

IMITATION OU PLAGIAT Une marge parfois étroite en littérature

Résumé

Dans cette pertinente étude, l'auteur s'est interrogé sur certains auteurs qui ont eu recours à l'imitation ou au plagiat. Dans tous ces cas, l'intertextualité, c'est à dire les phénomènes aussi divers que l'imitation, la parodie et le pastiche ont été abordés méthodiquement. Un regard plus particulier a été consacré à une étude comparée entre l'écrivain algérien Mohammed Dib et les néo-réalistes italiens tels que Carlo Lévi, Ignazio Silone, Elio Vittorini. Mais en vérité l'imitation ou le plagiat : Est-ce une pauvreté ou une richesse ?

Pr. ALI-KHODJA Djamel
Département de Français
Université Mentouri
Constantine (Algérie)

ملخص

يقدم الباحث في هذه الدراسة بعض المؤلفين الذين اختاروا التقليد أو السرقات الأدبية، ويقارن بين الكاتب الجزائري محمد ديب والواقعيين الجدد أمثال كارلو ليفي، سيلون وفيكو غيني. في الأخير يأتي التساؤل الذي يطرح نفسه بالحاح: هل التقليد أو السرقات الأدبية فقر في الكتابة أم إثراء لها.

On peut dire que, depuis que la littérature existe, les auteurs se sont très souvent inspirés des œuvres des autres, à telle enseigne que toute étude d'un texte littéraire comporte une recherche des "sources". Nous entendons par là que tout examen préalable cherche à distinguer ce qui est spécifique d'un auteur par rapport à ceux qui l'ont précédé et qui l'influencent plus ou moins consciemment.

Nous savons que les grands auteurs du XVII^{ème} siècle ont imité les écrivains grecs ou latins. Corneille emprunte le plus souvent aux historiens latins, c'est de Tite-Live qu'il tire l'intrigue d'*Horace*, par exemple. Racine, le grand Racine, se tourne plutôt vers les Grecs. C'est à Euripide qu'il doit l'essentiel de sa *Phèdre*.

Rappelons à ce propos que ce phénomène vaut pour notre époque. Anouilh (*Antigone*) et Giraudoux (*Amphitryon 38*) reconnaissent ce

qu'ils doivent aux Anciens. Amphitryon 38 atteste par son titre curieux, le fait que l'auteur considère qu'il s'agit de la trente-huitième version inspirée par le mythe antique.

Mais l'imitation peut tourner au plagiat lorsque l'œuvre mère est trop servilement copiée. On sait que Régine Desorges a été attaquée pour plagiat lorsqu'elle a fait paraître *La bicyclette bleue*. En effet, certains ont pensé qu'elle avait exagérément emprunté le thème et même certains épisodes à *Autant en emporte le vent* de Margaret Mitchell. N'a-t-on pas aussi accusé Mohammed Dib d'avoir plagié les néo-réalistes italiens tels que Carlo Lévi, Ignazio Silone, Elio Vittorini, dans *L'Incendie*. Cependant, la marge est parfois étroite entre imitation et plagiat. Ce qu'il faut bien comprendre, c'est que peu d'écrivains créent à partir de rien. Et les critiques, les chercheurs, sont toujours prompts à vouloir expliquer l'œuvre par des éléments étrangers à l'auteur. Ainsi, des interrogations nous interpellent : Pourquoi certains auteurs ont-ils eu recours à l'imitation ou parfois au plagiat ? Quels en sont les dangers ?

Dans tous ces cas, l'intertextualité, c'est-à-dire les phénomènes aussi divers que l'imitation, la parodie et le pastiche, nous est fort utile. Mais en vérité, l'imitation ou le plagiat : Est-ce une pauvreté ou une richesse ?

Parodies et pastiches

Il y a des cas où l'imitation est affichée et, en quelque sorte revendiquée. Soit qu'on cherche à railler (parodie), soit qu'on s'amuse à copier le style ou les thèmes d'un autre.

