recopier C.Winckler, qui avait par ailleurs publié en France comme étant de lui sa traduction de Mozart de Shlichtegoll?"(1)*

La citation est insérée ici dans le fragment pour ironiser le plagiat littéraire, la légèreté des autres qui trompent les lecteurs. Implicitement la critique est adressée à Stendhal, ce grand écrivain qui s'est laissé prendre dans le piège du plagiat et de quoi? d'un détail insignifiant "leur rare beauté"? Dib reprend donc à son compte l'intertexte, lui-même un fragment, et lui imprime ses propres tics d'écritures ("leur rare beauté" est en

(1) *Autoportrait*, op. Cit, P.118.

italique) pour en faire "substance de contenu" du texte extérieur ou son propre fragment.

Travail d'orfèvre, "la citation" est une marque matérielle de l'esthétique de l'écriture dibienne dans **Laëzza** ou dans **Autoportrait**; l'intertextualité, un vrai jeu de piste, un clin d'oeil clandestin est un accès tentionnel à l'intelligible de l'écriture.

Une autre caractéristique de l'écriture dibienne dans **Laëzza** ou dans **Autoportrait**, mais d'ordre lexicologique, dans la mesure où elle concerne la construction des noms propres.

On ne peut ignorer l'importance du nom propre et son pouvoir symbolique dans un ouvrage littéraire.

"Dans le romanesque classique le nom propre sert à identifier le personnage afin de pouvoir assurer la logique de la lecture et son progrès"<sup>(1)</sup>.

Mais dans certains nouveaux romans les personnages n'ont pas de nom ce qui rend le processus de la lisibilité complexe.

Dans le cas de **Laëzza**, il semblerait que la dénomination représente un travail de construction de sens en relation avec la diégèse elle-même.

Le nom de **Laëzza**, ce nom à sonorité orientale (les noms qui se terminent par le phonème a) il se rapproche du nom arabe

(1) Bachir Adjil, P.18.

Faëzza qui signifie lauréate ou gagnante et projette sur le récit de la nouvelle cette rumeur étrange de compétition ou de course haletante. Si l'héroïne serait Faëzza que gagnerait-elle? quel en serait le prix de sa course? De sa quête? et quand atteindrait-elle le but?

Mais le nom est **Laëzza**. Une variante infime, la consonne L a remplacé le F, et le fait différencier de Faëzza ce nom à valeur symbolique. **Laëzza** n'a pas de signification en arabe.

Ce travail transformationnel organise le personnage dans un monde aussi peu signifiant que les noms des personnages qui l'occupent.

La dénomination est donc en relation avec le récit narratif même de la nouvelle. **Laëzza** est un personnage féminin énigmatique.

*"(...) parée dans sa feraille, boucles, épingles, bagues, peudentifs, ressortis piqués au vif de la peau [...]. Il la comait, cette fille: mais d'ou? Mais d'ou?..."*

Il ajoutait qu'

*"Elle n'est que la manifestation du scandale et du péril nocturne"(1)*

Le nom de l'héroïne de **Laëzza** et qui donne le titre à la nouvelle, est forgé avec intention préconçue; il reste identifiable

(1) *Laëzza*, P.63.

et inclassable puisqu'il est méconnaissable. Le choix du nom **Laëzza**, ce signifiant désémantisé est donc un détour convenable auquel Dib recourt afin de lui attribuer cette "vie de baton de chaise"<sup>(1)</sup>, ce vagabondage dans les quartiers "ne s'inscrivant dans aucun territoire"<sup>(2)</sup>

Une chose qui paraît sûre dans **Laëzza** est la capacité du nom à construire du sens à l'intérieur du texte, alors qu'il en manque hors texte.

Quant au partenaire de **Laëzza**, il refuse de révéler son nom quand elle le lui demande.

*"Je ne m'appelle pas, Simplement Je ne m'appelle pas,  
Mais qu'est ce qui t'empêche de me donner le nom que tu  
voudras?"*(3)

**Laëzza** propose de l'appeler Golo, comme "Gigolo"<sup>(4)</sup> le sens de Gigolo, que nous donne le dictionnaire Le Robert est "jeune amant d'une femme plus âgée par laquelle il est entretenu".

