

Habel de Mohammed Dib : une histoire d'émigration en quête de visibilité

Francesca Todesco

Università degli Studi di Udine, Italia

Abstract The article proposes an analysis of the novel *Habel* (1977) by the Algerian writer Mohammed Dib. Written with a style steeped in allegory and lyricism, as elusive and complex as the reality represented, the novel delves into the inner universe of a young immigrant in search of visibility. The space of the city outlines a 'topography' of the character's intimacy, in a dysphoric heterotopia of disillusionment. The analysis also explores the space of the supermarket, tracing the contours of a paradoxical non-place: a transient microcosm that, as a workplace, gives the emigrant a minimal sense of identity. Ultimately, rather than returning to his homeland, Habel chooses to reside in a psychiatric clinic with his beloved, Lyli. In a paradoxical twist, it is precisely the space of the hospital – heterotopia of 'deviation' – that salvages Habel from anonymity. Here, within the 'closed' regenerative space of the clinic, in contrast to the open yet consuming city, Habel can be reborn, albeit in madness. Situated between stylistics, semiotics, and narratology, this study interprets Habel's heterotopic, destabilising trajectory as the prelude to an euphoric, neutral, and purifying delineation of the 'douceur' of utopia (Foucault 2009), within a new, uchronian present.

Keywords Mohammed Dib. Habel. Migrant literature. Heterotopy. Visibility.

Sommaire 1 Introduction. – 2 Littérature et phénomène migratoire : les premiers textes et la narration d'un espace inexistant. – 3 Habel et l'espace de la ville, 'topographie de l'intime'. – 4 Espaces autres et utopie : un voyage vers la folie.



Edizioni
Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2024-10-22
Accepted 2024-10-26
Published 2024-10-30

Open access

© 2024 Todesco | © 4.0



Citation Todesco, F. (2024). "Habel de Mohammed Dib : une histoire d'émigration en quête de visibilité". *Il Tolomeo*, 26, [1-20].

1 Introduction

« Quand je danse devant toi, Occident, sans me dessaisir de mon peuple, sache que cette danse est de désir mortel, ô faiseur de signes hagard » (Khatibi 1971, 188). L'intellectuel et écrivain marocain Khatibi condense dans une métaphore chorégraphique, dynamique, corporelle et musicale le sens de la littérature maghrébine francophone, où la conscience de la valeur fluctuante et séduisante des mots se mêle au regret de ne pas être chez soi et au sentiment fort de l'impossible renonciation à sa propre identité. La nécessité de raconter sa blessure identitaire va à l'unisson avec le désir de révolte formelle et linguistique, dans une écriture qui est lieu d'une articulation complexe d'espaces culturels éloignés et en transformation.

Nous sommes dans les années soixante-dix et nous lisons dans ces mots le sens d'une littérature émergente qui « quémante en quelque sorte son existence, son identité à une reconnaissance qui se trouve nécessairement ailleurs et vis-à-vis de laquelle elle développe une relation de dépendance et de séduction vitales » (Bonn 2002, 140). En effet, dans cette période, les littératures francophones du Maghreb représentent, plus que les littératures institutionnalisées, un discours dont l'identité se « constitue à travers la négociation de leur droit à venir au monde » (Bonn 2002, 140). Il s'ensuit l'idée de la « scénographie »¹ en renvoyant à l'espace et au temps à partir duquel se développe l'énonciation que cette littérature suppose, la « scénographie » dont parle Jean-Marc Moura se connote comme la situation qui articule l'œuvre dans le monde et qui lui confère une légitimation ; un espace 'scénographique' dans lequel la « danse » dont parle Khatibi (« quand je danse devant toi, Occident ») peut être lue comme l'un des « rituels » de cette volonté d'affirmation.

C'est une littérature inscrite dans un chiasme, spécifique encore Khatibi à l'aide d'une métaphore : « d'une part elle appartient à la tradition de la langue française [...] d'autre part, cette littérature est travaillée par la langue maternelle, émergence du récit oral, parole

1 « Par la scénographie l'œuvre définit les statuts d'énonciateur et de coénonciateur, l'espace et le temps à partir desquels se développe l'énonciation qu'elle suppose » (Moura 1999, 109). L'idée de Moura, tirée d'ailleurs de la théorie de l'énonciation de Dominique Maingueneau (1988), s'attache à montrer que l'œuvre postcoloniale, plus que toute autre, s'inscrit « dans une situation d'énonciation (réelle) où coexistent des univers symboliques divers dont l'un a d'abord été imposé et a reçu le statut de modèle [...] ». Dans cette situation de coexistence, la construction par l'œuvre de son propre conteste énonciatif est à la fois plus complexe et plus importante que dans une situation de monolinguisme relatif [...]. Pour l'auteur francophone, il s'agit d'établir son texte dans un milieu instable (et d'abord au plan linguistique), où les hiérarchies sont fluctuantes et mal acceptées, les publics hétérogènes, et de le faire reconnaître sur une scène littéraire occidentale qui lui est peu propice. D'où la nécessité d'une scénographie précise réagissant à tant d'incertitudes » (Moura 1999, 109).

proverbiale » (Khatibi 1981, 8) ; elle est capable de traduire dans son imaginaire tensions et tentatives d'équilibre historiques et politiques difficiles et elle a été, dès l'aube de son affirmation, lieu d'une transformation, d'un passage, d'un franchissement, pareils, peut-on dire, sur le plan linguistique et culturel, au franchissement physique et spatial du phénomène migratoire.

En effet, le surgissement de cette littérature et le phénomène migratoire se superposent dans l'évocation de cette idée basilaire de franchissement, d'espaces linguistiques aussi bien que physiques, dépassés, outrepassés, violés. Comme le suggérerait Lotman (1973), c'est ainsi que se crée sémiotiquement l'événement : le changement, le dépassement de la frontière, le passage d'un espace originaire à un nouvel espace dans la structure binaire caractérisant un discours narratif polarisé autour d'isotopies antithétiques, comme il en est pour ces créations littéraires.