Le XVII^{ème} siècle a souvent utilisé ce genre d'exercice. Mentionnons le cas d'un sonnet très célèbre au XIX^{ème} siècle, le *sonnet d'Arvers* d'un poète peu connu. Ce poème a fait l'objet de plusieurs parodies dont celle due à Maurice Donnay.

Voyons les textes de plus près :

Le sonnet d'Arvers

- 1) Mon âme a son secret, ma vie a son mystère
- 2) Un amour éternel en un moment conçu
- 3) Le mal est sans espoir, aussi j'ai dû le taire
- 4) Et celle qui l'a fait n'en a jamais rien su

La parodie due à Maurice Donnay

- 1) Mon âme est sans secret, ma vie est sans mystère
- 2) Un déplorable amour en un moment conçu
- 3) Mon malheur est public, je n'ai pas pu le taire
- 4) Quand elle m'a trompé, tout le monde l'a su.

Le plus souvent, parodies et pastiches ne portent que sur quelques vers ou sur une phrase. Un exemple connu est tiré du *Tartuffe* (1669) de Molière, Acte III, scène 3. Le faux dévot se déclare ainsi à Elvire, la femme de son hôte. Il convient de se souvenir aussi d'une tragédie de Corneille intitulée *Sertorius* (1662), acte I, scène 4.

Molière

Ah ! pour être dévot, je n'en suis pas moins homme
Et lorsqu'on vient à voir vos célestes appas
Un cœur se laisse prendre, et ne raisonne pas.

Corneille

Ah ! pour être Romain, je n'en suis pas moins homme
J'aime, et peut-être plus qu'on n'a jamais aimé
Malgré mon âge et moi, mon cœur s'est enflammé
J'ai cru pouvoir me vaincre, et toute mon adresse
Dans mes plus grands efforts m'a fait voir ma
faiblesse.

Paul Reboux et Charles Muller s'amuse à reprendre des maximes de La Rochefoucaud et déplacent des mots :

La Rochefoucaud

- 1) Dans les premières passions, les femmes aiment l'amant ; dans les autres, elles aiment l'amour.
- 2) Il y a de bons mariages, mais il n'y en a pas de délicieux

Paul Reboux et Charles Muller

- 1) Dans les premières passions, les femmes aiment l'amour ; et dans les autres, elles aiment l'amant.
- 2) Il y a de délicieux mariages, mais il n'y en a pas de bons.

Nous n'avons pas distingué parodie et pastiche. A vrai dire, la limite entre les deux est bien fluctuante et l'on passe facilement de l'un à l'autre sans qu'il y ait grande différence. Peut-être le pastiche est-il moins moqueur. Il n'entend pas toujours ridiculiser. Ce peut être un exercice de style. Un exemple est des plus caractéristique : les auteurs prennent pour point de départ une nouvelle de Maupassant, intitulée *La Parure*. En voici un bref résumé : Une jeune femme emprunte à une amie une parure de diamants que malheureusement elle perd. Son mari et elle en achètent une semblable mais ils s'endettent pour une dizaine d'années. Au bout de tout ce temps, ils apprennent que leur parure était en toc et ne valait pas la somme qu'ils ont dû rembourser. Reboux et Muller racontent quatre fois la même histoire en imaginant que les auteurs sont Dickens, Edmond de Goncourt, Zola et Alphonse Daudet.

Dans la littérature algérienne d'expression française, un grand nom, connu de tous : Mohammed Dib, auteur de la fameuse trilogie intitulée "*Algérie*" : *La grande maison* (1952), *L'Incendie* (1954), *Le Métier à tisser* (1957), a eu recours aux néo-réalistes italiens tels que Carlo Lévi (*Le Christ s'est arrêté à Eboli*, paru chez l'éditeur italien Einaudi en 1945, et traduit en français en 1948), Ignazio Silone (auteur de *Fontamara*, première édition française en 1934, réédition Grasset : 1967), et enfin Elio Vittorini (*Conversation en Sicile*, édition Gallimard, 1948), pour composer sa mosaïque romanesque.

