

Les fonctions de l'absence et de l'ailleurs générique dans *Nedjma*

Charles BONN

Université Lyon 2

Les différents récits qui composent cette fresque complexe qu'est *Nedjma* ont souvent un point commun, par delà l'absence-présence du personnage même de Nedjma et du sens que la présence jamais réalisée de sa parole narratrice pourrait apporter : l'absence de l'un des personnages masculins principaux du roman, encore appelés parfois « les quatre amis », Rachid, Lakhdar, Mourad et Mustapha. D'ailleurs le roman se termine même, et commence presque, symétriquement, sur cette absence signalée, de Mourad cette fois :

Si Mourad était là, ils pourraient prendre les quatre points cardinaux : ils pourraient s'en tenir chacun à une direction précise. Mais Mourad n'est pas là. Ils songent à Mourad. (p. 34 et 256) ¹.

Plusieurs interprétations ont été proposées de cette absence en quelque sorte itinérante, fonction remplie successivement par chacun des personnages, de même que le couteau qui apparaît dès la première page passera ensuite de main en main entre eux. J'ai montré ailleurs que ce couteau dès la première page peut être associé à l'agression contre la norme du genre romanesque que constitue ce début *in medias res*, puisque la première phrase du roman nous dit sans préambule « Lakhdar s'est échappé de sa cellule » (p. 11). De la même façon on constate à propos de cette absence « itinérante » que les deux personnages qui en sont le plus l'objet sont Mourad, qui est le plus souvent au bain après le meurtre de M. Ricard, et Rachid, dont on se souvient surtout de l'absence lors de la nuit de la confusion à la villa Beauséjour en 6^{ème} partie. Mais la réclusion finale dans la fumerie dont il est devenu gérant est également une absence, et son obsession du passé est quant à elle une sorte d'absence à la

production politique du sens, dont Lakhdar et Mustapha, qui ont chacun contrairement à Rachid et Mourad participé à la manifestation du 8 mai 1945, sont beaucoup plus proches. Or, Rachid et Mourad sont également les personnages les plus romanesques, si l'on considère que le romanesque est souvent perçu comme une fuite du réel, comme un « bovarysme ». Dès lors, en mettant cette absence polymorphe en rapport avec la subversion du genre romanesque qu'on a abondamment lue dans *Nedjma*, ne pourrait-on pas, en plus d'autres significations également évidentes, voir dans cette absence celle-là même du genre romanesque ainsi mis à distance en même temps qu'il est subverti ? Et poser la question : le grand absent, derrière ces personnages interchangeables dans cette fonction, ne serait-il pas le genre romanesque lui-même ?

Quel ailleurs générique ? Quelle subversion du modèle romanesque ?

On sait que l'écriture de *Nedjma* a surtout été lue comme celle d'une subversion, voulue ou non par l'auteur, d'un genre littéraire importé et aliénant de ce fait : le roman. Du fait qu'il est lié à une civilisation industrielle européenne et n'a pas d'histoire dans la littérature arabe ou berbère, le roman, genre d'expression pourtant obligé si l'on veut être lu, apparaît d'emblée comme un ailleurs générique. Un espace d'écriture en quelque sorte délocalisé, qu'on pourrait déjà entrevoir dans cette « gueule du loup » de la langue française où Kateb nous raconte qu'il a été jeté enfant par son père, et qui a séparé définitivement l'enfant de sa mère, en même temps qu'elle dessinait peut-être déjà l'œuvre littéraire future :

Ainsi se refermera le piège des Temps Modernes sur mes frêles racines, et j'enrage à présent de ma stupide fierté, le jour où, un journal français à la main, ma mère s'installa devant ma table de travail, lointaine comme jamais, pâle et silencieuse, comme si la petite main du cruel écolier lui faisait un devoir, puisqu'il était son fils, de s'imposer pour lui la camisole du silence, et même de le suivre au bout de son effort et de sa solitude – dans la gueule du loup.

Jamais je n'ai cessé, même aux jours de succès près de l'institutrice, de ressentir au fond de moi cette seconde rupture du lien ombilical, cet exil intérieur qui ne rapprochait plus l'écolier de sa mère que pour les arracher, chaque fois un peu plus, au murmure du sang, aux frémissements réprobateurs d'une langue bannie, secrètement, d'un même accord, aussitôt brisé que conclu... Ainsi avais-je perdu tout à la fois ma mère et son langage, les seuls trésors inaliénables – et pourtant aliénés ! (Kateb, 1966, pp. 181-182) ²

¹ La pagination est celle de l'édition originale, de 1956.