Après quelques remarques générales, notre lecture essaiera de parcourir cet événement, cette tentative de dépassement symbolique et réel, cette « entrée dans le nouveau monde », comme le dit Bonn, à l'aide d'une narration qui se situe quelques années après l'Indépendance et qui, à l'intérieur d'une réflexion qui s'élargit sur le statut problématique de l'écriture, se saisit du thème de l'émigration pour en exploiter la marginalité sociale. Notre référence est au roman *Habel* (1977) où l'écrivain algérien Mohammed Dib, par un langage empreint d'allégorie et de lyrisme, fuyant et problématique comme la réalité qu'il raconte, nous livre son regard aigu et pénétrant sur les moments cruciaux, intimes et personnels, d'un jeune immigré de ces années-là. « Arpenteur des territoires du signe et du monde » (Ali-Benali 2019, 17), penseur dont l'œuvre magistrale s'étend sur une soixantaine d'années, Dib représente la génération qui a donné ses lettres de noblesse à la littérature algérienne : la génération d'écrivains algériens qui « s'exprime au moment même où la colonisation qui l'avait en quelque sorte façonnée entre dans sa phase d'agonie. [...] Moment où parallèlement tout écrivain algérien autochtone est investi du devoir de témoignage, engagé bon gré mal gré, à travailler dans l'épaisseur du temps historique » (Khadda 2003, 5).

Nous proposons des suggestions de lecture du récit de l'exil *Habel*,² « méta-roman de l'introspection psychanalytique » (Mokhtari 2021, 23) et expression éloquente de l'élan paradoxal qui parcourt l'écriture dibienne : celui de la préciosité et de la finesse d'un phrasé mis au service d'un dévoilement laborieux d'un réel aux contours complexes, sombres et souvent indéchiffrables. Des renvois empreints de symbolismes ou d'envolées surréalistes ponctuent une parole qui est toujours une interrogation sur la langue et qui vise à « donner à soupçonner l'inconnu, à rendre perceptible l'indicible, à nommer ces larges pans de l'expérience restés innomés - innommables, aussi, parfois » (Khadda 2003, 8). « Aussi bien l'opacité du monde que les pouvoirs de la narration » (Khadda 2003, 8) sont au centre de cette écriture.

Ces quelques notes de lecture sont conçues en valorisant le concept de frontière, l'idée d'un espace à faire exister face à un autre espace en opposition. Si on ne peut pas s'abstraire du concept du rapport entre un espace supposé 'centre' et des espaces périphériques, il faut cependant reconnaître que ce rapport crée un « entre-deux », un « tout-autre », un « troisième terme » qui est « la relation » dont parle Khatibi : « Oui, un étranger est toujours un étranger pour l'autre [...] mais entre eux il y a [...] la relation qui les maintient dans leur singularité (et) qui est, d'une manière ou d'une autre, intraduisible » (Khatibi 1987, 204). Cela renvoie à l'exotopie bachtinienne, à l'idée d'un monde extérieur qui, loin d'être contrastant ou restrictif, est nécessaire à l'accomplissement de l'individu : la compréhension de l'autre exige une vision extérieure, extralocalisée et au même temps active et participée, une tension dialogique qui le reconnaît dans sa perspective tout en considérant sa propre vision. Comme Bakhtine l'affirme, « dans le chœur, mon chant ne s'adresse pas à moi-même, je ne suis actif que dans le rapport qui s'instaure à l'autre et je suis passif dans le rapport qui, en l'autre, s'est instauré à moi » (Bakhtine 1979, 129-130).

C'est un point assumé par l'écriture de Dib qui par son *Habel*, émigré à l'écoute de ses propres interrogations et aspirations, nous implique dans la lecture d'un *je* fuyant et complexe, à la recherche d'une visibilité, d'un regard d'autrui qui lui rende la possibilité de se sentir exister.

² Le roman *Habel* (1977), tout comme *Terrasses d'Orsol* (1985), *Le Sommeil d'Ève* (1989), *Neiges de marbre* (1990) et *L'enfant maure* (1994), explorent l'aventure et le drame de l'exil : ils constituent « le cycle de l'exil », explique Naget Khadda (2003). Mais, au-delà de toute classification, la complexité et les liens esthétiques de l'œuvre de Dib représentent sans doute un 'continuum d'écriture', un univers ininterrompu au sein duquel Dib n'a cessé d'évoluer, comme le remarque l'écrivain lui-même : « De l'un à l'autre de mes livres, des passerelles sont jetées, non d'une manière calculée mais comme la conséquence naturelle d'une manière de procéder, traverses qui relient chaque livre à un autre, nullement dans une succession logique, mais organique » (Dib 1998, 207).

2 Littérature et phénomène migratoire : les premiers textes et la narration d'un espace inexistant

L'émigration dans la littérature maghrébine francophone se caractérise d'abord par le silence dont elle est objet : le texte, dans sa réticence ou ses ellipses, est dans la première phase de cette littérature - prémoderne, dirait Marc Gontard (2003, 9-25) - une sorte de caisse de résonance où l'absence de parole fait écho au sentiment de la perte du lieu où vivre. « Une identité nationale, y compris celle d'une diaspora, se réclame toujours d'un pays, dont elle redessine inlassablement la carte » (Bonn 2016, 126). Il en suit que le migrant (si on considère le processus) ou l'émigré (si on considère la condition), par définition loin de ce pays, installé ici et venant d'ailleurs, ne peut que vivre dans un paradoxe : il ne peut représenter un espace identitaire qu'il a quitté. Et la littérature se trouve dans la difficulté de nommer et célébrer cet espace qui n'existe pas³ en racontant un phénomène, comme celui de l'émigration, qui apparaît comme un objet sans visage et sans nom.

C'est ainsi que dans l'un des tout premiers textes de la littérature maghrébine francophone, *La Terre et le sang* (1952) de Moulood Feraoun, Amer, le protagoniste, représente en tant qu'émigré « une sorte de passeur vers un espace littéraire encore non reconnu » (Bonn 2012, 2) : passeur qui ne raconte pas de son espace d'émigration, mais renforce plutôt la représentation des caractères identitaires de son milieu d'origine. Tant pour l'action principale du roman (la relation amoureuse scandaleuse d'Amer avec sa cousine Chabba) que pour l'accident qui a lieu dans les mines du Nord et dont Amer est l'acteur inconscient, il s'agit de « faire exister l'espace identitaire, face au monde » (2), s'adressant au regard occidental pour le convaincre à reconnaître ce monde jusque-là ignoré. Comme le note Bonn, « l'espace de l'émigration comme la vie qu'Amer y a menée n'ont pratiquement aucune réalité dans le roman, même s'ils y conditionnent la fin tragique du personnage » (Bonn 2016, 129).