Dans une étude comparée, nous sommes restés vraiment étonnés, perplexes par la similitude de certaines notations. La description des enfants de Gagliano dans *Le Christ s'est arrêté à Eboli* (1945) ressemble étrangement aux enfants de Bni Boublen dans *L'Incendie* de Mohammed Dib (1954). Certes, d'un texte à l'autre, les détails diffèrent, mais l'impression d'ensemble est la même (les haillons, les pieds nus ou mal chaussés, enfin le même regard immense et vide).

Alors, coïncidence ou imitation ?

C'est le portrait moral qui va nous permettre de trancher. Nous allons juxtaposer les deux textes et nous allons constater d'étranges ressemblances.

Carlo Lévi (p 199)

- 1) Tous ces enfants avaient quelque chose de singulier : ils tenaient de l'animal et de l'homme adulte, comme si, à la naissance, ils avaient recueilli tout prêt un fardeau de patience et la conscience obscure de la douleur.

Mohammed Dib (p 9)

- 1) Curieuse, leur gravité avait frappé Omar (...) Une même intelligence du malheur, quoique acquise de façon différente, brillait dans leurs yeux (...) Ils étaient obstinément sérieux. Une Pondération propre aux paysans.

2) Leurs jeux n'étaient pas les jeux ordinaires des enfants du peuple, dans les villes, jeux qui sont partout les mêmes.

3) Les bêtes étaient leurs seuls compagnons

4) Ils étaient renfermés et savaient se taire ; sous leur naïveté enfantine, ils étaient impénétrables, comme les paysans, dédaigneux d'un réconfort impossible.

5) Ils étaient en général beaucoup plus intelligents et précoces que les enfants des villes.

2) Leurs jeux n'étaient pas les jeux ordinaires des enfants de Tlemcen.

3) Les animaux étaient leurs seuls compagnons

4) Ils étaient renfermés et savaient se taire, dédaigneux de tout ce qui n'était pas la campagne.

5) Dans cette nature désolée, ces enfants avaient comme Omar la même précocité.

Que constatons-nous ?

Là encore, la séquence est la même : une curieuse gravité due à l'expérience de la misère, une comparaison entre les jeux des petits campagnards et ceux des enfants citadins, des remarques sur la compagnie des bêtes, puis sur le caractère taciturne des enfants, sur leur précocité enfin.

En outre, dans ce passage, Dib utilise souvent les mêmes mots, les mêmes expressions que Carlo Lévi. Cette fois, plus de doute, Dib a pris le texte de l'italien pour modèle.

Elargissant notre champ d'investigation, nous nous sommes dit que si Dib avait pris connaissance du texte de Carlo Lévi, il pouvait sûrement avoir pris connaissance des romans d'Ignazio Silone ou d'Elio Vittorini (*Conversation en Sicile*, Gallimard, 1948) un peu antérieur au *Christ s'est arrêté à Eboli*.

Qu'est-ce que Dib a-t-il cherché chez ces romanciers de l'Italie méridionale ?

Nous pensons sincèrement à une certaine fascination. Fascination d'un décor, d'un monde paysan semblable à celui de son pays. Des Cafonis pauvres mais fiers, un même paysage rocailleux, des terres stériles pour les plus démunis, un même soleil féroce, calcinant tout, une même dureté des maîtres (¹).

Cette fascination d'un terroir lui a permis de rédiger de très belles pages. Ainsi, chez Ignazio Silone, dans *Fontamara*, Dib retrouve, puise la même problématique de la détresse de la paysannerie, les mêmes angoisses, le même humour aussi.

Jetons un regard de comparatiste amusé sur les deux textes !