Le nom suggère donc, par sa signification, son rôle dans la diégèse. Il est donc un simulacre symbolique créateur de sens dans le récit narré. Le savoir qui nous est communiqué sur le personnage a premièrement lieu par son nom.

(1) Ibid, P.28.

(2) Ibid, h. P.28.

(3) Laÿzza, P.26.

(4) Ibid., P.26.

Si l'onomastique chez Dib crée dans l'écriture un espace nominatif (Laëzza et Gigolo) elle ne nous offre pas moins quelques noms dont la source est située à l'origine des écritures de la mythologie (Golo surnomme l'héroïne Circé, Echidna, Arielle) et dont la signification est indéniablement imprégnée par le sceau de la fable mythique. Ces noms par leur contextualité, construisent le sens perceptible au plan référentiel de leur histoire ou de leur arrière plan mythique.

Aussi pouvons nous dire que l'écriture dibienne exploite le nom propre et sa sémantisation déjà constituée, mais dont le sens reste obscur pour celui qui ignore la langue de sa provenance (en l'occurrence, ici l'arabe). Il s'agit donc d'une sorte de créativité, d'un enjeu qui désoriente la norme linguistique puisque la création des noms propres se fait à partir d'éléments disparates et d'inventions déroutantes.

Pourtant l'intérêt que Dib consacre à la fabrication du nom semble émaner de ce souci de transmettre un message précis.

Dans *Autoportrait*, le premier fragment débute par un nom commun qui tient lieu du nom propre "Big Gunman". Apposé en tête du texte il devient un nom clé, un logo qu'on peut dessiner caricaturalement, transcrit en une langue autre, il devient signe distinctif et participe avec son pouvoir symbolique à forcer toute l'argumentation dans le texte dibien. Avec son graphisme en deux mots "Big" et "Gunman", il est employé par

Dib pour définir le sens global du texte puisqu'il entretient un rapport d'"inter-signé" avec la logique et la structuration du discours argumentatif du fragment même. Phonétiquement il ne ressemble à aucun nom propre de ceux utilisés d'ordinaire, Ainsi se dégage, à première vue, la capacité de ce nom forgé "Gunman" à embrayer le texte littéraire. Sa fonction se rapprocherait par la suite de celle des déictiques. Nom auréolé d'une qualité d'agression, il passe du registre de la dénomination normale à celui de l'imaginaire du texte. S'énonçant en premier tel un signifiant obscur, son opacité passe à la transparence avec le texte qui fait son sens; la transparence du nom "Gunman" et de son déterminant "a big" a lieu avec le déchiffrement du texte et on réalise la portée de cette étiquette ironique assignée au texte de Dib.

*"Big Gurman". L'heure semblait venue Pour l'empire américain de céder à la tentation du césarcisme. Et à présent, c'est fait, n'en déplaise aux autres nations, qui baissent désormais pavillon quand l'empire attaque et qu'ils ne lui pretent pas main forte"(1)*

Par là nous pouvons constater que ces anthroponymes s'ils ne constituent pas des corps étrangers chez Dib par rapport au système noninalisateur (étant donné qu'ils sont créés par l'écrivain même et non choisis) ils opèrent à leur tour, dans le

(1) Autoportrait, P.97.

texte dibien, comme marqueurs porteurs de connotations précises. Ces noms, par leur contextualité, construisent le perceptible de leur histoire: un nom doit être une figure.

Cet intérêt que porte Mohammed Dib à l'acte de nominalisation des personnages explique son souci de construire son système d'écriture propre à lui.

Le nom se singularisant, l'écriture se métamorphose, évolue, la langue aussi et ce n'est pas toujours aisé.

*"J'ai fait mon lit, dans la langue française;*

*Ce n'est pas précisément un lit de roses.*

*Un lit de roses, rien que cela! Un algérien habitué à dormir à la dure, n'en demande pas tant."(1)*

Cette préoccupation de la langue et de l'écriture n'est pas la seule qui tente Dib, celle de la forme de l'écriture également. S'il adopte dans **Laëzza** le schéma du récit court, donc du "narré", il abandonne dans **Autoportrait** le récit symphonique comme dans la **Trilogie d'Algérie**, met en résonance son moi et son savoir culturel à travers une stratégie particulièrement remarquable: L'écriture fragmentaire, ou plus exactement le "fragmental" (ce dernier terme impliquant le fragment comme unité textuelle, non l'incomplétude ou l'inachèvement comme pourrait le suggérer l'adjectif fragmentaire).

