

Machrek

SYRIE ● LIBAN ● ÉGYPTE



Hussein Madi, *Homme à cheval*, 1974. Tempera.

Syrie, Liban. Les liens économiques, politiques et culturels entre la France et le Proche Orient (Machrek) – Syrie, Liban, Palestine, Égypte – remontent à tout le moins aux Croisades. Mais, plus précisément, c'est du régime des capitulations commerciales, signées par François I^{er} avec Soliman le Magnifique dès 1535, qu'il convient de dater l'introduction de la langue française, d'abord en Syrie et au Liban. L'afflux de missionnaires français au Liban, en Syrie, en Palestine, à partir du XVI^e siècle, et l'ouverture d'écoles confessionnelles qui dispensent leur enseignement en français, suivie de la création par les Jésuites de l'Université Saint-Joseph à Beyrouth en 1881, ont contribué de manière décisive à l'installation de la langue et de la culture françaises dans cette région de l'Empire ottoman, dont témoigne aujourd'hui l'existence d'une importante littérature. Au XIX^e siècle, l'aide apportée par la France aux chrétiens libanais massacrés par les Ottomans (envoi d'un corps expéditionnaire en 1860), renforce encore cette solidarité qui fait de la France une « seconde Mère » pour les chrétiens libanais, mais aussi pour les musulmans hostiles au pouvoir ottoman. L'instauration du Mandat français sur le Liban décidée par la SDN (1920-1943) consolide la présence française ; l'indépendance en 1946, malgré quelques réactions d'hostilité, ne remet pas en question le profond attachement du Liban à la langue française, pratiquée comme langue seconde, avant l'anglais, par une majorité de Libanais, en particulier dans les villes. La première œuvre littéraire écrite en français (un recueil poétique de Michel Misk, en 1874) est inséparable des luttes nationales contre l'occupation ottomane, à l'origine du nationalisme arabe moderne. C'est à Paris que se publient les revues d'opposition (*La Correspondance d'Orient*, 1908) et que sont représentées, au début du siècle, les premières pièces du théâtre libanais, sur fond de luttes nationales (Chékri Ganem, *Antar*, 1910). Dans les années vingt, de jeunes journalistes, proches de la pensée de Maurras, développent une presse francophone (*L'Orient*, de Georges Naccache, en 1924, *Le Jour* de Charles Ammoun et Charles Hélou, en 1934, qui fusionneront en 1971). La vitalité de l'édition libanaise en langue française, même durant les années les plus sombres de la guerre civile, témoigne de l'existence d'une solide tradition littéraire, qui s'illustre principalement dans la poésie et le roman. Le français s'impose aujourd'hui encore, malgré la concurrence de l'anglais, comme la langue des élites sociales, économiques, politiques et culturelles, le plus souvent associée à l'arabe et à l'anglais dans un trilinguisme.

Égypte. La culture française est moins ancienne en Égypte qu'au Liban, puisqu'elle ne remonte pas avant l'Expédition d'Égypte conduite par Bonaparte en 1798. C'est à compter du siècle dernier que l'Égypte, sous la conduite de Méhémet Ali, s'ouvre sur l'Europe (*Nahda*) – et tout particulièrement sur la culture française¹. D'où la diffusion et le progrès foudroyant de la langue française au cours du XIX^e siècle – dans l'armée, dans la vie politique, dans le droit et dans l'économie –, à la faveur de l'installation de congrégations religieuses qui ouvrent des écoles où l'enseignement se donne principalement en français, puis d'une école de Droit réputée et de lycées français au Caire et à Alexandrie. Une littérature de langue française naît² de cet intense échange culturel mais aussi commercial qui se maintient au Caire et à Alexandrie jusqu'à la Révolution nasserienne de 1952, et dont l'expédition du Canal de Suez, en 1956, marque la fin avec l'expulsion des « étrangers ». Il semble particulièrement symbolique qu'à la cour du roi Farouk le

1. Cette période est mise en scène par le grand roman historique fondé sur des sources authentiques, *L'Égyptienne* de Gilbert Sinoué (lui-même né en Égypte), qui a obtenu en 1991 le Prix Quartier Latin.

2. Joseph Agoub (1795-1832), est le premier écrivain francophone égyptien.

français soit la première langue, avant l'arabe et même avant l'anglais – partiellement imposé par le protectorat instauré en 1882 et qui n'a jamais donné naissance à une littérature en Égypte. C'est dire que l'« arabisation », pour le nouveau régime, s'imposait comme une priorité absolue, ne serait-ce que pour marquer la rupture avec l'ancienne aristocratie dirigeante. Mais l'enseignement du français, certes en recul, ne devait pas disparaître pour autant, les nouveaux dirigeants continuant à envoyer leurs enfants dans les écoles religieuses où ils apprenaient encore majoritairement le français. D'où la permanence d'une élite francophone, dans la vie politique, économique et culturelle. La littérature francophone égyptienne, qui a connu son âge d'or dans les années trente à cinquante, semble, elle, en voie de disparition.

LE ROMAN ET LES GENRES DE LA FICTION NARRATIVE

Ce n'est assurément pas par les genres narratifs que le Proche-Orient s'impose dans le monde de la francophonie, à la différence du Maghreb. En Égypte comme au Liban, les écrivains francophones se consacrent plus volontiers à la poésie qu'à la prose, selon une tradition qui est probablement liée à la prééminence de la poésie dans la tradition arabo-musulmane. Les plus grands écrivains francophones du Machrek sont en effet des poètes – Charles Corm, Georges Schéhadé, Salah Stetié, pour le Liban, Georges Henein, Joyce Mansour, Edmond Jabès, pour l'Égypte – à la notable exception près de Farjallah Haïk et d'Albert Cossery, exclusivement romanciers. Ahmed Rassim, parfaitement bilingue, l'une des figures les plus intéressantes et les plus secrètes de la littérature égyptienne, a travaillé sur des formes brèves (*Chez le marchand de musc*, 1932) – sentences, proverbes, apophtegmes – totalement étrangères au récit.

Mais cette apparente désaffection pour le roman mériterait d'être réexaminée. Car si Georges Henein ou Edmond Jabès sont reconnus comme des « poètes », leurs œuvres participent néanmoins indéniablement des genres de la fiction narrative, dans la mesure où, précisément, elles s'efforcent de dépasser les clivages de genres (le « Livre » jabèsien), associant volontiers la poésie versifiée au poème en prose qui, amplifié, devient conte, nouvelle, récit. De cette affinité profonde de la poésie avec les genres narratifs témoigne l'œuvre tout entière de Joyce Mansour, constituée de courts récits dont la fonction poétique est manifeste. Les romanciers officiellement désignés comme tels, sont eux-mêmes souvent poètes : ainsi d'Andrée Chedid, bien évidemment, mais aussi de Vénus Khoury-Ghata, toutes deux libanaises, qui publient recueils de poèmes et de nouvelles, romans, pièces de théâtre. Georges Schéhadé lui-même, poète, homme de théâtre, n'avait-il pas la réputation, à Beyrouth comme à Paris, d'être un extraordinaire conteur, dans la plus grande tradition orientale ? Alors que, massivement, les romanciers arabophones – tel Naguib Mahfouz (Prix Nobel de littérature 1988) marqué par Zola et les Naturalistes – adoptent le modèle « réaliste » européen, le nombre de romans « réalistes » en français semble largement en retrait par rapport aux autres genres, en particulier les romans dits « poétiques ».

Toutefois, paradoxalement, le plus connu – et sans doute pour cela même – des romanciers égyptiens, Albert Cossery, s'inscrit dans le courant « réaliste ».

ROMAN ET IDENTITÉS NATIONALES

Le premier problème que pose un panorama de la prose de fiction, c'est précisément la définition d'une aire géographique et culturelle. De manière générale, est-il possible de parler de littérature *libanaise*, ou *égyptienne*, de langue française ? Cette question préjudicielle concerne certes l'ensemble de la francophonie et nombreuses sont les entreprises de récupération (ou de réintégration) d'écrivains que la littérature française s'est facilement annexés – de Schéhadé à Jabès. La situation est cependant plus complexe lorsqu'il s'agit du Proche-Orient et, singulièrement, de la Syrie, du Liban (dont les frontières elles-mêmes sont discutées) et de l'Égypte – sans parler, évidemment, d'Israël. Tout comme Salonique et Smyrne, Damas, Alep, Beyrouth, Jérusalem, Le Caire, Port-Saïd, Ismaïlia et surtout Alexandrie étaient devenues depuis le siècle dernier des villes cosmopolites où se croisaient Ottomans, Levantins, Syro-libanais, Arméniens, Grecs, Roumains, Italiens, Français, Anglais et Arabes, ainsi que le montrent encore le *Quatuor d'Alexandrie* (1957-1960) de Lawrence Durrell, les romans de Panaït Istrati du cycle *Méditerranée* (1934-1935) ou, plus récemment, *Cités à la dérive* (1960-1965) de Stratis Tsirkas. Le français constitue alors la langue véhiculaire de ces communautés dispersées, à Alexandrie, Lattaquié ou Beyrouth et qui, souvent, ne possèdent pas la nationalité de leur pays d'adoption. D'où la question de la pertinence du critère de l'identité nationale, ce qui incite à une problématisation générale, plutôt qu'à une étude pays par pays. Le cosmopolitisme de Salonique, de Smyrne ou d'Alexandrie est la matrice de la formidable effervescence culturelle du début du siècle ; la montée des nationalismes – l'hellénisation de Salonique, la turquisation de Smyrne, dans les années vingt, l'arabisation d'Alexandrie dans les années cinquante – ont signé l'arrêt de mort de ces cultures multilingues et cosmopolites, médiatrices entre l'Orient et l'Europe.

Communautés. La question des nationalités, en Orient, compte d'ailleurs finalement moins que celle des communautés religieuses et culturelles. Ce qui rassemble les groupes sociaux n'est peut-être pas tant l'appartenance à la nation – encore que le sentiment national apparaisse très fort en temps de crise et de guerre – qu'à des communautés religieuses, d'ailleurs souvent officiellement reconnues, comme au Liban (système politique confessionnel). Ce qui rassemble les écrivains déjà cités, c'est par exemple que la plupart appartiennent aux différentes communautés de chrétiens d'Orient qui, en un sens, transcendent les différences nationales : copte orthodoxe, dans le cas de Cossery et de Henein, maronite dans celui de Schéhadé et de Chedid.

Le nombre et l'importance des romanciers orientaux de confession israélite suffiraient à nourrir une étude qui ferait le pendant à celle de Guy Dugas pour la littérature judéo-maghrébine³. Ainsi la communauté juive compte-t-elle Edmond Jabès⁴ – même si sa famille n'était guère pratiquante –, mais aussi la journaliste et romancière Paula Jacques – née au Caire et dont la famille a dû, comme Edmond Jabès,

3. *La Littérature judéo-maghrébine*, L'Harmattan, 1991.