1) Peut-être, lorsque j'aurai narré le triste destin des Fontamarais – nous dit Silone – j'écrirai, pour consoler les lecteurs, une vie édifiante des Torlogne, comme ils s'appelaient à l'origine. La lecture en sera plus divertissante. (*Fontamara*, p 30)

1) Qu'il se trouve quelqu'un pour narrer le triste destin des fellahs, et il en aura de quoi dire ! Et lorsqu'il aura tout dit sur les pauvres fellahs, qu'il raconte, Pour consoler ses auditeurs, la vie édifiante des colons. (*L'Incendie*, p 40)

Les colons ont remplacé les seigneurs de Torlogne. Doit-on croire à de l'imitation ? du plagiat ? Patientons !

(¹) Voir l'excellente étude de François Desplanques : *Aux sources de L'Incendie*, Revue de littérature comparée, Librairie Marcel Didier, 4 et 6 rue de la Sorbonne, 1971.

Qu'est-ce que Dîb a trouvé d'original chez Ignazio Silone ?

D'abord un cadre et un paysage, mais aussi une structure sociale, et surtout un certain type de narration ; un roman qui raconte l'histoire des gens simples. Et dans ce monde de la dureté, où le Christ ou Allah ne s'est pas arrêté, des événements imprévus vont perturber leur passivité, précipiter, déclencher une prise de conscience politique. «*Des faits imprévus et incompréhensibles*» chez Silone, «*des faits étranges se produisent chez les fellahs*» chez Dîb. On remarque que la grève des maudits de Dieu, des écrasés, est suivie d'une terrible répression avec des arrestations dans les deux romans. Troublante coïncidence ! Imitation ? Plagiat ? Patientons !

C'est sûr, Dîb imite certainement à partir d'un passage bien délimité qui l'a sans doute bien impressionné.

Dans *Conversation en Sicile* d'Elio Vittorini, un sicilien assis dans un compartiment voisin demande au narrateur, après le passage de deux policiers fascistes : «*Vous ne sentiez pas la mauvaise odeur ?*». Dans *l'Incendie* de Dîb, un fellah demande à son compagne, après le passage de Kara le traître : «*Tu n'as rien senti ? Depuis un moment, une mauvaise odeur m'empêche de respirer* » (p 78).

Voyons à présent quelques peintures de personnages, les plus caractéristiques, les plus belles aussi de la littérature réaliste, le Grand Lombard (Vittorini), le Grand Couloughli (Dîb) :

Vittorini (p 36)

- 1) Et Grand Lombard dit :
– Bah, du reste c'est compréhensible... nous sommes un triste peuple, nous autres.
- 2) - Triste, dis-je et je regardais le petit vieillard au visage hilare, aux petits yeux fourmillants d'hilarité.
- 3) – Attendant toujours quelque chose de meilleur, et désespérant toujours de pouvoir l'obtenir.
- 4) – Oui, c'est vrai, dit avec gravité le Catanais.
Et il se remit à considérer le bout de ses énormes souliers.
- 5) Et le Grand Lombard dit :
- Je crois que cela a un peu quelque chose à y voir...Oui, je le crois. Que fait quelqu'un quand il renonce ? Quand il se considère comme perdu ?

Dîb (p 101)

- 1) Le cultivateur conclut :
– Bah, nous sommes de tristes gens; nous !
- 2) – Tristes, dit Ba Dedouche qui regarda de ses yeux hilares et désespérés.
- 3) Nous aspirons toujours à quelque chose d'autre, et désespérons de l'obtenir...
- 4) – C'est vrai, dit Ba Dedouche intrigué, qui se mit soudain à contempler ses mains.
- 5) Le Grand Couloughli devisagea tous les fellahs.
- Le point que quelque chose nous fait mal. Oui, je le crois... Que fait-on justement quand on baisse pavillon et qu'on considère tout comme perdu ?

Troublantes ressemblances ? Est-ce de l'imitation ? du plagiat ?