² Là encore il s'agit de la fin du livre. Cette dernière apparaît ainsi dans tous les textes d'avant 1970 comme une sorte de lieu stratégique où dire l'absence, la perte sur laquelle peut-être l'œuvre se fonde ? *Le Cercle des repréailles* ne se termine-t-il pas sur le poème dramatique *Le Vautour*, lequel plane ainsi par son dire sur l'absence des personnages tous morts des deux tragédies du cycle ?

La subversion du modèle romanesque par *Nedjma*, dont on a vu surtout la dimension politique, ou encore l'écho des recherches littéraires du Nouveau Roman, et plus tôt déjà de Faulkner, Joyce ou Dos Passos, pourra ainsi être lue comme une mise en spectacle du jeu entre absence et présence inhérent à ce genre : absence de son étrangeté aliénante, et présence par la fonction performative de sa subversion. En effet, en créant un langage neuf dans cette rupture, Kateb ne produit-il pas à nouveau, d'une manière neuve et féconde, cet espace d'être-là, de sa mère entre autres, qu'il lui semblait avoir définitivement perdu en entrant dans la « gueule du loup » du genre romanesque et son étrangeté ?

On connaît les principales modalités de la subversion du genre romanesque dans ce texte. Je passe rapidement sur la perturbation des chronologies et la multiplication des points de vues comme des narrateurs. Le retournement du regard exotique entre déjà davantage dans mon propos : si c'est M. Ricard qui devient objet exotique dans le regard des narrateurs musulmans, au lieu de jouir de leur exotisme, c'est le système de valeurs et de normes dans lequel le musulman est exotique qui s'absente. Mais l'absence la plus significative dans ce roman est sans nul doute celle de la description : le seul semblant de description intervient en effet au moment de l'arrivée du train de Lakhdar à Bône, en deuxième partie (pp. 69-70). Or on s'aperçoit vite qu'il ne s'agit que d'une parodie de description de la ville de Bône, puisqu'au lieu de produire « l'effet de réel » vers quoi tend une description « normale », ce passage abuse ostensiblement de procédés propres à la description littéraire-type, comme la métaphore, jusqu'à noyer et perdre l'effet de réel sous cette métaphorisation démesurée. La parodie de description comme la parodie du regard exotique produisent donc l'effet inverse de celui attendu, dont l'absence dès lors devient politiquement significative, puisque c'est le rapport de pouvoir inhérent à la relation sujet-objet dans toute description qui se retrouve inversé ou absenté. Rapport de pouvoir littéraire, qui dans le contexte colonial prend nécessairement une connotation politique.

Or, cette subversion-absentification du modèle littéraire importé ne se contente pas de détruire ou de retourner ce modèle. En 3^{ème} et 4^{ème} parties du roman, elle se fait en effet par l'introduction dans le roman d'une forme narrative aisément reconnaissable : celle des récits mis en abyme dans *Les Mille et Une Nuits*. Ces deux parties sont en effet construites sur ce modèle emblématique d'une culture orale arabo-musulmane, qui raconte l'histoire, de quelqu'un qui raconte l'histoire, de quelqu'un qui raconte l'histoire, etc., mettant ainsi en lumière, non tant ce qui est raconté, que la nécessité, comme pour Shéhérazade, de raconter

pour vivre : « Raconte-moi une histoire ou je te tue », disait à cette dernière le sultan. Mais en se faisant exister elle-même par le fait de raconter et donc de vivre, Shéhérazade suspend jusqu'à rendre complètement absente la parole par laquelle le sultan aurait commandité son meurtre, et le pouvoir néfaste de ce sultan du même coup ³.

Une subversion qui dessine l'absence-appel d'autres paroles.

L'exemple des *Mille et Une Nuits* montre que comme toute grande œuvre littéraire, *Nedjma* joue sur l'intertextualité, qui est en quelque sorte ici appel subversif à des paroles absentes, qu'elles soient susceptibles ou non de dynamiser le modèle romanesque qui est également discours de pouvoir. L'absence de ces paroles appelées est en effet en lui-même producteur de sens, entre autres politique. Et la communication de Mansour M'Henni qu'on vient d'entendre montre déjà dans une dynamique comparable l'absence/présence de la poésie dans le texte romanesque katébi.