4. Voir notre développement sur cet écrivain p. 175-177.

quitter l'Égypte en 1957. Auteur d' *Histoire de l'œil* (1980) et de *L'Héritage de tante Carlotta* (1987), où elle décrit la vie de sa famille cairote, elle a reçu le prix Fémina en 1991 pour *Déborah ou les anges dissipés*, son troisième roman. Le psychanalyste Jacques Hassoun, auteur du roman *Alexandries* (1985), évoque le cosmopolitisme de sa ville natale où se croisent les langues. Mais l'exemple le plus singulier est certainement celui de Naïm Kattan, issu de la communauté juive arabophone de Bagdad, alors sous domination britannique. Après avoir étudié le français à Paris grâce une bourse de l'Alliance israélite universelle, Kattan décide de poursuivre son itinéraire de l'Orient vers l'Occident et se fixe au Canada, à Ottawa, où il est nommé président du Conseil des arts. C'est alors en tant qu'écrivain canadien qu'il manifeste son attachement à la langue française (à laquelle son origine irakienne ne le prédestinait nullement *a priori*) tout particulièrement dans son roman autobiographique *Adieu Babylone* (1975) – à mettre en perspective avec le roman de Shalom Cohen, journaliste né à Bagdad puis émigré en Israël après avoir vécu à Alexandrie : *Inchirah, une fille d'Alexandrie* (1992), et celui également autobiographique du Syrien Moussa Abadi, *La Reine et le calligraphe : mes juifs de Damas* (1993). Dans ses essais – *Le Réel et le théâtral* (1971) –, Naïm Kattan confronte encore sa culture orientale avec les valeurs de l'Occident.

Mais l'attachement à la culture française ne se limite aucunement aux communautés chrétiennes ou israélites ; en Syrie, au Liban, en Égypte – comme du reste dans l'ensemble de l'Empire ottoman –, les élites musulmanes sont traditionnellement francophones, comme en témoigne du reste l'œuvre d'écrivains comme Ahmed Rassim, Farjallah Haïk ou, plus près de nous, Salah Stetié.

Émigration et exil. Les littératures libanaise et égyptienne, tout en reflétant des préoccupations souvent différentes, sont étroitement imbriquées l'une dans l'autre, ne serait-ce que parce que la majorité des écrivains ont été confrontés au problème de l'émigration et de l'exil : la majorité des grandes figures francophones libanaises et égyptiennes vivent aujourd'hui hors de leur pays natal : Salah Stetié, Andrée Chedid, Vénus Khoury-Ghata, Amin Maalouf, Albert Cossery, etc. Il existe en outre, surtout depuis les années vingt et trente, des échanges féconds entre le Liban et l'Égypte, qui brouillent largement les idées reçues sur les nationalités. Parmi les noms les plus importants, nombreux sont ceux qui appartiennent d'ailleurs à des communautés étrangères. Par exemple Andrée Chedid, aujourd'hui naturalisée française, appartient à la communauté syro-libanaise du Caire, de sorte qu'on la compte tantôt comme égyptienne, au regard de sa naissance et de son passeport, tantôt comme libanaise, en raison de ses « racines ». Georges Schéhadé lui-même est né à Alexandrie dans une famille d'origine syro-libanaise. Le journaliste et romancier français Robert Solé, d'origine égyptienne, relatant la saga d'une famille syrienne dans *Le Tarbouche* (1992) et *Le Sémaphore d'Alexandrie* (1994) ou encore *La Mamelouka* (1996), évoque de manière saisissante le cosmopolitisme à l'œuvre à Alexandrie. Quant à Edmond Jabès, né dans une famille fixée en Égypte depuis des générations, de nationalité italienne (l'Égypte n'ayant pas accordé la nationalité aux ressortissants juifs), il fut contraint à l'exil, comme la plupart des juifs égyptiens, assimilés à des « étrangers » au moment de la crise de Suez en 1956. Se pose également le problème d'écrivains issus de couples mixtes, comme Joyce Mansour ou Georges Henein, de

mères anglaise et italienne. Pour la plupart des prosateurs – à la notable exception d'Albert Cossery dont la famille, quoique de très lointaine ascendance syrienne, est « égyptienne » – l'appartenance nationale, problématique, rend incertaine la définition d'un corpus strictement égyptien, ou libanais (et *a fortiori* syrien).

Nombreux sont les écrivains, artistes et intellectuels en exil, volontaire ou non. Andrée Chedid a quitté l'Égypte depuis 1947, tout comme Albert Cossery depuis 1945, pour s'installer à Paris. Quant à Georges Henein, pour s'être opposé à Nasser, quoique de nationalité égyptienne, il a dû s'exiler – en Grèce, en Italie, en France –, comme Edmond Jabès, qui n'avait jamais quitté l'Égypte : est-ce à dire qu'ayant été naturalisés français – pour Jabès, en 1967 après 10 ans de vie à Paris –, ces auteurs cessent pour autant d'appartenir à la littérature *égyptienne* de langue française ? Albert Cossery, fixé à Paris et écrivant en français, continue à revendiquer son « égyptianité » selon ses propres termes. Le réflexe nationaliste fait d'ailleurs que Georges Henein, Albert Cossery ou Edmond Jabès, en Égypte même, sont parfois considérés comme des étrangers ayant trahi à la fois leur langue et la « patrie arabe ». Parmi les prosateurs importants de la période concernée, seuls Out El Kouloub et Farjallah Haïk n'ont jamais cessé de vivre dans leur pays – l'Égypte, le Liban.

C'est donc ailleurs qu'il faut chercher la cohérence et l'unité des littératures francophones du Machrek, fondées sur une mosaïque de nationalités, de religions et de situations : dans ce que Jabès appelle « la demeure » du « Livre », rendu possible par « l'hospitalité de la langue » :

La langue est hospitalière. Elle ne tient pas compte de mes origines.

(Le Livre de l'hospitalité, 1991)

L' « AMOUR DE LA LANGUE »

Il se peut que la spécificité du Machrek vis-à-vis du Maghreb, réside dans le rapport qu'il entretient avec la langue française. La francophonie en Égypte et au Liban a toujours paru un facteur d'ouverture et de liberté, de sorte que les écrivains francophones n'éprouvent guère le sentiment douloureux d'aliénation qui frappe les auteurs maghrébins de la première génération, dépossédés de leur langue maternelle par la colonisation. Si le français a toujours été moins répandu en Égypte qu'au Liban, où le bilinguisme, du moins jusqu'à une date récente, concernait toutes les couches de la population, il est cependant toujours apparu comme la langue « naturelle » des élites politiques et intellectuelles. Ainsi qu'en témoignent Edmond Jabès ou Andrée Chedid, le français a joué en outre le rôle d'une langue alternative à l'anglais, langue du colonisateur. Dans certains cas, le facteur religieux a pu intervenir, dans la mesure où il existe une affinité naturelle entre les élites catholiques – minoritaires au sein de la communauté chrétienne, elle-même minoritaire – et la France. Au Liban, comme le montre *Le Rocher de Tanios* d'Amin Maalouf (Prix Goncourt 1993), le partage entre francophiles et anglophiles recoupe souvent les différences confessionnelles (maronites, druzes, chiïtes, etc.). Le cas de Joyce Mansour, née en Angleterre, est évidemment différent, et le choix entre le français et l'anglais – et non l'arabe – ne revêt aucunement pour elle un sens politique ou religieux.

On doit certes méditer sur cette première colonisation que représenterait, en définitive, l'Expédition d'Égypte – et récuser le français au nom du *néo-colonialisme*. Il n'empêche que, dans l'immédiat après-guerre, le français est vécu comme une langue de culture, émancipatrice vis-à-vis de l'anglo-américain qui s'impose à travers le commerce et l'économie planétaire.

Le rapport entre le français et l'arabe n'est pas non plus comparable à celui qui prévaut au Maghreb – en Algérie, en particulier : la différence entre le dialecte et la langue écrite est moins grande, et l'arabe littéral n'a jamais cessé d'être enseigné. Le Liban, tout particulièrement, a su maintenir un équilibre entre l'enseignement des langues secondes (français, anglais) et de l'arabe littéral. Les écrivains d'expression française sont pour la plupart issus de milieux essentiellement francophones, pour lesquels le fait d'écrire en français n'est pas un choix – à l'exception du poète et essayiste libanais Salah Stetié, qui s'en explique dans *Archer aveugle* (1985) –, encore moins une nécessité – comme au Maghreb –, mais une évidence. C'est ainsi que, faute d'être bilingue, Edmond Jabès n'a guère eu le *choix* de la langue française, qui s'est en quelque imposée à lui « par défaut » – quitte à ce que ce défaut soit mué en attachement sincère et profond. Tel n'est pas tout à fait le cas d'Albert Cossery qui, élevé dans un milieu arabophone (petite bourgeoisie chrétienne) et ayant appris le français chez les Frères des écoles chrétiennes, ne l'a jamais abandonné – d'autant moins que, engagé très tôt dans la marine, puis fixé à Paris, il n'a guère vécu sur le sol égyptien. Pour les communautés étrangères – italiennes, grecques, arméniennes, etc. – de Beyrouth ou d'Alexandrie, le français s'impose avec la même évidence, et permet ainsi de transcender les différences d'origine. La langue française constitue le ciment de l'unité nationale de ces communautés cosmopolites.

L'UNIVERS RÉFÉRENTIEL DE LA FICTION RÉALISTE

Le mouvement de renaissance des lettres arabes (*Nahda*) au siècle dernier a été profondément marqué par les modèles européens. C'est ainsi que le roman réaliste ou naturaliste a exercé une influence décisive sur les grands romanciers égyptiens ou syriens, qui avouent leur dette à l'égard de Flaubert, de Maupassant et de Zola. Les romanciers francophones n'ont pas non plus échappé à cette influence : aujourd'hui, ils sont plutôt marqués par le Nouveau Roman.

Comme le roman algérien de langue française de la première génération (Feraoun, Dib, Mammeri) s'efforce de compenser la privation de la langue arabe par la représentation de la terre et du peuple algériens, Cossery, qui a vécu la plupart du temps à l'étranger, fait de l'Égypte et des Égyptiens le sujet exclusif de ses romans – à l'exception du dernier en date, *Une ambition dans le désert* (1984), situé dans les Émirats du Golfe persique, c'est-à-dire tout de même encore en Orient : fixé en France depuis 1945 et écrivant exclusivement en français, Cossery n'a jamais cessé de revendiquer non seulement son origine mais son identité égyptienne – « Je ne suis pas français. Je suis un écrivain de langue française⁵, c'est tout et bien que je vive en France, je continue à sentir mon égyptianité. » – et de représenter l'Égypte moderne

.....
5. Albert Cossery a obtenu en 1990 le Grand prix de la francophonie décerné par l'Académie française.

dans ses romans. Loin d'aspirer à des thèmes universels, ses romans et ses nouvelles sont profondément ancrés dans des lieux, des personnages spécifiquement égyptiens, sans pour autant tomber dans le pittoresque et l'exotisme touristique. Tous ses romans mettent en scène la vie quotidienne misérable du petit peuple des quartiers populaires « indigènes » du Caire, selon le mot de Cossery, mais aussi d'Alexandrie ou de Damiette. Par là, ils s'inscrivent pleinement dans la tradition réaliste voire naturaliste des romans de Naguib Mahfouz, inspirée de Flaubert, de Zola et de Maupassant, dont ils sont très proches.