Dans *l'Incendie*, le lecteur découvre une certaine tonalité de *Conversation en Sicile* de Vittorini, même plus. Le Grand Lombard a trois filles, le Grand Couloughli, trois garçons. Ces deux seigneurs propriétaires terriens ne se sentent pas l'âme en paix bien qu'ils n'aient rien à se reprocher. Tous deux voudraient avoir «*une âme fraîche et des devoirs nouveaux*».

Poursuivons notre investigation dans les deux romans. Les prises de conscience politiques sont éveillées grâce à la parole, une thérapeutique par excellence. Les

discussions supervisées par Hamid Seraj, dans *l'Incendie*, auquel s'est ajouté la noble figure de Ba Dedouche, permet à ce dernier de dire à l'éloquent Grand Couloughli : «*Est-ce que vous êtes taleb ?*» La réponse de ce dernier est toute modeste : «*Ai-je l'air d'un taleb ? Je ne suis pas ignorant, je peux lire une lettre, mais je ne suis pas un taleb. J'ai étudié à l'école coranique, quand j'étais gosse, mais... vraiment, je ne suis pas un taleb*» (p 111).

Cette question et la réponse sont carrément copiées par Dib, comme on s'en convaincra par la question du Catanais : «*Est-ce que vous êtes professeur ?*» (p 38) et par cette réponse : «*Moi professeur ? dit le Grand Lombard. Ai-je l'air d'un professeur? Je ne suis pas ignorant, je peux lire un livre, si je veux, mais je ne suis pas un professeur. J'ai été chez les Frères, quand j'étais gosse, mais je ne suis pas un professeur*» (p 40).

Quels sont les enseignements à en tirer ? Pouvons-nous crier au plagiat ?

N'allons pas trop vite ! D'abord posons-nous la question : Pourquoi Dib a-t-il imité les Italiens ? Il faut bien comprendre que Dib, né le 21 juillet 1920, avait une trentaine d'années lorsqu'il acheva sa fresque romanesque. Jeune, il avait besoin de modèles pour se réaliser. Il faut savoir qu'imiter un style est presque une étape indispensable à un artiste débutant. Un artiste ne pourra exercer son originalité profonde qu'autant qu'il sera parfaitement maître de son outils, car le style est le principal moyen de l'écrivain, et il est évident que celui-ci a besoin de se rendre maître de tous les perfectionnements techniques qui ont été apportés avant lui.

Très souvent, l'imitation est libération par la recherche d'une nouvelle sensibilité esthétique. Cette libération permet aux artistes de dire ultérieurement ce qu'ils ont à dire avec un naturel artistique. Comme le remarque Paul Valéry, seule la danseuse est vraiment libre de ses gestes parce qu'elle a entraîné son corps à imiter des quantités de figures toutes faites, ce qui fait qu'en fin de compte elle semble plus naturelle qu'un maladroit qui, n'ayant imité personne, nous donne en pâture un mélange de médiocrité et d'idiotie. De même en littérature, il n'y a rien de plus rempli d'imitation maladroite que ces œuvres de débutants qui repoussent délibérément l'imitation et la leçon de leurs prédécesseurs. De toutes façons, on ne peut pas ne pas imiter pour commencer ; alors le mieux est de l'admettre et de travailler dans le sens d'une imitation consciente, voulue, utilisée. Ainsi Rousseau, qui repousse toute culture et toutes valeurs intellectuelles acquises, écrit ses premiers *Discours* en un style qui a certes ses qualités, mais est terriblement oratoire et classique. Il lui faudra beaucoup de maturation pour arriver au style quasi musical et très personnel des *Rêveries*.