Voilée ou presque oubliée dans la période où la littérature francophone maghrébine s'engage dans la décolonisation et dans la reconnaissance du sentiment national, la problématique migratoire réapparaît dans la narration romanesque quelques années après l'Indépendance : dans les textes des années 1970, comme *La réclusion solitaire* de Tahar Ben Jelloun (1976) ou *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975) de Rachid Boudjedra. Ne signifiant que

³ « Force est de constater qu'en ce qui concerne l'émigration-immigration, la littérature est peu prolifique, et en tout cas infiniment moins que la sociologie des banlieues ou le discours politique » (Bonn 2016, 124).

l'Ailleurs, l'émigré est ici un personnage en creux, invisible, transparent et sans image, dont l'existence est paradoxalement construite dans la négation de ses dimensions vitales mêmes : comme le héros de Ben Jelloun, « sans amour, sans pays, sans visage, il vit dans un non-espace caractérisé par l'absence » (Bonn 2016, 130). Échappant lui-même aux contours d'une description, il est dépouillé des attributs qui l'assimileraient à une personne (état civil, profondeur psychologique, existence sociale), anéanti dans une non-réalité où les objets et les personnes n'ont aucune épaisseur. Ou bien c'est un personnage anonyme, dépourvu de parole - comme l'émigré du roman *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975) de Boudjedra, dont la réalité fuyante et indéfinissable n'est saisie qu'à travers les discours des autres, des flics d'un côté et, de l'autre, des « laskars », anciens émigrés qui suivent son itinéraire de loin sur un plan de métro et en prédisent crûment la fin. Ce sont des discours qui émanent d'un regard qui ne photographie jamais son visage ou sa personne, mais plutôt ses comportements, ou bien les objets qui l'accompagnent, comme « sa valise », ainsi qu'on le lit dans l'incipit de ce roman : « la valise en carton-pâte bouilli qu'il portait presque toujours à la main gauche [...] bourrée à craquer, avachie et au bout de son vieillissement avec sa peau tavelée de centaines de rides » (Boudjedra 1975, 7) ; un incipit écrit, en outre, comme une longue digression introductive, dépourvue de tout signe de ponctuation et de toute surcharge typographique qui puissent sélectionner ou mieux définir quelques données significatives ou spécifiques.

Le roman maghrébin d'expression française représente « une irruption de l'Histoire dans l'univers traditionnel » dont il met en scène « le conflit tragique entre visions du monde et langages différents », explique Bonn (2016, 47) : un tragique qui retentit fortement dans la narration du thème de l'émigration et dans les différentes phases de son évolution. Lieu de l'« entre-deux », ethnique et social ainsi que littéraire, dans une tension complexe d'appartenances et d'exclusions multiples, le thème traverse l'histoire d'Habel, récit de la perte, de la renonciation, du 'brûlage' - comme pour les 'harragas', les brûleurs de papiers de la traversée méditerranéenne - de l'identité originelle, mais aussi du questionnement, de la prise de conscience, et de la célébration du pouvoir de l'écriture.

3 Habel et l'espace de la ville, 'topographie de l'intime'

Habel (habil en arabe, l'Abel de la Bible),⁴ héros éponyme du roman dibien central sur l'émigration, est chassé, exilé ailleurs, en enfer, au pays des « autres », par son Frère aîné, symbole du pays d'origine et d'un appareil étatique qui ne le reconnaît pas et se désintéresse de lui. Ce Frère s'est débarrassé du cadet et l'a sacrifié, pour extirper 'la mauvaise graine'.

Dès son arrivée à Paris, Habel est victime d'une sorte de dissociation après l'ébranlement nerveux provoqué par un accident : il se transforme, pourrait-on dire, en un *Maboul*, l' 'homme dont l'esprit se promène', écho prégnant et expressif du héros qui donne le titre à un roman de Jean Pélégri (1962) : un esprit méditatif, mais dont la réflexion paraît curieuse aux autres, il est 'maboul' car il interpelle et scrute la réalité avec une liberté singulière ; un peu comme le voyant de Rimbaud, il vit aux frontières de l'humain. Et plus que jamais il cherche la voie du salut.

Dès cet événement traumatique, Habel est en condition de voir ce qui échappe aux autres : il pourra discerner le Mal et juger le monde car Azraïl, l'Ange de la Mort, venu avant son heure, lui a fait don d'une des nombreuses paires d'yeux dont son corps est couvert (selon la tradition populaire ; cf. Déjeux 1977, 88). Il pourra voir au-delà des visages et des refoulements d'un monde où tout est voilé, où tout se joue.

Et voilà que, par une stylisation émotive diffuse, s'insinue la perception de l'espace : elle est véhiculée par l'instance énonciative impersonnelle qui, bien que fil conducteur omniscient du déroulement de l'histoire, est souvent actualisée par l'émergence du *je*, personnel et intradiégétique, qui fait éclater tout le côté expressif et tragique des émotions mises en scène, sous la forme d'un monologue.

Si le lieu est fondateur de sens et la narration a besoin – comme nous le suggérerait Henri Mitterand – d'« un *ubi* autant que d'un *quid* et d'un *quando* » (Mitterand 1980, 194), c'est l'espace d'un croisement, le point de commencement de son aventure, spatiale et existentielle :

⁴ Le nom *Habel* renvoie la lecture au thème du frère sacrifié, d'après la Genèse (4, 2-8) : second fils d'Adam, il est cité aussi dans le Coran (Sourate 5, 27-31). Mais 'Habel' peut être aussi rapporté à la racine arabe '*habala*' qui signifie 'devenir fou' et rappelle le culte érotique et mystique de la légende arabe *Medjnoun Leïla* ('le fou de Leïla'), qui a inspiré l'épopée romanesque en vers du poète iranien du XIIe siècle Nizami. Dans le roman, Habel déclare avoir aussi le nom d'Ismaël, renvoyant alors par ce personnage biblique, fils d'Abram et d'Agar, éloigné par son père, à l'idée d'une civilisation nomade face à la civilisation sédentaire fondée par Caïn ou les descendants d'Isaac. « On retrouve là, dans cette identification du personnage à la lignée de nomades, une constante de la mythologie dibienne qui installe l'identité hors cité », explique Naget Khadda (2003, 97). Toutes ces significations trouvent leur expression symbolique dans le statut du personnage mis en scène.

lieu de la transformation du jeune émigré investi dès son approche du nouvel espace citadin d'un « phaéton démoniaque » (Habel 1977, 23)⁵ qui a manqué l'écraser.