(1) Autoportrait, P.99.



En effet dans **Autoportrait** apparaît un type d'écriture qui procède de la "note". L'ouvrage ne présente rien de suivi: "l'essence même du fragment est d'être un objet séparé et autosuffisant"<sup>(1)</sup>

Dans cet ouvrage, l'écriture de Mohammed Dib renvoie à une modernité du nouveau roman et dont l'écriture fragmentale est l'un des signes. On pense au "collage" dont la forme elle-même fait sens dans la mesure où elle constitue un mode d'écriture nouveau pour Dib.

Ici l'auteur ne raconte plus, comme dans ses récits il ya de l'analyse et même de l'auto-analyse, mais sans la cohérence, sans la discursivité qu'impose la technique de l'essai.

Dans les fragments d'**Autoportrait**, ou les "bris" tels qu'il les appelle, l'énonciation subjective, dont la forme pronominale peut être le "je" ou le "il" fonctionnant comme un "je" distancié est adopté. Dib le reconnaît dans le fragment 23:

"Bref, il est nous, et il est lui. Trouverions-nous à y redire? En quoi? En rien. "Evidemment ce type d'énonciation renvoie donc à la forme du journal intime où l'on parle de soi et de l'autre.

---

(1) Réda Bensmaïa, Du fragment au détail in Poétique no-47, Septembre, 1981, P.364.

*"Lorsque j'écris sur moi je dis "Je" et "il", partition qui n'exclut aucune voix, aucun pronom affectueux"(1)*

Ce journal n'est pas autobiographique mais littéraire et philosophique, un journal sur soi et sur l'autre. La pratique du fragmental s'est imposée à un écrivain comme Dib vu cette large possibilité expressive qui la caractérise. L'auteur ne raconte plus et n'est plus contraint à tisser un récit, bien qu'il en soit capable, pour dire sa vision du monde.

Dans **Autoportrait** deux destins, celui de Dib et celui de la race humaine, se regardent de part et d'autre d'un miroir, englobant dans leur champ de vision le monde dans lequel ils existent.

On est donc tenté de mettre en relation le texte fragmental d'**Autoportrait** avec l'écriture dibienne de la "seconde manière" qui se veut universelle et pas uniquement nationale ou celle d'une littérature mineure.

Cette écriture qui se veut avant tout rupture avec les anciennes traditions narratives lui conviendrait parfaitement la forme du fragmental vu sa discontinuité.

*"Ce qui est magnifique dans le journal, c'est bien le fragment.*

(1) Khatibi, Par-dessus l'épaule, Paris, Aubier, 1988, P.17.

*On travaille sans lendemain. Un fragment doit rester solitaire,*

*Devenir la statue du jour"(1)*

Les fragments dans **Autoportrait**, sont interactifs. S'ils sont des particules d'un imaginaire, d'une vision du monde, ils sont en rotation dans des champs de force qui les attirent: le commentatif et l'esthétique.

En effet, l'écriture dibienne dans les fragments **Autoportrait** et même dans **Laëzza** oscille, en cette dernière période de sa production, période de "l'âge avancé" (fragment 22), entre l'urgence de "témoigner" et entre les préoccupations textuelles c'est à dire "signifier".<sup>(2)</sup>

En fait la tentation du discours chez Dib constatée dans la **Trilogie d'Algérie** par exemple remontait à cette idéologie politique qui le pousse à contester et à se révolter contre l'Autre le colonisateur.

Mais en ce dernier ouvrage, comme dans les ouvrages qui l'ont précédé **L'arbre à dire** (1999), **Comme un bruit d'abeilles** (2001) l'écriture de Dib a évolué et manifeste cette double polarité du texte-message dominé par ce vouloir dire "humaniste" et par la mise en oeuvre des stratégies formelles, qu'elles soient narratives ou poétiques, produisant ainsi "la

(1) Khatibi, op. cit., P.56.