Les « oubliés de Dieu », comme dans les films militants de Youssef Chahine – *La Terre*, en particulier –, sont accablés par la destinée : « C'est un jour comme les autres : lent, féroce et affamé de victimes humaines. Personne ne peut dire quelles sortes d'horreurs se préparent à naître, ni préciser le genre de désastres nouveaux qui menacent la vie des hommes... » Cette tragédie sociale – surtout dans les premiers romans, publiés avant la Révolution de 1952 – et cette malédiction de la misère appelle à la révolte, comme dans le vibrant et lyrique final de *La Maison de la mort certaine*, vaste allégorie de la société égyptienne du règne de Farouk : « La maison s'écroulera sur nous, dit Abdel Al. Mais nous sommes nombreux. Elle ne tuera pas tout le monde. Le peuple vivra et saura venger tous les autres. Si Khalil écoute cette voix qui monte dans la nuit. Chaque minute qui passe le sépare de son ancienne vie. L'avenir est plein de cris, l'avenir est plein de révoltes. Comment endiguer ce fleuve qui va submerger les villes ? »

Farjallah Haïk, qui est certainement le plus grand romancier libanais de langue française, occupe une place comparable à celle de Cossery pour l'Égypte. Contemporain de Schéhadé, Haïk représente pourtant une tendance radicalement opposée et non moins importante de la littérature libanaise, perpétuant une conception naturaliste du roman, fondée sur la description et l'évocation du peuple paysan des villages libanais, notamment de Beit-Chabab, son propre village natal. Dès *Barjoute* (1942), Farjallah Haïk met en scène les mœurs des *fellahin*, dont il souligne l'attachement viscéral à la terre. Dans sa trilogie *Les Enfants de la terre – Abou-Nassif* (1948, Prix Rivarol en 1949), *La Fille d'Allah* (1949), *La Prison de la solitude* (1951) –, les personnages vivent en communion avec le rythme cosmique des saisons et des travaux des champs, et le romancier élève jusqu'au mythe cette symbiose de l'homme avec le cosmos. Comme *La Terre* de Zola, dont il partage la vision à la fois pessimiste et grandiose, les romans de Haïk, touchant à l'élémentaire, atteignent à l'épique. Mais il faut également évoquer le sordide décor urbain de *L'Envers de Caïn* (1955), sans doute son œuvre la plus forte, qui met en scène la misère et la violence des parias des faubourgs, dans la tradition des *Bas-fonds* de Gorki. Haïk se montre ici plus violent et plus désespéré dans la critique sociale que Cossery. Comme Cossery, d'ailleurs, mais avec une cruauté qui n'est guère tempérée par l'humour, Haïk tente de restituer l'oralité de l'arabe parlé, de *libaniser* le français, en insufflant la verve du dialecte, afin d'augmenter l'« effet de réel ». À travers le sordide misérabiliste et une certaine complaisance pour le « langage-de-la-ceinture-et-au-dessous », selon une expression de *L'Envers de Caïn*, la vision prend alors une dimension paradoxalement poétique.



Al-Adawi Saïd, *Les Funérailles*, 1970. Encre de Chine sur papier.

Polyphonies et représentations de la langue. L'« amour de la langue » dont parle Stetié dans ses essais a de profondes incidences sur la stylistique du roman, qui est émaillé d'expressions et de tournures traduites littéralement de l'arabe, ou inspirées de ses structures, dans une polyphonie franco-arabe. Les romans de Farjallah Haïk, d'Albert Cossery et, plus récemment, de Paula Jacques, font une large place à ces arabismes qui infléchissent la francophonie vers ses variantes dialectales. Cette mise en scène du *français d'Orient* vise à un réalisme comparable à celui du roman européen du XIX^e siècle. De même que le Baron de Nucingen chez Balzac se caractérise par son parler franco-alsacien, les « oubliés de Dieu » de *La Maison de la mort certaine* (1944) ou *Mendiants et orgueilleux* (1955), les paysans des *Fainéants dans la vallée fertile* (1948), la petite bourgeoisie des fonctionnaires ou des commerçants de *La Violence et la dérision* (1964) et d'*Un complot de saltimbanques* (1975), se définissent essentiellement par la langue. Cossery s'efforce de transcrire, dans les dialogues, le parler imagé et truculent du dialecte cairote. Ainsi, dans *Les Hommes oubliés de Dieu*, d'une conversation entre le repasseur Hanafi et le facteur Zénouba qui apporte une lettre recommandée :

Que dis-tu ? Fils de chien ! Une lettre pour moi ? Quel est donc ce maquereau qui s'amuse à m'écrire ? Tu peux la garder ta sale lettre ou la donner à ta mère. Je n'en veux pas. Tu te moques de moi, farceur du diable ! [...] — Par Allah ! Hanafi mon frère, je ne me moque pas de toi ! C'est bien une lettre à ton nom. Et une lettre recommandée encore [...].

Cette langue parlée familière, qui fait une large place aux exclamations, interjections et insultes, est souvent calquée directement sur l'arabe du dialecte cairote,

qu'elle traduit littéralement. Ainsi des innombrables formules de politesse – « Salut sur toi », « ô homme »...–, des stéréotypes et proverbes qui émaillent les dialogues de la rue, saisis sur le vif. L'« effet de réel » produit par ces « calques » peut sembler banal au lecteur français ; pourtant les romanciers arabes, naguère encore, suscitaient la réprobation en écrivant dans le dialecte qui, pour des raisons religieuses et idéologiques, devait rester oral : à la provocation d'introduire la langue parlée dans une littérature qui sacralise l'écrit, Cossery ajoute le paradoxe de la traduire mot à mot en français. Donner la parole au peuple misérable des « oubliés de Dieu », opprimés par les riches et par le gouvernement, en faire des héros de romans – et pas seulement un arrière-plan sociologique destiné au pittoresque –, c'est bien pour Cossery signifier un engagement social et politique, et par là un enracinement dans la vie égyptienne, malgré l'expatriation. Farjallah Haïk procède de la même manière avec le parler de la campagne libanaise, émaillé de proverbes, de sentences et d'idiomatismes – « avoir le sang léger », « avoir une nouvelle dans le visage », etc. –, qu'il traduit parfois littéralement.

Le langage des « gueux » influe aussi sur le style de l'ensemble des romans, au-delà même des dialogues. Écrits à la troisième personne, ces romans de Cossery et de Haïk, où le narrateur omniscient manipule les personnages, sont en définitive contaminés par la langue de leurs personnages. Le style narratif et descriptif semble émaner lui aussi de ces personnages dont le narrateur épouse le point de vue. La place dévolue au style indirect libre, qui permet d'abolir les frontières entre le discours du narrateur et celui des personnages, en témoigne, comme lorsque Cossery évoque la maison branlante « de la mort certaine » :

Tapie au sommet de la venelle des Sept Filles, la maison de Si Khalil, le propriétaire dégoûtant, craquait sous la rafale et achevait de se convertir en ruines. Il faut dire l'atroce vérité. Cette maison ne tenait debout que par miracle. Seuls, des fils de putain, aveuglés par une misère abjecte, pouvaient abriter leur chétive existence entre ces murs délabrés...

C'est encore aux adjectifs qui, souvent chez Cossery comme chez Haïk, expriment l'exaspération hyperbolique des sentiments – « dégoûtant », « atroce », « abjecte », « chétive » – que se révèle la présence de ces personnages, devenus « auteurs implicites », dans une narration apparemment objective, et que sourd la révolte contre les injustices d'une société inégalitaire.

La critique sociale et politique. L'intention réaliste s'accompagne tout naturellement, comme chez les romanciers européens, d'une critique de la société. Comme chez Naguib Mahfouz, les œuvres de Cossery – et celles de Haïk – développent une critique sociale et politique véhémement qui rappelle que le romancier, sans avoir milité dans un quelconque parti, a été proche du groupe surréaliste égyptien dont les activités provocatrices avaient scandalisé la bourgeoisie lettrée des salons. À la différence pourtant des romans idéologiques de Mohammed Cherkawi (*La Terre*, adapté par Y. Chahine), par exemple, cette œuvre, dénuée de tout esprit de sérieux, procède avant tout de la satire. De Georges Henein, Cossery partage en effet en anarchiste la démystification jubilatoire de toutes les formes de pouvoir et d'oppression. Les locataires ligués contre Si Khalil, le propriétaire de la maison « de

la mort certaine », s'attaquent au pouvoir de l'argent ; Heykal, dans *La Violence et la dérision*, ridiculise le pouvoir de l'État en la personne d'un gouverneur littéralement tué par une campagne de flagornerie. Et il n'est pas de thématique plus constante dans les romans de Cossery que la démystification de toute autorité – de l'administration, de la police, en particulier, mais aussi du savoir. Dans *Mendiants et orgueilleux*⁶, dont le titre évoque Dostoïevski, Gohar renonce à sa position de professeur d'université pour devenir mendiant. Ainsi, passées les deux premières publications – *Les Hommes oubliés de Dieu* et *La Maison de la mort certaine* –, la révolte s'intériorise et c'est l'humour qui prend en charge la critique sociale. À cet égard, *La Violence et la dérision*, qui avait reçu en 1965 le prix de la Société des gens de lettres, formule bien l'alternative qui s'offre aux « esprits libres » pour contester le pouvoir : la « violence » – la révolution ou le terrorisme –, ou la « dérision ». Il est vrai que le complot et l'attentat sont aussi omniprésents : en la personne du communiste Taher, dans ce roman, mais aussi à travers les explosions déclenchées dans *Une ambition dans le désert*, ou encore par les enlèvements mystérieux qui troublent la ville tranquille de Damiette dans *Un complot de saltimbanques*. Mais, selon la leçon même de *La Violence et la dérision*, cette violence est vouée à l'échec puisque, dérisoirement, Taher assassine le gouverneur alors même que celui-ci, ridiculisé par l'éloge outrancier que fait de lui Heykal par une campagne d'affichage, vient d'être destitué : « D'un bourreau il avait fait une victime, un exemple glorieux de civisme et de sacrifice pour les générations futures, perpétuant ainsi l'éternelle imposture. »

Pourtant directement appelée à la fin de *La Maison de la mort certaine*, cette condamnation de l'action révolutionnaire au bénéfice du rire destructeur – de ce « rire énorme » qui envahit Karim dans *La Violence et la dérision* lorsqu'on lui apprend que la rue où il habite est une « voie stratégique » – écarte Cossery du roman « engagé ». Tous les gouvernements, d'avant comme d'après la Révolution, sont renvoyés dos-à-dos dans une incommensurable bêtise dont se délectent ces héros-philosophes. Car les héros, grâce à leur humour corrosif, démasquent toutes les « impostures » : le travail, et avec lui la position sociale. Innombrables sont les scènes où l'autorité tente en vain de réveiller ses sujets endormis, à l'image de ce clochard qui, dans *Un complot de saltimbanques*, dort sous la statue du « Réveil de la nation ».