Il se rappelle. Il entendit le hurlement des pneus déchirer l'air. Il se retourna. Il vit l'auto qui continuait à déraper, roues bloquées, exhibant ses crocs de nickel dans un rictus impudent. Une auto, un noir phaéton démoniaque qui fonçait, arrivait. Puis il remarqua la tête. Une méduse collée derrière le pare-brise. Et une voix prophétisa, trop monocorde et machinale pour être ironique : tout peut arriver maintenant ! (Dib 1977, 23)

Le style assertif du simple constat de réalité rythme ces lignes : l'urgence d'une succession de phrases simples ou enrichies par des adjonctions intégrant des précisions analytiques met en scène l'actualité du souvenir qui surgit (*Il se rappelle*) et qui reviendra au fil des pages, résonnant l'impossible oubli. La conscience, au présent, fluctue dans la temporalité figée d'une suite d'actions narrées au passé simple : des hors-temps, délimités et définis, qui éclatent « sans densité, sans volume, sans déploiement » (Barthes 1972, 26), et qui devraient unir le plus rapidement possible une cause et une fin ; des instants appartenant à un passé dont on voudrait se distancier mais qui, par contre, reviendront dans la conscience d'Habel, comme des rappels obsédés à un événement inscrit en lui pour toujours. Le fragment se conclut par le renvoi au saisissement d'une voix dont la fixité de l'intonation laisse bien comprendre son impossible ambiguïté : par la modalité exclamative, dans une clarté sans équivoque, une énonciation explicite (« tout peut arriver maintenant ! ») fait résonner la conscience et l'acceptation fataliste du mystère insondable de la vie de ce jeune homme revenant soir après soir au lieu de son interminable inquiétude.

Et, semblable au refrain d'une obsession folle, ce souvenir retentit au fil des pages, marquant le début de plusieurs chapitres, comme dans les exemples repris ci-dessous :

Depuis deux soirs que je débouche du métro, que je me plante à ce carrefour, que j'attends. (23)

⁵ L'auteur utilise ce renvoi à la mythologie gréco-latine en raisonnant sur la violence et la prédestination de l'accident qui, le premier jour de la venue d'Habel au rond-point, a failli le tuer. « Mortel par sa mère, mais fils d'Hélios, Phaéton se présente un jour à la porte du palais du Soleil. Il vient s'assurer qu'il a bien ascendance divine. Imprudemment, Helios jure, sur le Styx, qu'il exaucera un vœu de l'enfant et celui-ci réclame de conduire, pour un jour, son char lumineux. Il est trop tard pour renoncer et Phaéton s'embarque sur son destin. Incapable de maîtriser les chevaux fougueux du Soleil, il est foudroyé par Zeus, avant que la terre entière ne s'embrace » (Philibert 2002).

À ce même carrefour où j'ai raté ma mort, le carrefour, au phae-ton du diable. (27)

Encore ici. A ce carrefour. J'y reviens comme un assassin sur les lieux de son crime. (33)

Je reviens à ce carrefour, je rôde, je me plante comme cet assassin, soir après soir. (43)

Sept soirs d'affilée que je donne rendez-vous à ma propre mort, à ce carrefour. (55)

Je suis à ce carrefour. J'attends. C'est le deuxième soir. (142)

Une série de retours plus ou moins iconiques de phrases leitmotiv est mise en scène à travers la subjectivité d'un *je* qui dynamise la trame narrative : des énoncés, renvoyant à la même idée hantée et phobique, qui font retentir la volonté d'insister sur la situation vécu, pour l'emphatiser et amplifier la résonance tragique de l'ineffaçable présence à l'esprit de ce rendez-vous manqué avec la mort.

La Voix intérieure d'Habel, jeune étranger inconnu dans cette ville immense, « narre les événements à reculons, par renvois et nœuds successifs, rappelant l'architecture circulaire du carrefour » (Mokhtari 2021, 233), croisement des routes qui serpentent dans toutes les directions et des rencontres étranges et révélatrices du protagoniste ainsi que des monologues qui scandent sa parole réfléchie et secrète, interrompant l'écoulement du récit.

La ville d'arrivée est un espace où l'on s'égare : elle se referme sur le héros et ne conserve de traces de lui que le temps qu'il s'y perd. L'on a l'impression d'un présent inépuisable, frénétique et réitéré, qui anéantit le lien avec le passé et le projet d'un futur. Une suite d'assimilations comparatives scande le passage descriptif que nous citons ci-dessous, où l'idée euphorique et valorisante de l'entrée dans un espace, semblable dans ses dimensions et dans sa centralité à un corps céleste gravitant autour des étoiles (« une planète »), s'oppose à la dysphorie de ses connotations affectives et valorielles : obscurité, colère et malveillance identifient le lieu évoqué, ainsi que l'exprime l'image comparative d'un substitut maternel hargneux et rancunier (marâtre).

Habel s'en fut plus loin. Il pénétra aussi dans une ville grande comme une planète, sombre, vindicative comme une marâtre, et rageuse comme elle. Une ville s'ouvrant comme seule savent s'ouvrir les forêts, en reculant sans cesse. Assez loin en tout cas pour être harcelé de prémonitions singulières, pour nourrir des certitudes de rencontres, peut-être d'épreuves, sans pareilles aussi et qui ne seraient pas seulement de hasard. (Dib 1977, 56)

L'espace citadin s'ouvre à mesure qu'on y avance, mais, comme les bois, il s'éloigne progressivement, jusqu'à s'échapper, à se soustraire et à créer le vide autour de l'âme déambulante du héros, secouée par des pressentiments angoissants et étranges et par la conscience lucide de relations humaines, surprenantes mais pas fortuites, qui mettront à l'épreuve son endurance.

La ville est « ce monde vidé de toute substance » (8-9) : abstrait et inconsistant, presque inexistant face à l'humanité qui l'habite. Et, comme le traduit une riche isotopie de l'incertitude diffuse au cours de la narration, la plume de Dib dépeint toutes les nuances de sa réalité vague, insaisissable et inexplicable ou, plus encore, absente : « une ville, un monde, des passants, incertains. Un ciel, une bluette sans chaleur » (8), « une ville creuse, une ville abandonnée aussi morose qu'un cinéma sans spectateurs quand le film est fini » (131), « un pays de vapeur, engourdi, en suspens » (56) où il y a « un fleuve qui coule sans en avoir l'air, sans bouger » (79) et où y défilent, comme des « créatures impayables autant qu'absurdes », (9) « des corps inhabités » (8).

Les bruits étourdissants du trafic y sont diffus, surplombant et aplatissant toute forme de vie : « un orage de circulation [...] n'a cessé d'avoir barre sur tous les bruits » (8) ; ou, encore, nous lisons : « au bout, il se retrouve dans une large artère où lancées, des autos-fusées fendent la nuit à grand renfort de rugissements » (63). Et c'est un vacarme qui ne conflue que dans l'absence et le vide : dans l'« agonie », le « mutisme du monde vacant » d'une ville où Habel reste suspendu, incapable de se reconnaître ou de reconnaître même l'amour qu'il vit : « Quand il se retrouvent dehors, Sabine et lui, ils ont besoin, encore une fois, d'un bon moment pour décider qui ne reconnaît pas l'autre » (7).