Alors, pour répondre à notre douloureuse interrogation concernant Dib, à savoir : Pourquoi avoir imité ou plagié les textes italiens ?, mon sentiment le plus profond et peut-être celui qui est le plus proche de la vérité, c'est que *Dib s'est servi des néo-réalistes italiens pour parfaire son style*. Est-ce donc un exercice de style ? Certainement ! Savons-nous que Flaubert, avant de composer, s'adonnait à des épreuves de grec et de latin, à des exercices de composition. Sur sa table de travail, il avait peur de la page blanche, et il restait des jours et des jours à corriger. Il gémissait, haletait, passait toutes ses pages à l'épreuve du "gueuloir", à harmoniser les sonorités, supprimer les adjectifs maladroits et les phrases boiteuses. Flaubert, ce damné de l'écriture, ne laissait rien au hasard, comme Dib.

Dib lui ressemblait car Dib était extrêmement minutieux et laborieux. On savait que pour la recherche du Beau et du Vrai, il travaillait sa forme comme un bon artisan. La littérature est sa vie, elle coule dans ses veines. Il déclarait en 1952 dans *L'Effort algérien* : «*Je suis écrivain dans la mesure où j'ai quelque chose à dire. Je ne voudrais pas devenir un fabricant de livres.*»

Comment travaillait-il ?

Beaucoup, pas autant que Flaubert mais il adoptait un rythme de composition de cinq à six heures par jour. Il ne croyait pas aux génies accidentels. Un travail acharné devait précéder. «*Je recommence – nous dit Dib - jusqu'à dix fois mon manuscrit pour l'envoyer à l'éditeur.*» (*Témoignage chrétien* du 7 février 1988).

Il a beaucoup lu et de tout à cette époque-là. Il cite Steinbeck, Caldwell, Faulkner, Dos Passos comme il le dira, mais naturellement aussi des auteurs français (Pascal, Racine, Stendhal, Valéry, Baudelaire). Mais il ne cite à aucun moment les néo-réalistes italiens ! Il précise aussi qu'il ne croit pas que telle ou telle influence l'ait profondément marqué.

Et pourtant il ne faut pas oublier qu'on échappe difficilement à l'imitation sur le plan sociologique. *Ainsi le grand Rimbaud arrivera à une vision personnelle mais combien convulsive du monde, mais y serait-il arrivé s'il n'avait pas rencontré sur son chemin Hugo qu'il admire et qu'il imite du reste à loisir, par exemple dans les Etrennes des orphelins ?*»

Il faut bien comprendre que Dib a imité les néo-réalistes italiens pour parfaire son style. Un style trop dense. On ne sait pas quand exactement Dib s'est servi des textes italiens. Peut-être après les réflexions de son éditeur lui demandant de fragmenter sa fresque romanesque ? Il a donc compris qu'en art, l'imitation n'est pas une honte, une aliénation, mais une libération d'énergies nouvelles, créatrices et esthétiques.

En 1958, Dib se posait en témoin de sa société et de son temps. Il voulait s'inscrire dans l'universel. Parlant des écrivains de "la génération de 1952" faisant un inventaire, il disait : «*Ils visitent leur maison... Ils regardent, ils racontent. Plus tard nous tenterons de dominer la réalité et d'en brosser un visage plus précis.*» (*Témoignage chrétien*, 07-02-58).

Ce qui nous intéresse, dans cette réflexion, c'est le terme «*Nous tenterons de dominer la réalité*». Une tentative qui nécessite des apports extérieurs, une sève nouvelle, l'aide des chevrons car, en littérature, on est toujours l'élève de quelqu'un, le brave apprenti sur le chemin de la réussite.

Maintenant, interprétons tous nos faits : Pouvons-nous crier au plagiat ?