Autant dire que l'anarchisme cosserien, par cet éloge de la paresse, est d'une « nature véritablement aristocratique » qui permet aux dandies de cultiver à loisir la dérision. Le spectacle de l'universelle bêtise, à laquelle est constamment opposée l'intelligence aiguë des contestataires, suscite un véritable plaisir esthétique. Il n'est pas fortuit que la première œuvre de Cossery – un recueil de poèmes composé au lycée, *Les Morsures*, et rejeté par la suite – s'inspire jusqu'au plagiat de Baudelaire : en face de la misère et de l'oppression, les personnages affichent une morale aristocratique et un culte de l'intelligence qui fait d'eux des poètes, à l'image de Foulad Yeghen, dans *Mendiants et orgueilleux*. De la dérision, qui est un art, à l'écriture, il n'y a qu'un pas, si bien que les terroristes du rire – Heykal, Medhat – deviennent des doubles du romancier en satiriste. Dans le « passage des miracles » du vieux Caire, les mendiants eux-mêmes sont des artistes : l'« école des mendiants » ouverte par l'intellectuel Tewfik Gad, qui

6. Dont Asma El Bakri a tiré un film en 1992.

enseigne à ses élèves la nécessité de se parer, n'est-elle pas présentée par ses détracteurs à la fois comme une « innovation d'ordre esthétique » et comme « une mascarade, un désir abject de se moquer du monde », comme une « immense facétie » ? Et Sayed Karam dans la nouvelle « Les Affamés ne rêvent que de pain » n'est-il pas un ancien acteur en mal d'« inspiration » ? Comme dans les romans populistes, l'éloge du peuple est essentiellement d'ordre esthétique. Et ces « saltimbanques » – mot-clé du vocabulaire de Cossery – qui traversent la ville de Damiette comme une vivante allégorie de la liberté sont la figure même de l'artiste romantique telle que Jean Starobinski l'évoque, précisément, dans *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Les héros cosseriens s'apparentent à ces princes des gueux, aristocrates généreux sensibles à la poésie du peuple et méprisant la bêtise des bourgeois, qui hantent les bas-fonds de Hugo, de Sue ou de Dostoïevski mais aussi des *Mille et une Nuits*. Du fait de cet humour sur fond d'anarchisme aristocratique, le romancier francophone paraît très éloigné de l'idéologie de la « génération de 67 » (représentée par exemple par Sonallah Ibrahim) qui, après la défaite de l'Égypte, remettait en question les fondements politiques et sociaux de l'État et de l'idéologie pan-arabe.

Les écrivains libanais et la guerre de 1975. Les atrocités de la guerre civile suscitent un mouvement de révolte qui se traduit par la publication de recueils poétiques, de pièces de théâtre et de romans, publiés par Nohad Salameh, Claire Gebeyli, Marcelle Achkar Haddad. Parmi les œuvres les plus significatives de cette période, il convient de citer *La Maison sans racines* (1985), roman d'Andrée Chedid qui évoque le désarroi de familles dispersées par la guerre. C'est l'histoire et l'identité du peuple libanais tout entier qui sont ainsi interrogées à travers une famille démantelée. Vénus Khoury-Ghata, quant à elle, aborde la guerre sur le mode de la dérision et de l'ironie grinçante dans *Vacarme pour une lune morte* (1983), où le Liban est représenté sous la fiction allégorique de la Nabilie, en proie à une violence meurtrière qui conduit à un suicide collectif.

Le roman historique. Dans leur méditation sur l'identité, les romanciers adoptent naturellement le genre du roman historique, bien établi en Égypte comme au Liban. Andrée Chedid tente de renouer avec l'Égypte pharaonique dans *Néfertiti ou le Rêve d'Akhenaton* (1974), comme dans les nouvelles réunies dans *Les Marches de sable* (1981) ; mais, malgré le fondement historique de ces récits, l'Égypte ancienne sert principalement de support au mythe poétique qui se déploie à la faveur d'une rêverie sur les noms d'Akhenaton et de Néfertiti. Sans doute faut-il lire ici, en outre, une manière de renouer avec le passé immémorial de l'Égypte, avant l'Islam, et de ressourcer le peuple égyptien à ses racines. L'histoire apparaît alors comme un facteur d'unité et d'identité.

Les larges fresques du Libanais Amin Maalouf – fixé en France depuis 1976 – semblent plus proches du roman historique proprement dit que les romans poétiques de Chedid. *Samarcande* (1988), *Les Jardins de lumière* (1991) – qui évoque la religion manichéenne – et *Le Rocher de Tanios* (Prix Goncourt 1993) – qui relate l'histoire de son village natal du Liban au siècle dernier – recourent aux effets de réel propres au roman historique. Amin Maalouf est d'abord l'historien des *Croisades vues par les Arabes* (1983), et c'est dire le soin, la précision apportée à la reconstitution du cadre

historique. À cet égard, la plus grande réussite de Maalouf est certainement *Léon l'Africain* (1986), qui l'a d'ailleurs fait connaître. L'autobiographie imaginaire de Hassan est fondée sur l'existence attestée, au XVI^e siècle, d'un ambassadeur maghrébin, capturé par des pirates siciliens, offert en cadeau au pape Léon X et qui, sous le nom de Jean-Léon de Médicis, dit Léon l'Africain, devient le géographe attitré du pape pour la description de l'Afrique. L'itinéraire rocambolésque de Léon, chassé d'Andalousie par la *reconquista*, exilé à Fès, voyageant jusqu'à Tombouctou, installé au Caire au moment de sa conquête par les Ottomans, emprisonné à Rome, puis libéré, permet de mettre en scène l'histoire de la Méditerranée de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècles. Mais, au-delà des individus, dont les sources se veulent authentiques, cette histoire est aussi celle de la confrontation entre Arabes, Ottomans, Espagnols et Italiens, entre Orient et Occident, entre Islam et Christianisme. Léon l'Africain devient en quelque sorte, comme « cosmopolite », le symbole du métissage des langues⁷, des cultures et des religions qui font de la Méditerranée le creuset du monde moderne. Mais c'est aussi, en raccourci, l'histoire du Liban moderne, entre l'Europe et le monde arabo-musulman, qui est ainsi racontée, avec un appel implicite à la tolérance et au multiculturalisme. Le roman historique, qui n'hésite pas à emprunter ses procédés narratifs au roman d'aventures (Alexandre Dumas n'est pas si éloigné), débouche ainsi sur le roman symbolique.

Le roman historique consacre encore le talent de l'un des écrivains syriens les plus prometteurs : Myriam Antaki, Prix de l'amitié franco-arabe en 1985 pour *La Bien-Aimée* et dont l'œuvre paraît plus significative que celle du poète-romancier Kamal Ibrahim, fixé à Paris, qui vise à déstructurer la logique de la langue française (*Le Voyage de cent mêlées*, 1979), ou encore que *La Festivalière* (1992) de Chérif Khaznadar – longtemps directeur de la Maison des cultures du monde à Paris. *Les Caravanes du soleil* (1991) fait revivre la cité d'Ebla, dans la Syrie du Nord, il y a cinq mille ans, à travers les amours et les rêves de Tiadamu, jeune vestale au service du temple d'Ishtar, personnage principal et narrateur. Selon la plus pure tradition du roman historique et plus particulièrement de ce qu'on pourrait appeler le « roman archéologique » héritier du *Roman de la momie* (1858) de Théophile Gautier et, surtout, de *Salammbô* (1862) de Flaubert – qui semble le modèle des *Caravanes du soleil* –, Myriam Antaki s'appuie sur des sources citées en fin de volume, notamment sur les travaux du professeur Paolo Matthiae, « inventeur » de la cité enfouie d'Ebla, à qui l'ouvrage est dédié. Mais, comme dans *Salammbô*, la précision historique, la fidélité dans la reconstitution du décor et de l'atmosphère est la condition du déploiement d'un imaginaire puissant, nourri de sensualité et d'érotisme. La distance temporelle, creusée par une écriture hiératique – dont la perfection classique n'est pas sans évoquer *Mémoires d'Hadrien* (1951) de Marguerite Yourcenar mais aussi les fictions « archéologiques » d'Andrée Chedid (*Néfertiti ou le rêve d'Akhenaton*, *Les Marches de sable*, et la pièce de théâtre *Bérénice d'Égypte*) –, permet le dépaysement complet du lecteur, qui est transporté hors du temps. Si la Syrie moderne est présente par allusions et par métaphores, les préoccupations sociales et politiques semblent, chez Myriam Antaki, passer au second plan, derrière l'aspiration à des valeurs esthétiques universelles et intemporelles, imputables à ce qu'on pourrait appeler un « néo-classicisme ».

7. « De ma bouche tu entendras l'arabe, le turc, le castillan, le berbère, l'hébreu, le latin et l'italien vulgaire, car toutes les langues, toutes les prières m'appartiennent », est-il dit dans le prologue au lecteur.

L'esthétique à l'œuvre dans les romans de Chedid et d'Antaki, fondée sur la pureté d'une langue châtiée, qui affiche constamment sa portée littéraire, dès l'ouverture, contraste singulièrement avec les métissages et la trivialité délibérée de Cossery et de Haïk :

Le devin d'Ebla m'a prédit l'immortalité et j'ai recueilli de mes mains suppliantes le froment d'espérance qu'il a déposé dans mes paumes moites et tremblantes. La déesse du Soleil Utu a choisi ma peau pour la caresser de ses rayons de cristal et de miel, et j'ai ainsi chéri la vie car j'ai porté ma couronne de misère et ma gloire royale avec la même passion immense qui rend l'éphémère impérissable...

Mais on est également assez loin de la recherche de la couleur locale des romans de l'écrivain finlandais Mika Waltari dans *L'Étrusque* et, surtout, de *Sinouhé l'Égyptien*, traduit dans toutes les langues.

Le conte. À la différence des romanciers maghrébins – Tahar Ben Jelloun, Nacer Khémir, etc. – qui s'inspirent largement des contes, seule Out El Kouloub, ainsi qu'Adès et Josipovici l'avaient fait en reprenant le personnage mythique de Goha dans *Le Livre de Goha le sage* (1919), reste attachée à la tradition orientale, populaire ou savante : *Les Mille et une Nuits* sont en filigrane de plusieurs de ses romans, dont *La Nuit de la destinée* (1954). Dans *Harem* (1937), elle représente la vie des femmes recluses et dans *Hefnaoui le magnifique* (1961), elle multiplie les aventures romanesques et chevaleresques.

LE RÉCIT POÉTIQUE ET L'HÉRITAGE SURRÉALISTE : GEORGES HENEIN, JOYCE MANSOUR

André Breton, qui récusait violemment le roman pour son propos « réaliste », avait pourtant largement contribué à la promotion du genre narratif, rebaptisé « récit surréaliste », grâce à *Nadja* et à *L'Amour fou*. L'introduction du surréalisme au Liban et en Égypte, dès les années trente⁸, devait favoriser le développement du récit poétique ainsi conçu. C'est ainsi que les œuvres de Georges Henein et de Joyce Mansour comptent parmi les plus importantes du surréalisme d'après-guerre, au moment où le groupe français éclate et où Breton lui-même semble avoir de la peine à trouver un second souffle.

Né au Caire en 1916, de mère italienne et de père égyptien, Georges Henein appartient à la haute société chrétienne (copte orthodoxe). Élevé en France et en Italie, où son père est ambassadeur, il partage son temps entre Le Caire et Paris. Il fréquente le salon littéraire de Marie Cavadia, se lie avec les écrivains et artistes de passage au Caire – Eluard, Michaux, notamment. Il milite dans les rangs trotskystes de la IV^e Internationale. Aux côtés d'Edmond Jabès, son ami, il anime les éditions La Part du sable après-guerre, et publie quelques pamphlets. Après avoir accueilli favorablement

.....
8. Henein rencontre Breton à Paris en 1934 ; il fonde au Caire un groupe surréaliste en 1937 – dans lequel on compte les peintres Kamel Telmissany, Fouad Kamel, Ramzi Younane, l'écrivain Ahmed Rassim, auteur d'aphorismes et de sentences – et rompt avec le surréalisme en 1948.