Je soulignerai d'abord, en ce qui me concerne, l'absence dans ce roman polyphonique, d'un récit fait par le personnage éponyme Nedjma, alors que les autres personnages importants y sont tous alternativement narrateurs. Tout au plus quelques réflexions de la jeune femme nous sont-elles données, en italiques et entre guillemets, dans une page dite par l'auteur-narrateur, p. 67. Or Nedjma est non seulement personnage éponyme, mais son prénom « étoile » comme la célèbre phrase de Rachid « Et c'est à moi, Rachid, nomade en résidence forcée, d'entrevoir l'irrésistible forme de la vierge aux abois, mon sang et mon pays » (p. 175) peuvent être lus entre autres comme indication symbolique du pays à venir. Dès lors l'absence d'un récit dit par Nedjma elle-même peut-elle être interprétée comme l'absence, ou la non-réalisation, d'une identité collective. Toute identité a besoin en effet de maîtriser son propre récit pour exister, et dans ce roman, si Nedjma est l'Algérie, cette Algérie ne sait pas encore raconter sa propre histoire. Histoire productrice d'une identité collective dont l'absence ainsi exhibée est appel d'un sens absent.

Non seulement la parole-Nedjma qui produirait cette identité collective est absente, mais les personnages masculins sont incapables d'agir, du moins de manière politiquement efficace :

³ On a reconnu ici en partie l'argumentation de Khatibi dans *De la mille et troisième Nuit*, Tanger, EMI, 1980.

Et tous nous appartenions à la patrouille sacrifiée qui rampe à la découverte des lignes, assumant l'erreur et le risque comme des pions raflés dans les tâtonnements, afin qu'un autre engage la partie...

dit Mustapha (p. 187). On a déjà vu, ainsi, Rachid s'absenter de l'action présente en poursuivant la réponse impossible à trouver à la question de l'origine, et se réfugier finalement, juste au-dessus de la caverne de l'origine, dans les nuages de cette fumerie dont il devient le gérant. Mourad quant à lui, en tuant M. Ricard, commet un acte in-sensé. Mais Lakhdar lui-même, pourtant politiquement actif, erre en l'absence du sens lorsqu'il se prive de la possession de Nedjma à cause de la photo d'un militaire français tombée au dernier moment du sac de cette dernière, et sur le sens de laquelle il se méprend. Enfin les récits faits par Mustapha sont le plus souvent désignés par un titre : « Carnet de Mustapha », ou « Journal de Mustapha », qui les met en quelque sorte à distance, même si cette distance, autre modalité d'absence, est peut-être une manière, on le verra, de produire le sens plus efficacement.

On a également vu plus haut déjà, avec une référence à Shéhérazade, la nécessité de maîtriser la narration de son propre récit pour exister. L'importance de cette fonction performative du récit est telle, dans ce roman, qu'elle inverse en quelque sorte la causalité positiviste selon laquelle pour qu'il y ait un récit il faut qu'il y ait quelqu'un pour le raconter. Dans la troisième partie du roman c'est en effet l'inverse qui se produit : c'est le récit de l'histoire de Rachid absent par Mourad dans la première série de 12 chapitres de cette partie qui va en quelque sorte faire exister Rachid, et briser son absence, lorsque ce dernier, jusque là désigné à la troisième personne, va soudain au premier chapitre de la seconde série continuer lui-même le récit en disant « je » :

p. 104, chap. A 12 : *Elle vint à Constantine, sans que Rachid sût comment. Il ne devait jamais le savoir...*

p. 105, chap. B 1 : *Elle vint à Constantine, je ne sais comment, je ne devais jamais le savoir.*

Jointe à la structuration des récits en abyme montrée plus haut, cette liaison entre deux chapitres immédiatement consécutifs montre donc encore plus qu'il faut être raconté pour exister, et appelle donc le récit identitaire absent.

Le roman dès lors, autant que l'histoire de Nedjma, de ses quatre amants, de Keblout et de Si Mokhtar, devient celle du langage : de ce langage propre qu'il s'agit d'inventer pour exister grâce à lui. Genre dans lequel, comme avec la langue française, l'identité s'absente, ce roman « irrégulier » n'est subverti que pour se transformer en appel de ces paroles absentes par lesquelles l'identité perdue pourrait se retrouver.