Dès lors, la nuit qui enveloppe Habel revenant au carrefour maudit, ne peut être qu'« invisible » (71) : par une hypallage on attribue à l'espace et au temps des ténèbres nocturnes le caractère de l'« invisibilité » qui, implicitement, n'est que l'attribut connotatif de toute une réalité cachée de dégradation, d'émargination, de prostitution : le coté dysphorique du monde duquel le héros éponyme s'approche et que la ville même semble ne pas vouloir voir, en le refusant.

la nuit, j'ai remarqué, ne plaît pas énormément aux villes. Ça finit toujours par une lutte à mort entre elles. Et sur cette ville, la nuit avait établi sa loi plus dure, plus ancienne. (31)

Tout le faste de la grande ville est renfermé, donc, autour de son inconsistance, de son incapacité de rayonner pour les yeux et les âmes qui la traversent : ses lumières sont fausses et ne renvoient qu'à elles-mêmes.

Depuis longtemps investie par la nuit, la ville est figée en monuments de ténèbres. Des boules et des boules de lumière hérissées de pointes la criblent. Mais toutes luisent sans éclairer, ne brillant que pour elles-mêmes. (70)

L'espace citadin est donc l'image d'une illusion, d'« un endroit qui voudrait m'en rappeler un autre, [...] quelque chose qui se trouve ailleurs » (39) : Habel s'enfonce « dans des rues qui sont de moins en moins des rues et de plus en plus de voies ouvertes sur - sur quoi, avec leurs feux tantôt rouges tantôt verts ? Sur rien vraisemblablement » (71) : et il éprouve « un brassage amer d'impulsions et de marche » (71).

4 Espaces autres et utopie : un voyage vers la folie

En somme, l'émigré arrive en ville, il pénètre « là-dedans » (8), mais, remarquons-nous, comme on entre dans une hétérotopie : la ville d'Habel est « un lieu ouvert qui a cette propriété de vous maintenir dehors », ⁶ comme nous l'expliquerait Foucault en explorant, parmi les principes de la science qu'il appelle 'l'hétérotopologie', les hétérotopies « qui ne sont pas fermées sur le monde extérieur, mais qui sont pure et simple ouverture » (2009, 32). Espace ouvert, mais dont l'entrée n'est qu'une tromperie, le Paris d'Habel est ce « lieu autre » où tout le monde peut accéder, mais restant à l'écart, dans ses marges : un lieu où, « une fois qu'on y est entré, on s'aperçoit que c'est une illusion et qu'on n'est entré nulle part » (Foucault 2009, 32). Elle est une « une sorte d'hétérotopie entièrement extérieure » (33) qui inscrit dans sa topographie l'étrangeté physique et spirituelle de cet émigré ayant perdu ses repères.

[...] cette ville qui ne le lâchait pas, ne voulait pas à aucun prix lui rendre sa liberté, mais qui ne serait jamais la sienne. La même, l'étrangeté de l'étranger coupable de l'être et n'y pouvant rien, restant en sa possession, pris au piège. (102)

L'émigration géographique est donc le catalyseur qui permet l'écoute de la voix intérieure. En anéantissant le temps de l'histoire, l'écriture

6 Comme la chambre - dont parle Foucault - ménagée à côté de la porte d'entrée, mais avant la porte d'entrée, dans les maisons du XVIII^e siècle, en Amérique du Sud : « n'importe qui, à n'importe quelle heure du jour et de la nuit, pouvait entrer dans cette chambre, pouvait s'y reposer, pouvait faire ce qu'il voulait, pouvait partir le lendemain matin sans être vu ni reconnu par personne ; mais dans la mesure où cette chambre n'ouvrait d'aucune manière sur la maison elle-même, l'individu qui y était reçu ne pouvait jamais pénétrer à l'intérieur de la demeure familiale même » (2009, 32).

dibienne creuse dans le temps intime, fuyant et imprévisible, de l'infériorité de l'homme, confronté à sa propre histoire grouillante d'angoisses et de démons, d'illusions et de désillusions.

En effet, en traversant cette ville invisible, en croisant la déviance et la marginalité de ses dimensions clandestines et obscures, Habel croise aussi son propre invisible ; et cela dans une mise à nu qui est une mise à mort de son être, un soulèvement de son écart et de son invisibilité.

Mise à mort et sentiment d'invisibilité se produisent également en lui par une hallucination dans laquelle il se reconnaît : il se revoit dans ce pénitent, une sorte de clown, rencontré un jour dans les toilettes d'une brasserie, assommé par deux individus qui « le pilonne(nt) avec une rage froide, mécanique, le roule(nt) ensuite sur le sol mouillé » (66), sous le regard indifférent de deux acolytes. L'homme embrasse le sol humide, soumis et veule, dans un sous-sol dégoûtant. La voix implicite et résonnante de ce cauchemar noir nous révèle qu'Habel est bien lui-même cet individu humilié, abandonné dans l'eau dégoulinante, qui dévoile affreusement sa déchéance, sa soumission, dans ce monde vacant, dans cet enfer où les hommes sont des « damnés inutiles » (36), « ne faisant l'aumône d'un regard à personne ni à aucune chose » (36), comme l'auteur le commente par l'engagement émotif et subjectif d'une écriture amère, empreinte de déception, désespoir et nihilisme, où retentit aussi un intertexte sartrien (« L'homme est une passion inutile »). « Tous insultent la dignité de l'homme ... des salopards, des bâfreurs, des fornicateurs ... avec Celui qui est monté sur la Croix » (61) s'exclame une ivrogne qui, « jambes écartées au milieu du trottoir, lance une harangue et un jeu d'urine vers le lampadaire » (61), glose le narrateur par un zeugme qui uniformise de manière elliptique et caustique le renvoi aux mots d'un discours solennel et l'expression d'une fonction corporelle ordinaire, s'appuyant sur le sémantisme partagé d'un mouvement de projection connoté par son énergie, ainsi que l'exprime le verbe 'lancer'. « Habel est exposé à la moquerie, comme le Christ est exposé à la croix », observe Jean Dejeux (1981, 26).

Et voilà que le protagoniste ne peut que sombrer dans un sentiment désespéré de chute et d'anéantissement :

C'est Habel. Mais c'est aussi quelqu'un d'autre et de perdu, qui se sait perdu [...] Il se sait plus perdu que jamais. Plus perdu que l'inconnu qu'il a abandonné dans ces toilettes. Plus que cet homme qu'il n'arrive pas à chasser de son esprit. Plus que cette ville, plus que ce monde. Plus, et plus impuissant. S'il ne reste que des flics pour aller au secours de quelqu'un parce que personne ne veut y aller : un monde perdu, des hommes perdus, un Habel perdu. (69)

On le nomme, Habel, et l'on emphatise cette nomination dans la brièveté d'une phrase simple et à l'aune d'un présentatif résonnant. On

le spécifie et on le qualifie aussi dans la déclinaison comparative absolue de l'univers émotif qui le connote : celui de la perte. La répétition anaphorique de l'adverbe de comparaison 'plus' scande comme une litanie le climax ascendant d'une inquiétude et d'une impuissance que l'espace citadin exaspère. L'horreur de la ville anthropophage se serre autour d' Habel.