(2) **Autoportrait**, P.112.

signifiante" ou la "forme-sens". L'écriture dans **laëzza** ou dans **Autoportrait** ne cesse d'interroger les messages et les refaire. L'écriture de Dib en cette période de maturité "est polysémique". Le "pluriel du texte" dibien, comme le dit Henri Meschonnic est l'une des caractéristiques essentielles de **Laëzza** ou d'**Autoportrait**; cette polysémie fait la poétique du texte dibien.

En cette écriture il y a aussi la poétique, qui transgressant souvent l'articulation logique des spéculations de l'intellect, se laisse emporter par l'émotion, submerger même par une grande vague poétique. Et l'écriture au lieu de "dire" seulement "fait" ce qu'elle dit. C'est là que réside sa littérature, dans la figuralité du texte et dans son aptitude à la signifiante, hors de l'univocité du message discursif.

Etrange est l'écriture de Mohammed Dib. A chaque instant elle crée des sens nouveaux et parle la voix même de la poésie qui donne primauté à une intériorité absolue sans jamais renoncer à parler du monde et de ses aléas.

Pour Dib la parole poétique est une *"parole en suspens qui n'a pas encore fini de parler que le silence s'empare déjà, en présence d'une écoute qui n'a pas fini elle-même d'écouler que le silence l'envahit, l'une et l'autre liées ensemble, prises et comme gelées ensemble dans un au-delà de la parole et de l'écoute"*<sup>(1)</sup>

(1) Dib, Les Terrasses d'Orsol, Paris, Editions Sindbad, 1999 P.49.

Dans **Laëzza**, où le langage est souvent du "parler-langage" comme nous l'avons déjà constaté, le texte poétique mobilise les lacunes du récit, imposant un nouveau rythme qui perturbe l'écoulement de la prose, accélérant son débit ou au contraire, la ralentissant.

Dans cette scène de la dernière danse entre **Laëzza** et son partenaire, que l'auteur veut prolonger, le poème inséré dans la prose du récit dévoile les sensations intérieures. Le récit s'enrichit en accueillant ce qu'est autre que soi, nous lisons

*"Laëzza, jouait des gambettes, juchée sur une table de bouge à soulades et tandis qu'un accordéon asthmatique hoquetait dans les fumigations de l'arrière salle [...]  
Laëzza se controsionait, dehanchait, s'essayait à improviser une danse sur les balancements des périodes qu'il psalmodiait [...]*

*Golo donnait de la voix [...]*

*En moi non seulement un souvenir*

*La vie entière s'est remise à parler*

*Et se sont réveillés dans mon cœur*

*Le même amour et le même enchantement*

*[...] A partir de ce moment et au lieu de*

*Rectier, Golo a continué, en chantonnal, dans une large étrangère."(1)*

Les vers, même s'ils ne riment pas font résonner la musique des mots et de l'espoir en un bonheur. Les images "La vie s'est remise à parler", "se sont réveillés dans mon coeur" les substantifs "amour", "enchantement" l'indiquent mais la désillusion était annoncée dès le départ (souvenir).

Ces quelques vers sont la métaphore de toute l'histoire: Laëzza et Golo ont été heureux ensemble, quelques temps de leur vie dingue mais ils étaient tous deux conscients que ce bonheur était illusoire et ce temps s'est retiré sans douleur de leur existence. La strophe est jalonnée par une phrase, une note aussi poétique.

*"La main que la folie leur avait tendue, ils ne l'avaient pas saisie".(2)*

D'ailleurs cette note ressemble à plusieurs autres assez concises mais significatives qu'on rencontre dans **Autoportrait**.

Dans **Laëzza**; nous rencontrons souvent des notes, peut être pas aussi poétiques, qui rompent l'enchaînement du récit. Elles sont insérées typographiquement entre des espaces blancs et remplacent les transitions dans la structure du récit.

(1) Laëzza, P.42.

(2) Laëzza, P.42.