De droite à gauche : Georges Henein, Fouad Kamel et son épouse, Ramzi Younane.

la Révolution, il critique le « tyran au nez de sémaphore » et, brutalement, se trouve privé d'emploi, devant s'exiler rapidement – en Italie, puis en France. Militant des causes tiers-mondistes, il collabore comme journaliste à *Jeune Afrique* et à *L'Express*, publiant de moins en moins de textes littéraires. Il meurt en 1976, reconnu seulement de quelques amis, parmi lesquels on compte Yves Bonnefoy, qui lui a consacré un bel hommage⁹. Henein avait introduit le surréalisme en Égypte par des conférences et, surtout, l'organisation d'une exposition surréaliste qui avait fait scandale dans une bourgeoisie francophone habituée à un art mondain et de bonne compagnie. Les premiers poèmes de Henein, publiés à Paris chez José Corti sous le titre *Déraison d'être* (1938) indiquaient la volonté explicite de balayer les conventions poétiques. De manière moins ouverte, mais peut-être plus efficace et plus insidieuse, les « récits » publiés après-guerre dans *Le Seuil interdit* (1956) marquent une étape importante dans l'histoire de la prose égyptienne de langue française. Henein s'y montre en définitive plus proche de certaines nouvelles de Mandiargues et, surtout, des « textes » de Michaux, son ami, que des

9. « Georges Henein », in *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977.

grands récits surréalistes de Breton. Car le statut générique de ces textes paraît hautement incertain, tant il est vrai que Henein cultive délibérément la transgression des genres codifiés. *Le Seuil interdit*, de ce point de vue, regroupe ce que Henein lui-même appelle des « nouvelles lyriques », ou encore des « poèmes romancés » – à mi-chemin entre le conte ou le « récit » et le poème en prose –, textes brefs de quelques pages, au style elliptique et dense, ironique, qui transportent le lecteur dans un univers où les lois de la logique ordinaire sont bafouées, ouverts sur un fantastique quotidien.

La thématique centrale de ces récits du *Seuil interdit*, reprise dans *Notes sur un pays inutile*, c'est assurément la violence et la négativité qui frappe êtres et choses, provoquant un cataclysme à l'échelle cosmique. Lecteur de Hegel comme de Lénine, revus et corrigés à travers un nihilisme désespéré, Henein fait l'apologie d'une violence régénératrice qui doit accoucher d'un monde nouveau. Le texte capital intitulé « La Déviation » montre précisément la force irrésistible, magnétique, qui emporte un groupe d'êtres dans ce processus dévastateur. C'est la raison pour laquelle l'univers imaginaire de ces récits est hanté par des terroristes qui, à la manière des « Possédés » de Dostoïevski, fomentent perpétuellement un complot contre l'État, mais aussi contre les valeurs de la civilisation occidentale : ainsi du récit « Il n'y a rien à sauver » dans lequel un groupe d'amis, réunis par un mystérieux projet révolutionnaire, trouvent dans le *Nous* collectif – qui n'est pas sans rappeler le collectif du groupe surréaliste auquel Henein appartenait – le ciment de leur unité. La fascination pour la Terreur robespierriste dont il célèbre le « prestige », pour la figure de Saint-Just, traverse le recueil, en écho à l'hommage appuyé que Henein rend par ailleurs à la figure de l'empereur Julien l'Apostat, contempteur et persécuteur du christianisme.

Cette négativité omniprésente prend parfois la forme d'un simple retrait vis-à-vis du monde. Ainsi du narrateur de « La Déviation » qui refuse de nouer tout lien, tout contact avec autrui : « Je me sentais chaque jour plus exposé, à la merci du premier saligaud venu qui demain me donnerait peut-être des gages d'affection et dont je devrais partager les loisirs et la table. » À telle enseigne que l'amour, dans « Nathalie ou le souci », n'existe que *par* et *dans* la distance, et aucunement dans l'étreinte, ne serait-ce que d'une main. Par cette obsession de la distance, ce refus de la communication, Henein rejoint Henri Michaux, dont il célèbre précisément dans un essai admirable – *Le Voyageur du septième jour* – le « refus de pactiser », selon une « mystique » de l'« impartageable ».

Mais cette distance prise par rapport au monde n'a d'égale que celle prise par rapport à soi-même. Le « Portrait partiel de Lil », par exemple, dénonce ironiquement le narcissisme des genres autobiographiques, auxquels il emprunte pourtant la première personne. Et c'est là un des traits stylistiques majeurs des récits de Henein que d'hésiter délibérément entre le *Je* et le *Il*, pour mieux tromper la confiance du lecteur dans une parodie d'autobiographie. Les personnages – on hésite à utiliser ce terme, tant les figures qui traversent ces récits paraissent désincarnées, privées d'état social et de caractérisation, aussi bien physique que morale ou psychologique – sont ainsi perpétuellement en porte-à-faux avec eux-mêmes, en rupture avec leur passé. Le regard ironique du narrateur achève de créer le malaise en accentuant encore la division.

L'ironie – et bien souvent l'auto-ironie – et la parodie sont les procédés fondamentaux de l'écriture narrative de Henein ; elle introduit la distance du négatif qui est le fait

d'une « conscience malheureuse ». L'humour « surréaliste », quant à lui, participe de la même fonction destructrice : « l'humour est à l'être humain ce que la vivisection est aux animaux », déclare Henein. Il ne s'agit pas là de jeux de langage, de calembours, comme chez Leiris, ou d'humour noir comme chez Joyce Mansour, mais bien plutôt d'une attitude distanciée à l'égard du monde.

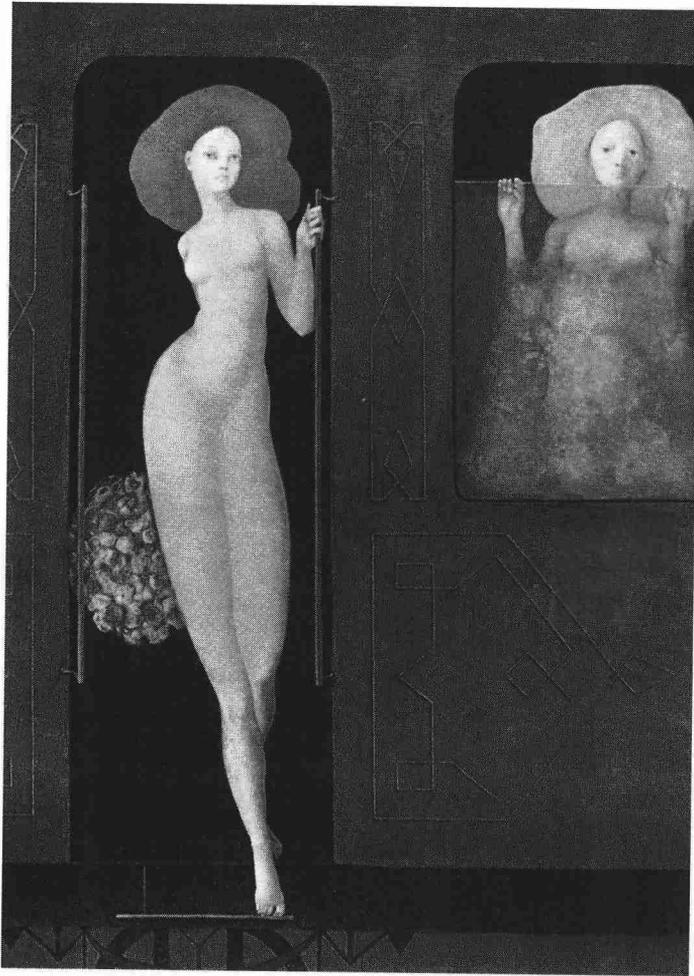
Cette double postulation à l'œuvre dans les récits du *Seuil interdit* – violence et ironie destructrices – caractérise bien le sens de l'activité poétique selon Henein. Car la distance et l'agressivité sont d'abord le fait du langage lui-même, à telle enseigne que ces récits semblent de véritables allégories de la création. L'imperfection du langage, qui se heurte partout à l'absence, est bien à l'origine de la tentation nihiliste qui traverse l'œuvre et la vie de Henein, celle du silence vers lequel ces micro-récits réduits à une épure semblent tendre parfois, comme ultime forme de la distance absolue. Exilé à Rome puis à Paris, Henein, devenu journaliste, déclarait être dans l'incapacité de « prendre la plume à des fins littéraires ». Ainsi, selon un aphorisme recueilli de manière posthume dans *L'Esprit frappeur*¹⁰, « la parole est une plaie dont on ne peut se défendre que par un grand silence noir », et l'écriture se retourne contre elle-même. Le « pays inutile », c'est bien le monde impossible à nommer – « Il devenait impossible de nommer les choses par leur nom » –, celui de la « beauté sans ambages/beauté non transmissible, non-invocable », « nuit sans étoiles qui recouvre les eaux ». C'est dire que les récits allégoriques relatent finalement une expérience mystique de la dépossession de soi et de la parole afin d'atteindre le « rivage ontologique » de l'« île » qu'évoque « La vigie ». Par cette thématique de la violence et du sacré, Henein rejoint l'« expérience intérieure » et la théologie négative de Georges Bataille, qu'il admire à l'égal de Michaux. Le récit poétique confine alors au récit initiatique, à la portée métaphysique manifeste. Par sa haute exigence, le récit s'élève au-dessus de l'anecdote, et Henein apparaît assurément comme la figure dominante, quoique méconnue, de la francophonie égyptienne et du surréalisme international.

Joyce Mansour a été élevée en Angleterre et en Suisse, puis s'est fixée à Paris. Remarquée par Breton pour la publication de son premier recueil de poèmes – *Cris* (1953) –, elle s'intègre rapidement au groupe surréaliste d'après-guerre. L'œuvre de Joyce Mansour comporte, outre des poèmes, de nombreux récits en prose désormais disponibles¹¹, parmi lesquels *Les Gisants satisfaits* (1958), célébré par Breton, *Jules César* (1958), *Ça* (1970) et les *Histoires nocives* (1973), avec un certain succès de scandale, dû à sa réputation sulfureuse. La critique a pu attribuer le retour obsessionnel de fantasmes sexuels sado-masochistes, qui hantent ces récits, à la position de Joyce Mansour en tant que femme dans le groupe surréaliste. Et il est vrai qu'elle fut une des rares femmes, avec Gisèle Prassinos, Leonora Carrington, Leonor Fini et Unica Zorn, dans ce groupe masculin voué à la célébration de la Femme. En un sens, toute son œuvre vise à renverser l'image idéalisée de la Femme célébrée par *Nadja*, *L'Amour fou* et *Arcane 17* – dont la fée Mélusine pourrait être l'emblème. La femme, selon Joyce Mansour, est marquée par une perversité constitutive, dont il s'agit d'exhiber avec complaisance l'éros maléfique, indissoluble de la fascination pour la mort. Ces récits se présentent donc comme la déclinaison inlassable et incantatoire d'un

10. Son épouse, Ikbal El Alaily, petite fille du « prince des poètes » Ahmed Chawki, a publié de nombreux inédits – parmi lesquels les notes et aphorismes réunis dans *L'Esprit frappeur*.

11. *Œuvres complètes*, Actes Sud, 1991.