Dans l'obscurité de la nuit, dans le labyrinthe du monde citadin secret, le héros rencontre aussi l'amour qui a pour lui le visage de Sabine, la dévoreuse d'hommes aux hanches voluptueuses, qui jongle avec les mots et se joue des apparences d'Habel ; ou le visage ambigu de l'écrivain Éric Merrain, « le Vieux » - ainsi que le surnomme Habel -, alias la Dame de la Merci, le travesti, à la fois homme élégant et femme attirante et exquise : personnage *bifrons*, qui initie Habel « aux vérités effroyables de l'homme, de ses démons intérieurs, de ses exils, de ses noirceurs » (Mokhtari 2021, 229). Mais pour Habel, l'amour est surtout Lily, la belle fille du Nord qui unit « Beauté et Séduction suprêmes, comme la Mort est séduction et soif d'autres chose » (Déjeux 1981, 23) : « déesse persécutée et enchaînée » (Dib 1977, 119) qui habite les ténèbres de ses chimères (Mokhtari 2021, 242) : « Lui, Lily, l'attend dans sa nuit. Une nuit, une ville, un domaine à lui seul, Habel, réservé. Où il la retrouvera » (96).

Habel la rencontre pour la première fois en ville, « dans une foule où il ne connaissait personne, où il n'était lui-même personne » (97). Et elle lui saisit sa main - « une main insinuante, souple et douce de femme » (97), indifférente à « tous les regards pointés sur eux » (97), jusqu'au moment où lui, Habel, la souleva, « toute petite [...] et toute contente » (98), dans ses bras, comme elle s'y attendait, paraît-il.

Depuis lors, depuis leurs premiers rendez-vous amoureux, elle tisse la toile de son quotidien peuplant les fantasmes de son esprit et de son cœur : comme pendant le travail, au supermarché, nouvelle dimension spatiale encadrant la narration et la mise à nu de l'âme de Habel, qui trouve « dans les yeux du bazar, l'incurable tristesse de (son) reniement » (95). Le sentiment de perte ne cesse de se renouveler et le jeune émigré ressent encore une fois toute la solitude et la vanité de sa nouvelle vie, dans l'anonymat de cette grande surface où il ne cesse d'aller, venir, ranger, installer : un « non-lieu », un espace interchangeable, de consommation, « ni [...] identitaire, ni [...] relationnel, ni [...] historique », dirait Augé (1992, 100).

Habel a « l'impression de peupler à lui seul l'immense magasin et ne faire qu'aller dans la même direction » (95), même si, en vérité, il peut se confondre avec la foule de clients dans la dysphorie d'une superposition analogique de ses déplacements et des mouvements de la masse d'êtres et de choses qui l'environne : elle aussi, comme

lui, réduite à la névrose de « son propre mouvement, son propre enfer » (95).

Et la voix du narrateur omniscient d'introduire, dans la polyphonie d'une énonciation à la forme indirecte libre, la distanciation ironique de son point de vue par rapport à une commune pensée élogieuse à l'égard de tout un monde hautain et prétentieux, consacré à un inoportun respect pour soi-même, qu'il voit autour de lui :

Tout ce qu'Habel voit, tout ce qui l'environne, choses, êtres, qu'on devine précieux, superbes, accomplis, et grands dieux, ils peuvent l'être ! car en dehors d'eux, qui - ou quoi - le serait plus, ou seulement autant ? Mais avec cette incurable, abstraite tristesse au fond du regard. (96)

Dans la surprenante véracité d'un style nourri des formes explosives de l'affectivité, l'auteur esquisse la mise en texte du lieu par une riche actualisation évaluative de ses référents descriptifs, hommes et choses : représentation d'un espace qui s'inscrit dans le mouvement intérieur de la conscience du héros, le fragment contient l'énonciation d'une suite de qualités valorisant les univers humain et matériel environnant (« précieux, superbes, accomplis, et grands dieux »), emphatiquement énumérées à l'intérieur d'une résonnante modalité exclamative et interrogative. Mais les excellentes évaluations déclamées, renforcées dans l'interjection de leur reprise pronominale (« ils peuvent l'être ! ») s'ouvrent à l'ironie de la fausse question de la proposition causale qui suit (« car en dehors d'eux, qui - ou quoi - le serait plus, ou seulement autant ? ») : les qualifications positives en sont renversées dans l'emphase manifeste d'une exagération laudative. L'adverbe 'mais' sanctionne l'effet déstabilisant annoncé par les modalisations subjectives de l'interrogation et de l'exclamation en introduisant, à l'opposé, la véritable et explicite caractérisation de ce monde : le côté négatif de l'inguérissable et vague mélancolie du regard de ces gens, enfermés dans « cette supériorité de leur part, [...] ce respect un peu trouble et superstitieux qu'ils se vouent » (96).

Habel peut contempler le défilé de l'humanité de sa ville, en déjouant ses masques et ses mises en scène pompeuses, dans le microcosme transitoire représenté par cet endroit de ventes et d'achats : une synecdoque du monde extérieur, une hyponymie de sa complexité. À l'intérieur de la ville et comme reflet restreint de cet espace, le supermarché peut aussi représenter une hétérotopie de contestation, peut-on noter en suivant les suggestions de Foucault : « un espace réel [...] parfait, [...] méticuleux, [...] arrangé » (2009, 34) qui, tout en le reproduisant en petit, s'oppose, par son ordre, au monde extérieur, chaotique et brouillon. Mais il représente aussi un non-lieu paradoxal. En effet, Habel, qui pousse des chariots et refait le plein des réfrigérateurs et des étagères de cette grande surface, n'est plus seulement

l'exilé, l'errant, migrant sans image et sans parole, mais il devient un habitant transitoire d'une hétérotopie qui lui redonne, étrangement, une petite portion d'identité. Et la nourriture qu'il range et empile, bien qu'identifiant en grande partie le pays étranger (« l'assortiment de fromage [...] camembert, coulommiers, chèvre, pont l'évêque, bleu d'Auvergne... ») est un objet et une image rassurants en ce qu'elle représente, pour lui comme pour tous ses clients, une nécessité partagée, un point de contact – alimentaire et vitale – essentiel. Or, c'est toujours un rapport synecdotique qui lui permet de sortir de son anonymat : bien qu'à l'intérieur d'un monde d'aliénation, le supermarché circonscrit une partie symbolique à l'intérieur de cet univers vain où Habel, émigré au travail, retrouve un sens, une âme, un rôle et des points de rencontres.