Humouristiques, elles sont des clin d'oeil vifs porteurs de sens à titre d'exemple à la:

*"Au lit où le combat a cessé faute d'assez de détermination de part et d'autres. Au lit (...) les canailles y font la paix. Mieux: la paire"(1)*

Les alternances génériques sont plus qu'un mode d'investigation dans l'écriture de Laÿzza ou d'Autoportrait. Elles sont une "existence" même qui structure un imaginaire scripturaire et qui est en rapport direct avec la pensée d'un "être au monde" particulier. Elles sont également un des enjeux de l'écriture, dont a profité et non perdu l'écriture dibienne, et une source de sa poétique.

En effet le poème qui contamine la prose dibienne n'est point une fissure mais un métissage de texte qui étonne d'abord son lecteur mais qui, plus tard l'apprivoise avec cette forme du littéraire. Le puzzle peut donc être posé au niveau de l'écriture microtextuelle (toute l'oeuvre dibienne) et au niveau microtextuelle dans chaque ouvrage ce va et vient entre les genres est un dialogue "imaginaire" fictif; il n'a lieu dans l'écriture que parce qu'il a déjà eu lieu dans la pensée de l'écrivain.

Si le récit de Dib est en permanence débordement par "le dire poétique c'est qu'il ne peut pas également se débarrasser d'un

(1) Laÿzza, P.28.

héritage culturel et langagier ou la poésie occupe une place prépondérante. Même s'il se veut innovateur et se laisse envahir par les récentes théories d'écriture du courant post-moderne ou moderne, il ne pourra pas facilement se libérer d'une tradition ancestrale tel le recours à la poésie pour en témoigner.

Mohammed Dib en intégrant donc la parole poétique au sein d'un langage, commun ou portant les traces de l'oralité, il ne procède qu'à un ancrage plus fort de son identité culturelle.

D'autant plus que la poésie est généralement marquée par le symbolisme et l'écriture dibienne a toujours tendance à survoiler ses sens. L'alchimie de l'écriture dibienne repose effectivement sur une syntaxe de plus en plus dépouillée, un souffle de plus en plus impalpable et un silence assez dense. Comme le dit Naget Khadda citant la poésie de Dib.

*"Dès le premier recueil le dire poétique conduit à une confrontation avec le monde et le silence"(1)*

Engager la parole poétique donc dans un récit romanesque invite non à lui découvrir un sens qui leur serait extérieur, mais à ressentir, dans la densité du signifiant, l'angoisse du monde.

Contextualisée dans le romanesque de *Laëzza* ou dans le fragmental d'*Autoportrait*, la parole poétique, apparaît telle une prise de position de la part de Mohammed Dib contre toute puissance de conformisme. En ce sens la richesse de l'écriture

(1) Naget Khadda, op. cit, P170.



dibienne provient de ce défi qu'elle lance à toute construction stéréotypée.

Un des défis typiques de l'écriture dibienne c'est ce désordre de sens qui se manifeste dans le surcodage figural et qui affecte le champ lexical.

Dib dans **Laëzza** intensifie au maximum les effets obtenus du cumulatif lexical, à titre d'exemple.

"La rue. Ils y ont pris leurs quartiers, ne s'inscrivant dans aucun terroire, aucun registre. Gueusards, jobards, glaviotards, pendants, vachards, ce catalogue du beau monde au complet, le gandin et la mirliflore se le sont vu se présenter sur un plateau. Le dessus du panier. Evidemment. La capitale ça vit."<sup>(1)</sup>

Rhétorique a l'excès ou jeu ludique? Plutôt une outrance de la synonymation. Construction langagière ou le sens, dans son excès, désigne le "brouhaha" de la capitale. Cette enflure du texte, surcodage langagier, porte au paroxysme la mimésis du réel.

Ainsi cette pratique de l'excès traduisant un affolement du sens correspondrait à un penchant de la littérature ludique optant pour la richesse du lexique qui s'accroît par addition de valeurs synonymes ou antonymes.

(1) *Laëzza*, P.28.

L'exploration systématique des champs lexicaux avec cette intensité est un enjeu de l'écriture dans **Laëzza** très proche de la pratique surréaliste qui se propose une esthétique de choc par suite de l'incompatibilité du cumulatif lexical avec l'organisation du récit même.