Or si les personnages du roman sont cette « patrouille sacrifiée », inapte à l'action efficace, que désignait Mustapha, dans le théâtre de Kateb à la même époque ces personnages ont « franchi les lignes », pour devenir de vrais militants, même si, comme on le verra, c'est dans un contexte tragique et ambigu. *Le Cadavre encerclé*, puis *Les Ancêtres redoublent de férocité*, nous montrent Nedjma et Lakhdar, puis Nedjma et Mustapha, entrés dans le maquis. Et là, Nedjma a retrouvé la parole. Le théâtre du *Cercle des représailles* peut ainsi apparaître comme une autre parole absente du roman, et appelée par la structuration particulière de ce dernier. L'absence de la parole efficace est donc oscillation générique : le roman dessine l'absence de paroles qui pourraient être fécondes, mais aussi l'altérité d'un genre autre, le théâtre, lui aussi présent-absent, comme la poésie ou la structure en abyme des *Mille et Une Nuits*, dans le texte polyphonique de ce « roman » si malmené. Et on n'a pas parlé ici des jeux intertextuels particulièrement signifiants, parmi lesquels le plus connu est celui avec *L'Etranger* de Camus, particulièrement pour le meurtre sans raison de M. Ricard par Mourad, qui peut être lu comme une réponse au meurtre sans raison de l'Arabe par Meursault. Quoiqu'il en soit il ne fait plus de doute que *Nedjma* est l'appel de paroles absentes, parmi lesquelles la parole littéraire tient une place prépondérante.

C'est ce qui m'amène pour finir cette partie à revenir sur la mise à distance déjà évoquée des récits faits par Mustapha, au moyen de leurs titres, alors que les autres chapitres du roman n'ont pas de titre. Ces titres sont tantôt « Carnet de Mustapha », tantôt « Journal de Mustapha ». C'est-à-dire qu'ils désignent le chapitre correspondant comme écrit, et non narré. Et désignent de ce fait Mustapha, qui est effectivement le plus instruit des quatre héros, comme l'écrivain : celui qui représente l'écriture, à travers ce qu'on pourrait appeler le recul nécessaire du scripteur par rapport à l'action. Recul « sage », qui s'oppose à l'activisme aveugle de Lakhdar, et fait que lorsque Lakhdar à la villa Beauséjour croit « rendre » Nedjma à Mourad, c'est à Mustapha, supposé absent et néanmoins présent dans la pièce, qu'il la livre. Cette « absence-présence » n'est-elle pas dans une certaine mesure le rapport même de l'écriture à son objet, du signifiant à son référent ? L'insertion paradoxalement présente-absente de Mustapha dans l'action, dont il se révèle également, on l'a vu, comme le seul à ébaucher le sens politique (« la patrouille sacrifiée ») semble donc bien désigner l'écriture elle-même. Et c'est peut-être pourquoi également au théâtre, dans *Les Ancêtres redoublent de férocité*, Mustapha est le dernier à voir Nedjma vivante, celui par qui l'action tragique prend fin.

L'absence de réponse

Pourtant l'ébauche de signification que nous livre Mustapha n'est pas à proprement parler une réponse. Ces deux lignes sibyllines sur la patrouille sacrifiée ne dessinent aucun avenir. Et d'ailleurs le sacrifice tragique des personnages comme du sens est également l'essentiel du théâtre de la même époque, que j'ai lu comme une des paroles absentes du roman, puisque les personnages y ont franchi ces « lignes » en devenant les militants qu'ils n'étaient pas encore dans le roman. Cette parole absente n'apporte pas forcément de réponse, puisque dans la première tragédie du cycle Lakhdar est d'emblée « Le Cadavre encerclé », que pleure la parole enfin trouvée de Nedjma. Et dans *Les Ancêtres redoublent de férocité* les derniers survivants, Nedjma et Mustapha, meurent enfin, laissant la scène à l'absence même de dialogue théâtral dans le poème final ironiquement monologique du Vautour, lequel dessine cette fois la disparition de tous les acteurs, absence ultime des protagonistes comme du sens.