En effet, ce va-et-vient le long de ses couloirs qui paraît anéantir Habel, ses courses répétitives et obsessionnelles, tracent, comme on lit, « l'infini du cercle » (95) : l'auteur introduit le renvoi à un temps cyclique, cosmique, à un itératisme temporel qui inscrit la vie de Habel dans le recommencement, dans une *renovatio ad infinitum*. L'espace devient pour un instant celui de la perfection qui anéantit les contraires, dans une heureuse alternance vie-mort-renaissance.

Le supermarché, lieu autre de la mise en ordre apparente, mais aussi paradoxe d'une synecdoque identitaire qui génère une première quête personnelle, est en effet le point de départ d'un élan, d'une promesse : c'est dans cet espace que le visage et l'esprit de Lily reviennent à Habel, insistants, constants, répétés et toujours réconfortants, presque divins.

Habel s'affaire tant et plus à travers le supermarché aujourd'hui, un samedi, et tout ce qu'il voit : l'image de Lily. De quelque côté qu'il aille, de-ci, de-là, elle brûle devant lui. Elle le brûle aussi en dedans au moins autant que la miséricorde divine. (92)

Lily a « une blancheur qui sitôt dévêtue fait défaillir le cœur, se serrer la gorge, une peau exacte comme une gaine, si exacte, si mystérieusement rayonnante, que vous-même [...], ne sauriez où situer, où localiser le miracle » (93) et « la lumière de ses yeux (est) douce à donner la fièvre » (99) : comme une statue de pierre ciselée, lumineuse, elle dit la douceur du visage, le regard et le sourire. Mais Lily est aussi l'énigme : « Ce sourire où il se croit soudain reconnu, ce regard d'un vert insaisissable, c'est une déesse persécutée et enchaînée par des génies vindicatifs qui les lui dispense » (119). Étrangère à elle-même, elle semble vouloir « rattraper un temps perdu ou pas même perdu [...] mais demeuré là-bas, arrêté à sa source, pétrifié au milieu de son origine et en attente » (111). Lily est une figure théophanique qui « cristallise l'ambivalence du monde » (Khadda 2003, 9). Lumière et obscurité, conscience et instinct irrationnel, paradis et enfer, terre et ciel,

coexistent en elle, superposés et confondus, sans qu'il y ait une hiérarchisation de valeurs ou l'expression, même voilée et implicite, d'une hiérarchisation ou d'une dichotomie morale. Elle n'est aucunement jugée et le texte, bien que fortement connoté, élabore sa présence et sa réalité à travers « une dynamique de fusion – mais aussi de diffraction, de réverbération » (Khadda 2003, 9), au-delà de tout questionnement autour des normes, personnelles ou collectives.

Elle reste insaisissable : tombée dans la déraison, elle s'évade, comme une chimère nervalienne, s'éloignant imprévisiblement d'Habel, lors de leurs rencontres. Il la poursuit et la retrouve dans les quartiers les plus louches et mal famés, où, déguisée en Pierrot, elle fait le clown pour amuser les passants. Mais son errance n'est que l'errance d'Habel : « Nous sommes cet ailleurs, transportés dans une époque autre, peut-être dans un temps sans analogue » (114). « Présente mais sans cesse absente » (111), elle est cet « espace absolument autre » (Foucault 2009, 25) « où convergent, où se découvrent toutes les réponses » (94).

C'est pour cela que le parcours physique, affectif, mental et spirituel d'Habel peut se conclure à l'hôpital psychiatrique où Lily est internée : c'est la fin de son voyage aux frontières de la schizophrénie dans les tréfonds de Paris. Et c'est aussi l'arrivée dans un espace brillant d'une lumière radieuse, dorée et naturelle : un espace clos, surveillé, mais bienveillant, apaisant et propice à la sérénité.

Dehors, dans la cour de la clinique, le ciel paraissait avoir été tendu d'or. Il était comme un reflet du ciel des anges et des bienheureux. Ce miracle bleu, avec un seul nuage d'argent au centre, gardait raison sur tout, avait le dernier mot sur tout. On pouvait lui adresser une prière. Ce que fit Habel (188).

Opposé à l'espace ouvert, mais dévorateur, de la ville, la maison de santé est assumée comme l'espace fermé de la régénération. Elle représente l'un de ces « lieux que la société ménage dans ses marges, dans les plages vides qui l'entourent » : c'est l'hétérotopie de la déviation, expression « des individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée », explique Foucault (2009, 27). Mais Habel, qui ne choisit pas de vivre son amour passionnel avec Sabine, ni de revenir dans son pays natal solder les comptes avec le frère qui l'a poussé sur la voie de l'exil, préfère s'enfermer avec Lily dans cet espace : un lieu qui, bien que délimité, est le point de départ d'une ouverture, d'un renouveau, d'une transformation. La narration reconfigure l'idée de l'hôpital qui devient expression de la véritable « topographie de [...] l'intime », comme le dirait Bachelard (1961, 27). Avec Lily, « le voyage d'Habel a fini par trouver sa raison » (93) : volontairement, poussé par sa propre décision, il « fait de son existence quelque chose qui (lui) ressemble » (183).

Et voilà qu'il peut crier au Frère qui l'a chassé :

Ne me croyez surtout pas parti pour l'un de ces voyages dont on revient. Voyages que vous n'avez jamais faits, n'aviez nulle envie de faire, et qui laissent une chance de retour. Oubliez-moi comme je dois vous oublier aussi. Quelqu'un d'autre, non celui que vous avez congédié, rôde désormais dans l'ombre de cette ville. Quelqu'un d'autre, et il a rencontré Lily. D'abord il a eu de la peine à la rencontrer ; puis il l'a reconnue. Ma trahison envers vous a dès lors été consommée. (57)

Il peut aussi s'exclamer, en faisant exploser sa colère pour le refus subi :

N'êtes-vous pas l'aîné et le plus sage, le plus avisé ? Ne l'avez-vous pas montré en toute occasion, affaires de famille, affaires d'autrui, et en toutes votre jugement ne s'est-il pas toujours révélé le meilleur, une raison jamais prise en défaut, une chose tellement recon- nue, dite, répétée qu'il n'y a plus rien à ajouter ? (55)

Une apostrophe personnelle, intradiégétique et actualisée par le 'vous', interrompt la narration sous l'urgence d'une suite d'interrogations qui hyperbolisent les données positives de l'interlocuteur-adversaire, le Frère, pour les anéantir dans la polyphonie d'une anti-phrase ironique.