Ajoutons également qu'un tel lexique crée une certaine confusion dans ce tableau descriptif: la rue dans la capitale n'est-elle envahie que par les clochards etc? L'expansion de l'emploi installe alors une nouvelle grille de lecture interprétative qui pourrait partir de la représentation d'un univers urbain malsain.

Arsenal savant, mélange de culture humaniste et de savoir faire romanesque, propulsent le texte dibien dans la sphère des grandes littératures modernes.

Si le cumulatif lexical dans l'écriture dibienne produit un certain choc et une certaine disjonction avec le narratif dans **Laëzza**, l'usage de la métaphore dans les fragments d'**Autoportrait**, en particulier ceux qui remontent aux souvenirs de la terre natale, relève d'une stratégie poétique élevée.

En effet dans **Autoportrait** l'usage fréquent de la métaphore est étroitement lié à la perception claire des détails du portrait. C'est grâce à la métaphore que l'écriture dibienne atteint un "au-delà" intime différent de ce réel chaotique effrayant. Nous lisons dans le fragment (21) la description d'un lever de soleil là-bas à Tlemcen.

*"La voix même du jour, si elle avait à se faire entendre, tandis que les terres brunes d'avoir été retournées de la veille, boivent l'air tiède. Mais n'empêche, les lointains tardent à se libérer des traînes d'une brume bleu et rose alors que, dégagées au premier plan, se mettent en avant les folles tignasses des oliviers, et scintillent de l'éclat du vif argent parmi les spectres déchaînés des autres arbres."(1)*

La technique de Dib déploie le plus souvent, en particulier dans l'écriture de tonalité poétique, une suite métaphorique à partir d'une métaphore primaire de type traditionnel et à l'éclaircir progressivement, de sorte qu'il nous devienne possible de parler de métaphore filée (impliquant une continuité dans la chaîne des comparants ou dans celle des comparses); les images dans l'exemple ci dessus tendent à faire intervenir une "surmétaphore" du rayonnement de ces lieux de la terre natale.

Mais la métaphore peut également traduire une instabilité et participe d'une stratégie de l'énigme quand l'écrivain procède à obscurcir le sens. A titre d'exemple.

*"L'envers du décour. Ou bien est-ce la vraie face? (...) Monde atteré livré au sable. Clos Arrêté. Soleil oblitéré. Les particules sassées, pleuvinent et ne se voient pas, on ne voit rien. (...) Quel couteau pénétrerait dans ce*

(1) Autoportrait, P.111.

*brouillard? Le désert quand il broie le noir? Cela va durer. Longtemps? Lui même en décidera. Jusqu'à la fin des temps, qui sait? Parti à la recherche d'une mémoire absente; le "samoum" cherche".(1)*

L'énoncé illustre un déroulement linéaire du discours métaphorique. Une mise en scène même de la métaphore qui s'interroge sur la "mémoire absente". Notons également un procédé cher à Dib celui d'insérer un mot rare dans la chaîne métaphorique, le mot faisant lui-même image in absentia c.à.d comparant sans comparé. "Samoum" le comparant, mais l'identification du comparé n'est pas immédiate. La logique sémantique du système imaginaire ne valoriserait pas que le "samoum", vent sec et violent du désert qui efface tout, cherche!

Ce genre de métaphore dans l'écriture dibienne provoque toujours un étonnement et une certaine opacité du discours en particulier dans les passages poétiques. Paradoxe étrange mais spécifique de la permanence de l'élan poétique qui se poursuit dans l'écriture de Dib. Jeu du montré-caché, du proche-lointain qui déstabilise le récit et recourt volontiers au motif de la quête.

Sûrement une quête d'une écriture modelée par une histoire personnelle du biculture et qui ne se laisse pas cerner aisément, tant elle se révèle à la fois éruptive et maîtrisée, naturelle et sophistiquée... toujours inquiète. Inscrite dans le

(1) Autoportait, P.111.

---

dialectique du Même et de l'Autre, cette écriture est consubstancielle de toute création artistique.

De l'étude des enjeux de l'écriture dans **Laëzza** et dans **Autoportrait** nous constatons que celle de Mohammed Dib est une alchimie dont les sources sont diverses.