érotisme cruel et macabre, où le sado-masochisme se mêle à la nécrophilie et à l'inceste. L'influence de Sade y est d'ailleurs manifeste, comme celle de Lautréamont. Marie, l'« héroïne » du premier grand récit de Joyce Mansour, *Les Gisants satisfaits*, est littéralement envoûtée par les mains sanglantes de son amant-assassin, qui a promis de la tuer après l'avoir réduite à son service. Mais cette fascination pour



Leonor Fini, *Vesper-Express*, 1966.

l'éros, étalée de manière provocatrice avec une crudité qui rappelle à la fois Bataille et Mandiargues, est sans doute le revers d'une condamnation puritaine de la chair, toujours présentée sous son aspect le plus sordide : comme dans *Les Chants de Maldoror*, la jouissance est associée à des sensations dysphoriques où la laideur, la vieillesse le disputent à la misère et à la saleté pour susciter la répulsion chez le lecteur. L'héroïne du « Cancer » est ainsi amoureuse de la tumeur monstrueuse d'une vieille femme et la complaisance des descriptions physiologiques montre de quelle malédiction le corps coupable est frappé. De même que chez Jouve, lu par l'héroïne des *Histoires nocives*, on trouve chez Joyce Mansour le rêve d'un éros purifié qui, paradoxalement, ne peut être atteint que dans l'abjection la plus complète – à telle enseigne qu'il est possible de lire dans ces proses une forme de mysticisme inversé.

À la différence des nouvelles de Mandiargues, le statut de ces « récits » est toutefois plus incertain. Certes, *Les Gisants satisfaits* proposent une trame narrative – l'amour de Marie pour son assassin, qui finit par la tuer –, tout comme *Jules César* ou les courts textes de *Ça*. Mais il faut observer, réciproquement, que les poèmes de *Cris* (1953), *Déchirures* (1955), *Rapaces* (1960) eux-mêmes s'établissent souvent sur une histoire, quoique souvent minimale. L'unité obsessionnelle de la thématique établit des correspondances étroites entre poèmes et récits, d'autant plus que, fréquemment, les personnages des récits se mettent, tel l'assassin, à chanter des chansons qui ne sont autres que des poèmes. C'est dire combien les frontières entre les genres, une fois encore, paraissent perméables. Le terme de « récit poétique » s'applique assez bien à ces « histoires nocives », dans la mesure où elles offrent un compromis, ou une synthèse entre la trame narrative et l'image poétique. Car, à la différence de Henein, le récit est en somme

suspendu par la prolifération emphatique de l'image dès lors qu'il s'agit de décrire un lieu, de caractériser un personnage ou de susciter le dégoût du lecteur :

Le soir, tandis que la mer, énervée par la froide incandescence lunaire, se frottait contre les galets de la plage, Marie ouvrit grande la fenêtre car un désespoir l'habitait. Le monde secret de la haine, la lumière minérale de la cérébralité, tout ceci faisait partie de son être et le désir d'une autre façon de vivre était devenu intolérable. Les journées sortaient en ligne droite du marécage et l'assassin se déplaçait dans le fumier de son existence avec la lourde et foudroyante rapidité d'un raton laveur.

C'est la puissance affichée de l'image – jusqu'à la surcharge précieuse évoquant Mandiargues – lorsqu'affleurent les fantasmes, qui empêche de situer les proses de Mansour sur un même plan que celles de Bataille ou d'*Histoire d'O.*, ainsi qu'on a pu le faire. La richesse proliférante des métaphores non référentielles, déconnectées de la logique ordinaire, en particulier, atteste un lyrisme débordant aux antipodes du « langage émacié » dont rêve Georges Henein.

À cet égard, on ne saurait imaginer de poétiques plus antithétiques que celles de Joyce Mansour, hantée par l'imaginaire baroque, et de Georges Henein, aux confins du silence. Seul resterait en commun l'humour, délibérément « noir » chez Joyce Mansour, et qui manifeste malgré tout une certaine distance permettant, comme chez Lautréamont, l'exorcisme des fantasmes. Le lecteur, par là-même, ne saurait adhérer à cet univers onirique de cauchemar, Joyce Mansour ne cherchant aucunement à produire un quelconque « effet de réel » qui, par la mimésis et le vraisemblable, susciterait la « crédulité » du lecteur et l'identification avec les personnages. Cette perpétuelle distanciation parodique – par l'imagerie surréaliste, par l'auto-dérision – semble en définitive relever davantage du travail poétique que de la fiction comme telle.

EDMOND JABÈS ET LE « RÉCIT » DU LIVRE

Un lien d'amitié très fort unissait dès l'adolescence Edmond Jabès – né au Caire dans une famille de banquiers juifs, de nationalité italienne – à Georges Henein, et ils avaient en commun un amour de la littérature française, concrétisé par la création des *Cahiers de La Part du Sable* – où l'on trouve les noms de Michaux, de Char, de Bonnefoy. Très vite, Edmond Jabès – après avoir publié des poèmes inspirés de Max Jacob, proches du surréalisme (« La voix d'encre », en particulier, repris dans *Je bâtis ma demeure* en 1947) – devait prendre ses distances par rapport aux excès du surréalisme. Mais il n'empêche que l'expérience surréaliste, sinon dans les faits – puisque Jabès a toujours refusé d'adhérer à quelque groupe que ce fût –, du moins dans l'inspiration, a conditionné la transmutation d'écriture opérée par le vaste *Livre des Questions* paru en France entre 1963 et 1973. Et c'est ici que le poète de *Je bâtis ma demeure*, rompant avec l'imagerie surréaliste, devient l'écrivain ascétique de la série des « Livres » (*Le Livre des Questions*, *Le Livre des Ressemblances*, *Le Livre de l'Hospitalité*, etc.), où le récit joue un rôle important. Certes, de prime abord, ces « textes » qui se présentent comme une longue série de dialogues et de sentences prêtés à des rabins imaginaires, paraissent relever davantage du recueil d'aphorismes

que du récit. Mais comme Henein et Mansour – et sans doute est-ce là une constante de la littérature égyptienne –, Jabès s'attache, dans la grande tradition héritée du symbolisme, à transcender les distinctions génériques, de sorte que ses « Livres » englobent tous les genres : récit de fiction, poème, poème en prose, essai, maxime, autobiographie... La question est de savoir dans quelle mesure Jabès peut être compté ici parmi les romanciers.

Les personnages du *Livre des Questions* mettent en abyme la définition générique du « Livre » :

J'ai, entre mes mains, Le Livre des Questions. Est-ce un essai ? Non, peut-être. — Est-ce un poème aux puits profonds ? — Non, peut-être. Est-ce un récit ? Peut-être [...] — Livre étranger comme le vocable et comme le juif, inclassable parmi les livres, comment l'appeler ? — Peut-être pourrais-tu l'appeler : le Livre.

Indéfinissable, le *Livre* relève en définitive davantage du récit que de tout autre genre, peut-être parce que, selon Jabès, il est l'anagramme d'« écrit », sur quoi porte précisément toute sa méditation, qui interroge le « nom » de Dieu, le « vocable », la « lettre ». Le « Livre » ne peut être qu'un récit de cette quête dans laquelle Dieu et le sens se confondent. Mais c'est aussi parce qu'il appelle la récitation orale que Jabès qualifie son « Livre » de « récit¹² ».

Et il est exact que *Le Livre des Questions*, l'œuvre majeure de Jabès, née des douleurs de l'exil et de la prise de conscience de la judéité, est structuré comme un récit de fiction. Non point comme un roman dans le sens traditionnel, genre récusé parce qu'il assure le « triomphe de l'écrivain sur le livre », mais sous la forme plutôt du récit éclaté, discontinu à la manière de Pinget ou de Sarraute, de sorte qu'il n'est pas excessif de l'inclure dans une histoire du roman. C'est ainsi que, sous le tissu des aphorismes et apophtegmes rabiniques, court le fil de l'histoire de Sarah et Yukel et d'un « amour détruit par les hommes et par les mots ». Cette « histoire » de Sarah et de Yukel est celle de l'holocauste, vue à travers deux enfants qui s'aiment et périssent en déportation. Certes, le récit est déconstruit, mis en question par l'irruption de dialogues et de commentaires qui suspendent la chronologie et brouillent les références, mais il est à l'image de la mémoire collective qui doit reconstituer son passé et représenter l'irreprésentable. Ce récit brisé est rendu nécessaire par le devoir de se remémorer l'holocauste qui incombe à l'écrivain juif. À cette tâche nouvelle, qui a affaire avec l'indicible, doit correspondre un genre nouveau – celui du « Livre » –, forcément inouï : Jabès introduit un nouveau mode de la fiction narrative, qui n'est ni le roman, ni le conte, ni même la nouvelle.

Pareille forme narrative est profondément ancrée dans la réalité autobiographique ; mais celle-ci ne peut se dire que par le détour de la fiction, parce que, selon Jabès, « seule la fiction permet de transcender l'événement brut, de le ressaisir dans ses prolongements les plus intimes ». C'est donc l'autobiographie et l'histoire qui se mêlent à la fiction dans le « récit » jabèsien, dont la portée, au-delà du peuple juif, s'étend à la condition humaine tout entière. Car, comme chez Henein, l'élément personnel et anecdotique est sublimé jusqu'à l'universel : point de couleur locale, d'exotisme

12. C'est également ainsi qu'il intitule un « poème » de 1980, repris dans *Le Seuil, le Sable. Poésies complètes 1943-1988*, Poésie/Gallimard, 1990.

lorsque le désert égyptien est évoqué, brièvement et de manière allusive. À ce titre, comme les « poèmes romancés » de Henein, le « récit » du Livre relate une expérience mystique qui est celle de l'écriture, puisque la quête du souvenir de l'holocauste se confond avec celle de la « lettre » et du signifiant : le récit devient alors « spéculaire », comme récit allégorique de l'écriture elle-même.

QUEL AVENIR POUR LE ROMAN DE LANGUE FRANÇAISE ?

Georges Henein, Edmond Jabès, Albert Cossery et Farjallah Haïk appartiennent encore à la grande époque de la francophonie. Formés au Caire, à Beyrouth – ou en Europe, pour Georges Henein – dans les salons de l'aristocratie ou de la grande bourgeoisie francophone, dans les années trente, ils sont entrés en littérature immédiatement après la guerre. Ces auteurs, qui parfois se sont connus et fréquentés, même si leurs voies ont ensuite divergé, appartiennent au même monde, qui allait basculer, pour l'Égypte, non pas tant au moment de la Révolution de 1952 que de l'expédition franco-britannique de Suez de 1956. C'est en effet à cette date que le lien affectif entre l'Égypte et la France, mais aussi avec l'Europe en général, est rompu et que la langue française marque un certain recul. La littérature égyptienne ne se remettra jamais de ce traumatisme. Car, malgré la reprise de relations diplomatiques, commerciales et culturelles, malgré l'enseignement et la diffusion du français au Caire et à Alexandrie, après l'exil des Européens, la ville du Caire a été supplantée par celle de Beyrouth, devenue la métropole intellectuelle francophone, du moins jusqu'à la guerre de 1975. S'il reste de nombreux francophones en Égypte, l'extraordinaire vitalité du théâtre, du livre et des revues jusqu'aux années cinquante semble s'être en revanche largement perdue. Il est significatif qu'à la différence du Liban – qui voit éclater après-guerre le talent de Farjallah Haïk, et aujourd'hui d'Amin Maalouf –, l'Égypte ne connaisse aucun écrivain francophone important, une fois passée la génération de Cossery, de Henein et de Jabès. De sorte que la francophonie, certes encore bien vivante dans les années quatre-vingt-dix (commerce, diplomatie, droit, etc.), ne compte pour ainsi dire plus de littérature. Bien que le bilinguisme arabe-français soit en recul au Liban, la littérature et l'édition francophones y restent néanmoins dynamiques, s'enrichissant de la vie culturelle arabe, surtout depuis le retour de la paix.