Les paroles absentes tant attendues ne donnent donc pas pour autant le sens. Pourtant Rachid et Si Mokhtar n'avaient-ils pas tenté, dans la troisième et la quatrième parties du roman, de donner une efficacité à la parole religieuse en faisant le pèlerinage à La Mecque, puis à l'histoire de la tribu en retournant avec Nedjma au Nadhor des origines ? Mais on sait que ces deux voyages sont des échecs retentissants. En face des lieux saints les protagonistes ne peuvent pas débarquer du bateau, ce qui annule en quelque sorte la signification du pèlerinage, tout en la subvertissant aussi par ce que le récit de l'histoire de la tribu en de tels lieux peut avoir de sacrilège, car il n'interdit plus de s'interroger par ricochet sur l'origine tribale de cette religion elle-même. Et au Nadhor Si Mokhtar meurt de façon grotesque d'une décharge de chevrotines dans le gros orteil, cependant que Rachid revient seul et sans avoir trouvé la réponse, Nedjma ayant été retenue par le Nègre exécuter des commandements de l'Ancêtre Keblout. De plus, Jacqueline Arnaud a montré que ce voyage au Nadhor n'a même pas de vraisemblance interne au roman, puisqu'il ne peut s'insérer dans aucune des tentatives de mise en perspective chronologique des différents récits en présence, et elle conclut : « Et si cet épisode était simplement un épisode rêvé ? » Rêvé par Rachid sous l'effet du kif, dans les fumées duquel il va finir, on l'a vu, par s'absenter complètement, loin de toute signification ? Absence de signification que montre aussi la seule page de notes néanmoins rayée par le journaliste venu dans ce lieu de non-sens interroger le même Rachid sur le sens absent du meurtre de M. Ricard par Mourad... Comme la parole de Nedjma, le discours dont la

réalisation pourrait apporter la réponse que ces deux voyages n'ont pas réussi à donner semble bien absent pour longtemps, à supposer qu'il puisse même exister un jour ?

Or parmi ces absences génériques appelées comme on l'a vu pour le théâtre, ou encore pour les récits en abyme rappelant les *Mille et Une Nuits* en 3^{ème} et 4^{ème} parties, il est un genre traditionnellement plus sollicité que d'autres pour donner un sens politique : le genre épique. Genre par lequel la chevalerie du Moyen-Âge tentait d'inscrire ses valeurs dans l'universel, registre préféré également du réalisme socialiste en sa grande période, tant en littérature qu'au cinéma avec Eisenstein entre autres. Ce genre accompagne fortement dans ces deux mêmes parties du roman la mise en abyme des récits entourant l'histoire de Rachid lorsqu'elle est en rapport avec celle de la tribu, racontée par Si Mokhtar dans la soute du bateau en face des Lieux Saints. Et il nous poursuit comme il poursuit Rachid avec son rythme ample et répétitif. Phrases-leitmotif comme « Oui, la même tribu... », anaphores répétant des amorces de phrases en « Et » ne faisant pas partie d'une énumération, mais donnant à la phrase, ou à la phrase nominale très souvent, une solennité rythmique obsédante sont ici légion, comme par exemple aux pages 108, 124, 127, 133, 134. Ce dernier passage est de plus particulièrement intéressant puisque l'Ancêtre Keblout y est l'occasion, non seulement d'un grandissement stylistique, mais de développer un champ lexical désignant explicitement le langage épique et sa puissance :

Et le vieux Keblout légendaire apparut en rêve à Rachid ; dans sa cellule de déserteur [...] ; et le vieux Keblout légendaire apparut une nuit dans la cellule, avec des moustaches et des yeux de tigre [...] ; il racontait ironiquement par ce seul regard l'histoire de chacun [...] Rachid qui lisait à présent sa propre histoire dans l'œil jaune et noir de Keblout (p. 134).

Pourtant s'il participe à la déstabilisation du genre romanesque et nous séduit incontestablement par sa fascination, le registre épique n'en est pas moins également distancié, annulé par une ironie comparable à celle qui faisait mourir Si Mokhtar d'une décharge de chevrotines dans le gros orteil au Nadhor. C'est le cas particulièrement lorsqu'après l'échec de la manifestation du 8 mai 1945 Lakhdar se moque lui-même dans un court poème de cette tentation épique qui l'avait habité :

*[...] J'ai trouvé l'Algérie irascible. Sa respiration...
La respiration de l'Algérie suffisait.
Suffisait à chasser les mouches [...] (p. 54).*