Amarrée au langage et par conséquent à la culture et à l'histoire, l'écriture dibienne surprend par son caractère familier et pourtant moderne. Déconcertante pour le public natif de la langue française, elle ne l'est pas pour un public francophone. Par contre vigilante et sans complications sémantiques, elle s'amplifie par son caractère ironique et humoristique. Déstabilisant la langue majeure (le français) par l'introduction d'idiomes et mots étrangers, elle se met en jeu de la plurilinguïté et acquiert une dimension transculturelle. Mêlant les formes, cette écriture s'invente transgénérique et se donne des possibilités d'ouvrir et de fermer, de faire et de défaire qui anime les textes littéraires.

Si l'ère des grandes littératures nationales tend à céder le pas à une activité multinationale, l'écrivain est désormais appelé à moduler son oeuvre, par l'intermédiaire de deux ou plusieurs langues et cultures alors Mohammed Dib aura été et son écriture l'aura imposé.

## Bibliographie

### I- Corpus

- Mohammed Dib, *Laëzza*, Albin Michel, Paris, 2006.
- Mohammed Dib, *Autoportrait*, Albin Michel, Paris, 2005.

### II- Ouvrages Secondaires

- Mohammed Dib, *comme un bruit d'abeilles*, Albin Michel, Paris, 2001.
- Mohammed Dib, *Les terrasses d'orsol*, Edition Sindbad, Paris, 1999.
- Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, Édition de Seuil, Paris, 1962.
- Mohammed Dib, *un été Africain*, Edition de Seuil, Paris, 1959.
- Mohammed Dib, *La trilogie d'Algérie: La grande maison*, Edition de Seuil, Paris, 1952.
  - *L'incendie*, Edition de Seuil, Paris, 1954.
  - *Le Métier à tisser*, Edition de Seuil, Paris, 1957.

### III- Ouvrages sur Mohammed Dib

- Adjil (Bachir), *Espace et Ecriture chez Mohammed Dib, la trilogie nordique*, Paris, L'Harmattan Awal, 1995.
- Albert Droze, *Mohammed Dib, ce météore qui traverse*, Arles, 2006.
- Arnaud (Jacqueline), *Recherche sur la littérature magrébine de langue française le cas de kateb yacine, ch. V "romanesque et Symbolisme chez Mohammed Dib"*, Paris, 1982.
- Catherine Delorme, *Système d'écriture(s) de Mohammed Dib*, P. U. F, 2004.
- Charles Bonne, *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, ENAL, 1988.
- Naget Khadda, *Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse*, Paris, EDISU, 1997.

IV- Ouvrages généraux

- Bonn (Charles), Le roman algérien de langue française, Paris, L'Harmattant , 1985.
- Déjeux (Jean), La littérature algérienne, Paris, P. U. F. Que sais-je? No1604, 1975.
- Deleuze (Giles), Guattri (Félix), Kafka, pour une littérature mineure, Paris, aux éditions de Minuit, collection, "Critique", 1975.
- Gignoux (Anne Claire), La réécriture: formes, enjeux valeurs autour du nouveau roman, presse de l'université de Pais, Sorbonne, 2003.
- Gontar (Marc), Le moi étrange, littérature marocaine de langue française, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Hamon (Philippe), Essais sur les formes de l'écriture oblique (l'ironie littéraire), Paris, Hachette, 1996.
- Khatibi, Par-dessus l'épaule, Paris, Aubier, 1988.
- Kerbrat (orecchionni), L'Enonciation, de la subjectivité dans la langue, Paris, A.Colin, 1980.
- Michel Louis Rouquette, La Créativité, P.U.F., Paris, 1981.
- M.Braudeau, L.Proguidis, J.P. Salgas, D.viart, le roman français contemporain, Paris, Ministère des affaires étrangères, 2002.
- Reda Bensmaïa, Du fragment au détail in poétique, No 47, Septembre, 1981, P.364.
- Ricoeur (Paul), sur la traduction, Paris, Bayards, 2004.
- Wolf (Nelly), Une littérature sans histoire, Essais sur le nouveau roman, Genève, Droz, 1995.