Les plus grands ont plagié, ont tous été des pillards. Disons, comme le disait le professeur François Desplanques (*Aux sources de l'Incendie*, Revue de Littérature Comparée, n° 4, octobre-décembre 1971, pp 604 à 612) : «*Disons-nous tout net aussi que le comparatiste n'est ni un flic ni un défenseur attiré des droits d'auteur, ni même un douanier consciencieux qui passerait sa vie à surveiller aux frontières les échanges littéraires, l'œil sourcilieux, vététilleux, pointilleux. Nous cherchons à comprendre.*»

Comprendre, c'est dire comment un Dib s'était adonné à transposer ses modèles, les avait adaptés à la réalité algérienne comme un peintre étalant sur sa toile des couleurs, des vies, des expressions. C'est cela l'important car savez-vous qu'un Baudelaire tout royal a été appelé le poète pas génial, mais le pillard ! Dib était avant tout un intuitif,

quelqu'un aussi de très génial. Il a compris que *l'imitation, le plagiat, n'étaient pas sources de pauvreté mais de richesse*. Et, après tout, il a imité les auteurs qu'il a aimés, on n'imité que ceux qu'on aime. Il était jeune – nous l'avons vu – sur le sentier de l'aventure littéraire. Il lui fallait des modèles *et il avait été frappé par la proximité de ces écrivains*, ses frères, ses cousins. Le même exil, la même mer, les mêmes montagnes calcaires, les mêmes hommes, la même misère, les mêmes visages émaciés, brûlés par la faim et la fièvre. Incontestablement, les Italiens avaient été pour lui d'un grand secours et lui avaient révélé la manière de dire, les secrets de la création comme un peu les conseils que Flaubert prodiguaient à Maupassant et dans les imitations flaubertiennes, par l'auteur de *Boule de suif*, le lecteur découvre les mêmes thèmes et aussi une même sensibilité *et pourtant chez Maupassant la vision est plus brutale, moins transfigurée par la beauté, plus obsédée par la folie menaçante*.

A ce stade de la réflexion, nous pouvons dire que l'imitation est richesse et que Dib n'est pas tombé dans les pièges de la facilité, l'imitation formelle par exemple. Il a algérianisé son œuvre, mis même de la poésie dans le monde de la méchanceté et s'est même permis de reposer son lecteur et de lui offrir, au chapitre 16 de *l'Incendie*, de très belles pages érotiques !

Imitation, plagiat nous font dire que la littérature algérienne de langue française, comme toute autre *littérature, a des sources mêlées, ce qui fait sa richesse et non sa pauvreté*. Une autre réflexion nous interpelle : Qu'est-ce que le réalisme ? C'est sûr, il n'est pas une photographie. Ce qu'il faut savoir, c'est que l'imitation (nous évitons le terme "plagiat" qui est plus vil !) conduit à deux hypothèses possibles. Prenons un exemple singulier. Imiter Malek Haddad ou Kateb Yacine, cela peut comporter deux possibilités, ou devenir un sous-Malek Haddad, ou un sous-Kateb Yacine, et présenter un médiocre style, une fade composition littéraire; mais *comprendre la dynamique profonde de Malek Haddad ou de Kateb Yacine, et continuer les recherches à partir du point où ils les ont laissées*, c'est alors devenir un digne écrivain, un vrai créateur car on ressuscitera de grands fantômes littéraires tels que Faulkner, Aragon, Eluard, Breton, Joyce, Kafka, Maupassant, Baudelaire, Rimbaud.

Références Bibliographiques

- Desplanques François, "Aux sources de l'Incendie", *Revue de littérature Comparée*, Librairie Marcel Didier, 4 et 6 rue de la Sorbonne, Paris, 1971
- Dib Mohammed, *L'Incendie*, Paris, Seuil, 1954.
- Duchesne, A., et LEGAY, T., *Petite fabrique de littérature*, Paris, Magnard, 1984, rééd. 2005.
- Genette Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 2005.
- Jauss, H.R., *Pour une esthétique de la réception*, traduction française, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1978, rééd. 2003.
- Levi Carlo, *Le Christ s'est arrêté à Eboli*, Paris, Gallimard, 1948.
- Piegay-Gros Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 2004.
- Silone Ignazio, *Fontamara*, Editions Grasset, réimprimé aux éditions Mondiales, Paris, 1967, première édition française : 1934.
- Vittorini Elio, *Conversation en Sicile*, Paris, Gallimard, 1948.