Dib aime le style de la tromperie ouverte, des doubles jeux énonciatifs contradictoires, et c'est ainsi que son héros véhicule son point de vue polémique, démystifiant et désacralisant, par les biais d'une raillerie communiquée par antiphrase, dont le Frère, l'autorité inviolable, en est, de manière virulente et blessante, la cible. D'ailleurs, comme Habel le commente, l'air sérieux et convaincu, feint à merveille, de leur « face à face », ne mériterait qu'un éclat de rire bruyant et se traduit par un regard glacial et ennuyé.

Cet homme hautain, image du pays d'origine qui ne l'a pas reconnu et l'a obligé à s'en aller, mais qui a pour lui tant de belles certitudes, cet homme qui ne sait pas se regarder en face dans sa vérité, n'avait pas prévu que la dépossession de soi à laquelle Habel a été contraint par l'émigration pouvait être le début de sa renaissance.

Après avoir migré à travers des espaces inconsistants tout en étant réels, Habel s'installe heureusement dans la consistance de son rêve : « un rêve allant encore à la recherche de Lily, les yeux rivés uniquement sur ce point, comme s'il voyait quelque chose, la silhouette qui aurait dû marcher devant lui, le précéder juste comme Lily l'aurait fait » (102). Il se place dans un espace qui s'oppose aux autres, en les neutralisant, en les effaçant, en les purifiant ; l'espace de l'utopie, notons-nous, et d'un nouveau présent, uchronique.

Les parcours hétérotopiques déstabilisants d'Habel aboutissent à « la douceur »⁷ d'un espace utopique : la folie de Lily, qui est « la douceur sombre » (70), la « douceur troublante » (94) d'une chimère qui se réalise et qui pour Habel représente la réponse à sa quête. Il décide de s'installer dans ce pays sans lieu et dans cette histoire sans chronologie que représente la maison de santé, matérialisation finale utopique de son itinéraire existentiel bouleversé.

Par rapport à l'émigré des premiers textes, expression d'une génération rasant les murs qui cherchait à passer inaperçue et cultivait sa transparence, Habel a acquis, dans la littérature francophone maghrébine des années '70-'80, le contour d'une visibilité jeune et séduisante : il est l'expression – avant la génération « beur » d'émigrés enfin visibles et dicibles – d'une génération d'immigrés dans le paysage citadin français revendiquant sa visibilité. Toutefois, sa vie, tendue vers un espace dont l'identité reste exclusive, demeure inassimilable et son refuge ne peut être, à la fin, que la folie ; égarement et fuite de la réalité qui, cependant, sous la plume de Dib, acquièrent les traits euphoriques d'un exil mental et spirituel dans la sérénité et la grâce d'une utopie : dans l'espace, on peut conclure, de « ces cités, ces continents, ces planètes, dont il serait bien impossible de relever la trace sur aucune carte [...] » car ils sont « nés, comme on dit, dans la tête des hommes, ou à vrai dire, dans les interstices de leurs mots, dans l'épaisseur de leurs récits, ou encore dans le lieu sans lieu de leur rêves, dans le vide de leurs cœurs » (Foucault 2009, 23).

7 Aux hétérotopies, ces lieux « absolument autres » qui ont un rapport de contestation ou d'inversion avec les lieux réels et ordinaires d'un espace culturel, Foucault oppose les utopies : lieux irréels, en relation d'analogie directe ou inverse avec l'espace réel, et il les connote par leur « douceur » : mot qui, complété par des qualifications différentes, revient dans le roman.

Bibliographie

- Ali-Benali, Z. (2019). *Mohammed Dib. Écrire sur les traces du signe*. Casablanca : Centre culturel du livre.
- Augé, M. (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil.
- Bachelard, G. (1961). *La poétique de l'espace*. Paris : PUF.
- Bakhtine, M. (1979). *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard.
- Barthes, R. (1972). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Éditions du Seuil.
- Bonn, C. (2002). « Petite historique d'une réception mouvementée : du 'postcolonial' au 'post-moderne' ». *Letterature di Frontiera-Littératures Frontalières*, 12(2), 137-71.
- Bonn, C. (2012). « Dire la migration et catastrophe de l'entrée en littérature ». *Limag.com*.
- Bonn, C. (2016). *Lectures nouvelles du roman algérien*. Paris : Garnier.
- Boudjedra, R. (1975). *Topographie idéale pour une agression caractérisée*. Paris : Denoël.
- Déjeux, J. (1977). *Mohammed Dib*. Sherbrooke : Édition A.Naaman.
- Déjeux, J. (1981). « La passion de l'homme : les derniers romans de Mohammed Dib ». Toso Rodinis, G. (a cura di), *Il banchetto magrebino*. Abano Terme : Francisci editore, 7-28.
- Dib, M. (1977). *Habel*. Paris : Éditions Du Seuil.
- Dib, M. (1985). *Les Terrasses d'Orsol*. Paris : Éditions Sindbad.
- Dib, M. (1989). *Le Sommeil d'Ève*. Paris : Éditions Sindbad.
- Dib, M. (1990). *Neiges de marbre*. Paris : Éditions Sindbad.
- Dib, M. (1994). *L'enfant maure*. Paris : Éditions Albin Michel.
- Dib, M. (1998). *L'Arbre à dire*. Paris : Albin Michel.
- Foucault, M. (2009). *Le corps utopique, les hétérotopies*. Paris : Lignes.
- Gontard, M. (2003). « Modernité-Postmodernité dans le roman marocain de langue française ». *Letterature di frontiera-Littératures frontalières*, 13(2), 9-25.
- Khadda, N. (2003). *Mohammed Dib. Cette intempestive voix recluse*. Aix-en-Provence : Édisud.
- Khatibi, A. (1971). *La mémoire tatouée*. Paris : Denoël.
- Khatibi, A. (1981). « Lettre - Préface ». Gontard, M., *La violence du texte*. Paris : L'Harmattan, 7-9.
- Khatibi, A. (1987). *Figures de l'étranger dans la littérature française*. Paris : Denoël.
- Lotman, I. (1973). *La structure du texte artistique*. Paris : Gallimard.
- Maingueneau, D. (1988). *Nouvelles tendances en analyse du discours*. Paris : Hachette.
- Mitterand, H. (1980). *Le discours du roman*. Paris : PUF.
- Mokthari, R. (2021). *Mohammed Dib, le maître d'œuvre*. Alger : Chibab Éditions.
- Moura, J.-M. (1999). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : Éditions du Seuil.
- Philibert, M. (2002). *Dictionnaire des Mythologies*. Paris : Maxi-Poche Références.