Si l'on recense les écrivains liés de près ou de loin à l'Égypte – outre Cossery, dont on réédite les romans, mais qui n'a plus publié depuis *Une ambition dans le désert* (1984), roman qu'on peut juger inférieur à l'ensemble de son œuvre –, on ne trouve plus que des émigrés de la seconde génération. Paula Jacques, Prix Médicis en 1991 pour *Déborah ou les anges dissipés*, tente de ressusciter le Caire de ses parents, tout comme le journaliste Robert Solé, né au Caire de parents syriens (*Le Tarbouche*, 1992), ou encore Josette Alia, qui évoque la saga des chrétiens d'Orient (*Quand le soleil était chaud*, 1992). Il est significatif que ces romanciers soient d'abord des journalistes, et qu'ils témoignent tous trois de leur enfance : d'un monde révolu. Reste Andrée Chedid, qui publie régulièrement poésie, théâtre, roman, nouvelles. Mais on a vu que, née en Égypte, aujourd'hui naturalisée française, ses « racines » sont plutôt au Liban et que, de toute manière, elle appartient à un monde en voie de disparition.

On peut donc se demander quelle génération d'écrivains francophones est susceptible d'assurer la relève, hormis quelques auteurs isolés comme Fawzia Assad (*L'Égyptienne*, 1975) qui, à l'instar de la Libanaise Évelyne Accad (*L'Excisée*, 1982), poursuit davantage un but idéologique – la dénonciation de l'oppression de la femme, selon une tradition féministe représentée emblématiquement, en arabe, par Nawal El Saadaoui – que littéraire.

Sans doute peut-on imputer cette disparition progressive de la littérature égyptienne en langue française à une arabisation réussie. Le roman égyptien qui suit la génération de Naguib Mahfouz et de Tewfik El Hakim (Sonallah Ibrahim, Youssef Idriss, Ihsan Abd El Qodous, Gamal El Ghitani, Nabil Naoum, etc.), reconnu dans le monde arabe et traduit en Europe, est exclusivement en langue arabe. Preuve *a posteriori*, si besoin était, que le français n'avait pas empêché à l'arabe de vivre sa vie. Mais on ne peut s'empêcher de regretter le plurilinguisme des années cinquante¹³ qui, loin d'introduire une concurrence entre les langues, favorisait les échanges : Albert Cossery n'a pas nui à la célébrité de Naguib Mahfouz.

Au Liban, en revanche, la relève du roman francophone semble assurée, comme l'attestent la réussite d'Amin Maalouf, mais aussi les œuvres de Monique Safa – *Le Violoniste au couvent de la lune* (1991) –, de Gérard Khoury – *La Maison absente* (1991) –, du journaliste Selim Nassib – *L'Homme assis* (1992) ; *Fou de Beyrouth* (1992) – ou du politologue, spécialiste reconnu du Proche-Orient, Georges Corm qui signe en 1992 son premier roman, d'inspiration fantastique : *La Mue*.

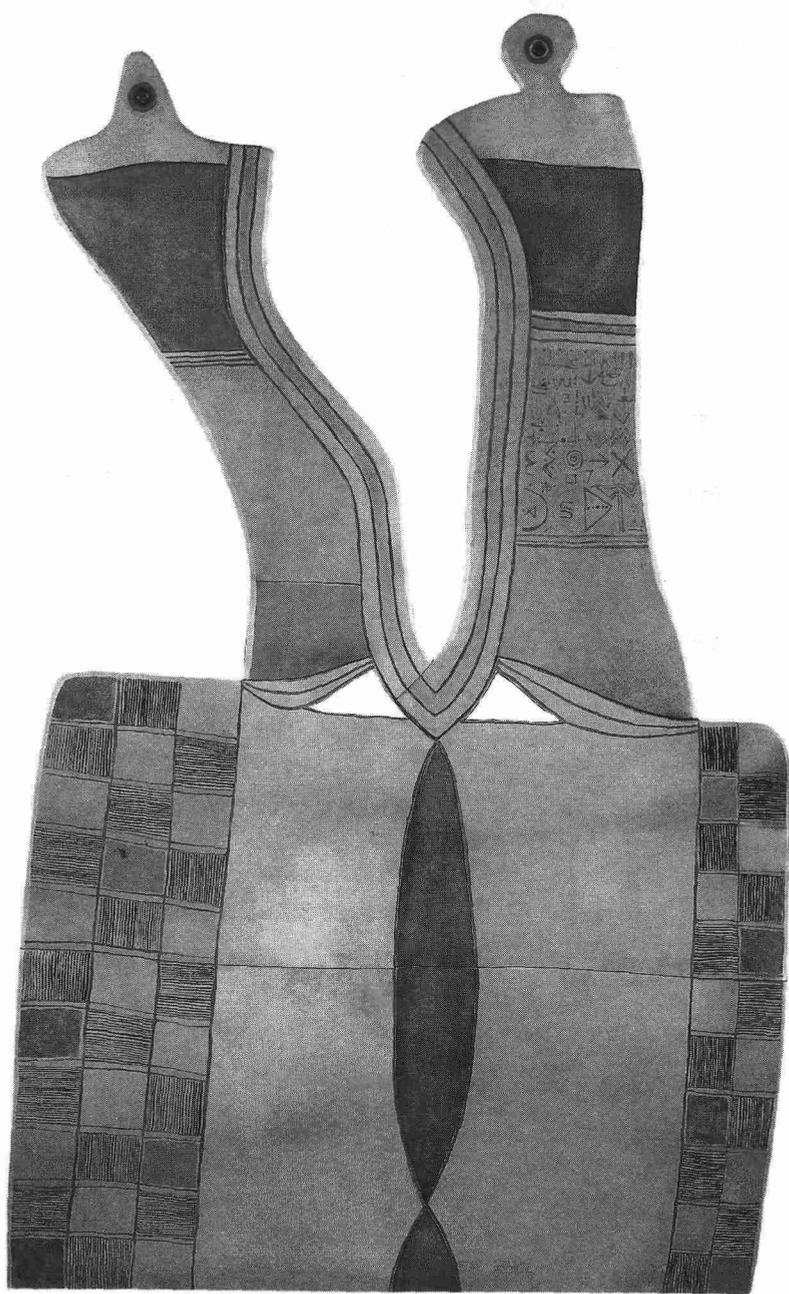
Pour la Syrie, que sa situation politique sur la scène mondiale écarte de la francophonie alors même que le français est encore bien vivant à Damas, Alep et Lattaquié, les récentes publications de Myriam Antaki semblent annoncer un certain renouveau de la création francophone.

Pour la Palestine, en revanche, hormis quelques publications dispersées – par exemple, du pianiste et diplomate Ibrahim Souss, *Loin de Jérusalem* (1987) et *Les Roses de l'ombre* (1989) –, malgré la présence de nombreux intellectuels francophones, la création en langue française demeure un phénomène essentiellement individuel, de sorte qu'il n'est guère possible de parler de littérature francophone palestinienne. On notera toutefois la parution récente, en 1996, de *L'An prochain à Tibériade : lettres d'une jeune Palestinienne du Liban à un ami français*, de R. Salah, qui, sans appartenir au roman, suggère peut-être la possibilité d'une littérature palestinienne d'expression française.

13. La plupart des écrivains contemporains, issus de milieux arabophones, ne pratiquent plus guère les langues étrangères – et en tout cas, exceptionnellement le français – à l'exception de Gamal El Ghitani, qui apprend le français. C'est toute la différence avec la génération de Taha Hussein, bien évidemment, mais aussi de Tewfik El Hakim et, plus récemment, du romancier alexandrin Édouard El Kharrat qui, connaissant parfaitement le français, peuvent contrôler les traductions de leurs livres.

Maghreb

ALGÉRIE ● MAROC ● TUNISIE



Farid Belkahia, *Somalia I*, 1994. Peau/bois.

Contrairement à celle de Belgique, de Suisse ou du Québec, par exemple, la littérature maghrébine de langue française est un phénomène relativement récent, puisqu'on n'en a pris conscience qu'après 1950 en Algérie et au Maroc et que, jusqu'aux années soixante-dix, la Tunisie – mis à part Albert Memmi – n'avait que peu de romanciers francophones. De plus, cette écriture est ici liée aux soubresauts politiques, non seulement par ses thèmes, mais par son existence même, et particulièrement par le choix de langue et de genre qu'elle implique. Pourtant, on aurait tort de ne lire ces romans qu'à l'aune de l'histoire de la décolonisation dont ils sont certes inséparables : ce serait méconnaître le profond renouvellement formel que l'ambiguïté même de ses conditions d'émergence a permis à cette littérature d'apporter à l'histoire de la littérature mondiale.

QUELLE ORIGINE ? QUELLE LANGUE ?

La question de l'origine est sans nul doute une des raisons de la passion qui anime au Maghreb tout débat sur la littérature nationale de langue française. Car cette question soulève celle de la légitimité, tant sur le plan de la langue que sur celui des contenus politiques et identitaires.

La langue française est ici d'abord, quelle que soit l'utilisation subversive qui en a été faite le plus souvent, la langue du colon, et en tant que telle l'instrument d'une profonde blessure identitaire autant que politique. Le choix de cette langue est parfois vécu comme celui de la capitulation, et il est à l'origine celui des pères défailants dans leur rôle de garants de la Loi que représente la langue. On trouve une belle illustration de cette capitulation, vécue comme une faillite du père entraînant le sacrifice de la mère, à la fin du *Polygone étoilé* de Kateb Yacine¹ (1966) où le père du futur écrivain, pourtant fin lettré en arabe, décide de [le] fourrer sans plus tarder dans la « gueule du loup », c'est-à-dire l'école française :

[...] *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 !* (p. 180-182)

Ainsi l'écriture de langue française dans un pays colonisé ou ex-colonisé par la France procède-t-elle d'emblée d'une rupture généalogique. L'écriture se développe dans la blessure de l'être. Et cette écriture sera souvent une écriture tourmentée, détruisant sans fin ses modèles pour mieux les réinventer, dans une sorte de roman familial où la haine de la langue est aussi désir et séduction de cette même langue :

Quand je danse devant toi, Occident, sans me dessaisir de mon peuple, sache que cette danse est de désir mortel, ô faiseur de signes hagards.

(Abdelkebir Khatibi, *La Mémoire tatouée*, p. 188)

.....
1. Il convient de préciser que, contrairement à l'ordre habituel, Kateb est le patronyme et Yacine le prénom. Pied de nez à l'état-civil français, mais aussi exploitation d'un hasard heureux puisque *kateb* en arabe signifie *l'écrivain*.

Il faut peut-être préciser que si la langue française est ici la langue du colon, l'arabe littéraire n'est pour certains écrivains comme Nabile Farès que la séquelle d'un rapt plus ancien, celui de Kahéna, l'ancienne reine berbère d'une civilisation orale et hédoniste séduite par Qoceïla, l'homme du Livre. Les expériences de création romanesque en arabe parlé sont peu nombreuses en Algérie, contrairement à ce que firent en Tunisie certains écrivains comme Bechir Khraïef, insérant au moins des dialogues en arabe parlé maghrébin dans des romans en arabe littéraire. L'arabe littéraire n'est certes pas que la langue du Coran. Il a permis le développement en Tunisie, et à un moindre degré au Maroc, d'une littérature importante même si le roman n'en est pas le genre dominant. Mais en Algérie le retard de pratique littéraire de l'arabe est encore important, ce qui peut également y expliquer en partie la violence du débat linguistique, lequel est beaucoup plus serein en Tunisie. D'ailleurs, la reconnaissance littéraire des romans de langue arabe se fait elle aussi ailleurs : non plus à Paris, mais au Caire, à Damas ou à Bagdad, et peut-être un peu tout de même à Tunis.