L'épopée qui séduit tant les nationalismes de toutes les époques, et nous captive indiscutablement dans *Nedjma*, se dégonfle donc comme une bulle de savon. Sa présence que le lecteur s'attendait un moment à devenir signifiante, se transforme à son tour en absence

inefficace, tout comme le théâtre nous avait proposé une réponse par l'action révolutionnaire des personnages, qui se résout finalement en mort tragique reproduisant la dispersion initiale de la tribu. D'ailleurs cette même tribu des Keblouti ne s'avère-t-elle pas si on y regarde de près ne tirer sa gloire et sa fascination que de la grandeur de sa perte, et de la folie consécutive de Keltoum, l'épouse de l'Ancêtre qui dut lui trancher la tête, femme sauvage qui se retrouve dans Nedjma elle-même comme dans la folie de la mère de Mustapha ? La perte de raison des mères et des femmes, et leur confusion dans la mythique Femme sauvage apparaît ici également comme une absence de réponse.

Absence de réponse univoque encore, non seulement dans le silence, mais dans la généalogie même de Nedjma, qui récuse en tout cas toute définition intégriste de l'identité-étoile, puisque la mère de l'héroïne éponyme est française, et juive de surcroît, et que si son père est arabe et musulman, on hésite – c'est ce qui fait tout le drame de Rachid – entre quatre arabes musulmans, dont l'un a probablement tué le père de Rachid dans cette grotte du Rhummel au-dessus de laquelle ce dernier choisit finalement de s'absenter dans la fumée du kif. Et de toute façon quelle que soit sa généalogie, Nedjma ne peut pas être réduite au symbole de la nation à venir à quoi bien des interprétations étroitement idéologiques ont voulu la réduire. D'ailleurs Kateb lui-même ne s'élevait-il pas avec la plus grande des violences contre la couverture d'une traduction en arabe du roman, montrant son héroïne en militante brandissant un drapeau algérien ? Et si derrière le genre romanesque le sens, du moins le sens univoque des idéologues, était tout simplement, à travers l'absence de paroles ou l'absence générique, le grand absent, dont l'absence même fait la richesse de ce roman éternellement polyphonique, ambigu et tragique ?

* *

*

Trop souvent lu comme roman « engagé », *Nedjma* est donc un texte complexe dont la modernité, maintenant que les lectures à présupposés non-littéraires ont fait long feu, peut être réévaluée. La rupture avec les modèles littéraires préexistants comme le roman est bien sûr l'élément essentiel d'une subversion bien réelle de ce texte. Pourtant si l'on suit la définition de la modernité par Baudrillard dans l'*Encyclopedia Universalis*, la modernité réside bien dans cette rupture, mais aussi dans l'exhibition, qui en est inséparable, de la matérialité du signifiant. Le roman de Kateb répond aux deux termes de cette définition. Mais il convient de

préciser que l'auteur n'a jamais théorisé cette modernité, et s'est au contraire élevé contre une réduction de son texte à un « engagement » simpliste. Et surtout, avec ou sans « engagement », la modernité suppose une fonction de manifeste, une logique affirmative, « majeure », dont on s'aperçoit que ce roman pourtant fondateur est bien éloigné. Produire le sens par l'absence plutôt que par l'affirmation ou la subversion explicites, et déboucher même parfois sur l'absence de signification évidente, relèverait alors plutôt du « mineur », au sens où l'entendent Deleuze et Guattari ⁴, mais également au sens purement musical du terme. Car si *Nedjma* met à mal la « norme » européenne du roman, il n'en développe pas moins jusqu'à ses extrêmes limites la polyphonie dans laquelle Bakhtine voit une des caractéristiques essentielles de ce genre. Or c'est, on l'a vu en partie, pour y faire résonner l'absence générique du tragique, comme en même temps de ces « chants brisés de mon enfance » (p. 138) qui viennent hanter Rachid dans le verger du Nadhor, et l'amènent au lieu de posséder Nedjma enfin offerte, à lui tenir mentalement ce « monologue des plus fous » qui va encore une fois lui permettre de s'absenter : du verger, de la parole, du sens.

Bibliographie

BAKHTINE, Mikhaïl (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Traduction par Daria Olivier, et préface de Michel Aucoururier. Paris, Gallimard.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris, Minuit.

KATEB, Yacine (1956). *Nedjma*. Paris, Le Seuil.

(1966). *Le Polygone étoilé*. Paris, Le Seuil.

KHATIBI, Abdelkébir (1980). *De la mille et troisième Nuit*. Tanger, E.M.I.

⁴ *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris, Minuit, 1975.