Les Tunisiens, en effet, disposent d'une littérature de langue arabe que les Algériens et, à un moindre degré, les Marocains, leur envient, et avec laquelle tous les efforts de l'arabisation n'ont pas encore permis aux premiers de rivaliser. D'ailleurs, en Algérie, les noms emblématiques d'une production littéraire de langue arabe sont curieusement liés à des périodes de mutation, de rapt historique : ce sont Ibn Khaldoun, historien et sociologue de la Conquête arabe, et l'émir Abdelkader, connu surtout pour sa résistance à la colonisation française. De façon comparable d'ailleurs, plus près de nous, les noms des deux écrivains contemporains algériens de langue arabe les plus connus, Abdelhamid Benhedouga et Tahar Ouettar, sont inséparables également de ce qui voulut un temps être une des mutations les plus importantes de l'Algérie socialiste : la Révolution agraire. L'écriture ici est encore une fois violence, ne serait-ce que parce que la langue dont elle se réclame n'est pas exactement celle qu'on parle dans la quotidienneté : elle est au contraire projection volontariste, souvent étatique, d'une Unité arabe d'autant plus réaffirmée que la réalité quotidienne sans fin la dément tout en la proclamant.

UNE INSERTION POLITIQUE COMPLEXE

L'écrivain est investi au Maghreb, comme dans la plupart des aires culturelles dites « francophones », d'une fonction politique bien plus importante que celle qu'il connaît en Europe. Et ce, à deux niveaux : du fait de la langue qu'il utilise et du fait de sa maîtrise des codes littéraires internationaux, il est une sorte de relais. En Algérie, les écrivains ont joué un rôle important de témoins face à l'opinion étrangère, lors de la guerre d'indépendance. Et il n'était guère besoin pour ceci de développer des plaidoyers nationalistes : la qualité de leur œuvre était souvent plus efficace, quel qu'en soit l'objet. Au Maroc, l'emprisonnement d'Abdellatif Laâbi a mobilisé des solidarités intellectuelles dans tous les pays démocratiques, et permis une pression internationale pour le respect des droits de l'homme. Mais cette langue tout comme le genre romanesque, genre importé également, vont mettre l'écrivain francophone en situation d'avoir à exprimer ce qu'il est impossible de dire lorsqu'on est à l'intérieur du cercle de l'identique, et dont l'urgence se fait néanmoins sentir dans la

contradiction entre modèles culturels qui déchire ces pays en ce moment. Les années soixante-dix en particulier seront dans les trois pays du Maghreb celles d'un certain malentendu entre les exigences de création d'écrivains qui commencent à être reconnus comme tels, et l'attente essentiellement politique de leurs deux publics.

Les jeunes lecteurs maghrébins attendent de leurs écrivains consacrés une expression de leur mal-être quotidien. Les lecteurs français quant à eux, s'ils gardent une attente essentiellement documentaire, commencent pour certains à s'apercevoir eux aussi des désillusions de la décolonisation, et soutiennent volontiers des œuvres de contestation violente. Dans les deux cas, la dimension proprement littéraire des textes est occultée, et les meilleurs écrivains, comme Mohammed Dib dans ses derniers romans, ne sont pas reconnus à leur juste valeur. Le prix Goncourt de Tahar Ben Jelloun (1987) lui-même n'a pas été attribué au meilleur de ses romans, même si *La Nuit sacrée* est un texte important.

Si l'écrivain tient au Maghreb une place plus importante qu'en Europe, il vit donc en partie sous le règne du malentendu, ses plus grands admirateurs n'étant pas nécessairement ceux qui perçoivent la dimension essentielle de ses textes. Mais ce malentendu est sans doute commun à la plupart des littératures qu'on a pu qualifier d'« émergentes », en ce qu'elles surgissent d'espaces culturels non reconnus comme « littéraires » jusque-là, et ce en général à la faveur d'une actualité politique. L'émergence du roman maghrébin de langue française dans les années cinquante est due en grande partie à l'attention prêtée soudain au Maghreb par une opinion publique internationale attentive aux débuts de la décolonisation. Sa prolifération définitive dans les années soixante-dix peut être attribuée en partie à la désillusion entraînée des deux côtés de la Méditerranée par les nouveaux États indépendants, particulièrement à partir de 1965, année du coup d'État militaire du colonel Boumédiène en Algérie, mais aussi de la répression des émeutes de Casablanca et de l'enlèvement en France du leader de l'opposition Mehdi Ben Barka pour ce qui est du Maroc. L'opinion publique demande alors, avant même le témoignage politique, des documents pour comprendre ces nouvelles sociétés autrement qu'à travers un exotisme convenu.

AMBIGUÏTÉS DU GENRE ROMANESQUE

Faire connaître sa société à un public européen suppose tout naturellement la description à laquelle nous a habitués le roman réaliste, et dont Emmanuel Roblès fournit dans ses récits des modèles ensoleillés qu'on retrouvera dans certaines nouvelles de Dib par exemple. Le roman, genre littéraire le plus prisé par les lecteurs européens est aussi celui qui consacre un écrivain – ou une littérature – lorsqu'un effet de masse, comme ici, commence à se faire jour. Par ailleurs le réalisme romanesque est aussi, depuis le XIX^e siècle, un des modes d'expression privilégiés de l'engagement en littérature. On ne se pose donc pas alors la question que des critiques se poseront bien plus tard, de l'inscription de ce genre dans une tradition littéraire proprement maghrébine.

Or le roman n'a aucune histoire avant le XX^e siècle, non seulement au Maghreb musulman, mais encore dans la littérature arabe elle-même. Les premiers romans

arabes paraissent en Égypte à partir de 1920, dans des milieux littéraires très occidentalisés et « modernistes ». Et c'est bien ce qui se passe en Algérie dans les années 1950, par exemple pour Mouloud Feraoun chez qui l'idée de progrès lié au développement de l'école, de type français, est fondamentale. L'école tient d'ailleurs dans tous ces récits une place très importante, qu'on retrouve dans toutes les littératures émergentes.

D'un point de vue littéraire, le choix du genre romanesque, destiné au départ à une lecture en « métropole », peut donc être considéré comme une aliénation au moins aussi grande que celle du choix de la langue française. Aucun des repères implicites du genre n'est en effet familier ici. Aussi ne sera-t-on pas étonné par exemple qu'avant même de publier *La Grande Maison*, son premier roman, en 1952, Mohammed Dib ait publié dans *Forge, Alger républicain* ou *Liberté* des articles sur les romanciers américains ou soviétiques, avec une orientation progressiste marquée. Le choix du genre romanesque est un choix progressiste, mais paradoxalement ce progressisme est aussi dépersonnalisant, car ses implicites ont été définis ailleurs.

On peut en dire autant du réalisme descriptif, élément essentiel du progressisme lié à l'histoire du genre romanesque. Le village sur lequel s'ouvre *Le Fils du pauvre* est décrit du point de vue du touriste étranger, tout comme Verrières dans *Le Rouge et le Noir* l'est du point de vue du Parisien : l'un et l'autre sont supposés découvrir ces sites exotiques depuis la Civilisation qu'ils représentent, et dont les normes deviendront ainsi dominantes. Mais si cette instauration d'un pouvoir dans la description peut paraître un élément anecdotique de la conception du Monde de Stendhal en ce qui concerne *Le Rouge et le Noir*, elle double dans les romans de colonisés la relation de pouvoir sur laquelle repose le fonctionnement colonial.

Le débat sur la langue et la signification politique de son utilisation a longtemps occulté – et occulte encore bien souvent – celui sur le genre littéraire dominant ici : le roman. Même si les plaquettes de poésie sont peut-être légèrement plus nombreuses, l'important ici est l'impact du genre au niveau de la réception d'une littérature. On a vu au chapitre précédent que le roman occupait au Machrek, et particulièrement au Liban, une place nettement moins importante. Mais dans les autres genres littéraires le problème de la dépendance par rapport aux modèles littéraires occidentaux se pose aussi davantage au Maghreb qu'au Liban, où la question de la langue française est peut-être également moins politisée.

En fait, les deux questions sont liées, et il est significatif que le groupe d'écrivains contestataires regroupés au Maroc autour d'Abdellatif Laâbi et de sa revue *Souffles* ait développé son action en même temps sur l'une et sur l'autre : ce groupe considérait la langue française et le genre romanesque comme un héritage impérialiste, certes, mais indispensable pour combattre cet impérialisme sur son terrain. La langue française comme le roman permettent en effet de bénéficier, grâce aux circuits d'édition parisiens, d'une audience qu'on n'aurait jamais trouvée autrement. Comme le montre Marc Gontard, ces écrivains vont développer une « violence du texte » dans leur écriture, plus subversive que ne le serait une dénonciation purement dénotative, dans un style plus traditionnel. En même temps qu'ils tenteront, comme Mohammed Khaïr-Eddine, de dynamiser la langue française de l'intérieur, de façon à ce que le lecteur français se sente étranger dans sa propre langue, ils procéderont de même avec les genres littéraires hérités, dont la déconstruction est certainement plus

importante au Maghreb que dans aucune autre des littératures francophones. Les écritures des Marocains Khaïr-Eddine, Khatibi, ou du Tunisien Meddeb, pétries d'une culture qu'elles retravaillent pour nous la rendre « étrange » plutôt qu'étrangère, déconcertent fortement une lecture « sage ».

Moins théorisée, cette déconstruction du roman était déjà dix ans plus tôt en Algérie la caractéristique principale de l'un des textes les plus importants des littératures francophones : *Nedjma* (1956) de Kateb Yacine. Et elle sera reprise sous des formes différentes par la plupart des romans maghrébins les plus significatifs. On peut dès lors se demander si cette violence formelle, avant même d'être théorisée par le groupe de *Souffles*, n'était pas inscrite dans les conditions mêmes de surgissement de cette littérature, et particulièrement dans ce rapt culturel déjà évoqué. La domination coloniale d'abord, et plus encore ensuite la dépendance post-coloniale, ont engendré une relation inextricable de désir et de meurtre qui sollicite peut-être dans l'écriture son implicite le plus tragique.

Violentant ainsi les formes littéraires héritées par lesquelles passe nécessairement sa lisibilité, le roman maghrébin n'est pas le plus souvent d'une lecture de tout repos, même si certaines de ses réalisations sont d'écriture tout à fait traditionnelle (et reposante de ce fait, diront certains lecteurs...). Mais cette relative difficulté de lecture de beaucoup de ses textes, si elle s'est souvent présentée elle-même comme subversive, ce qu'elle est sans aucun doute, est peut-être aussi une réponse, consciente ou non, au paternalisme de bien des lecteurs. La communication avec certains publics s'installe ainsi dans un malentendu entretenu par la complémentarité entre lecture exotique et lecture militante, qui l'une et l'autre passent à côté de l'activité majeure de l'écrivain : la littérature.

ALGÉRIE

Le roman algérien est jusqu'à ces dernières années le plus important, du moins en volume, dans la production littéraire maghrébine de langue française. Autant dire d'emblée que son histoire est indissociable de celle, fort complexe et contradictoire, et toujours passionnelle, des relations entre l'Algérie et la France. L'Algérie n'a-t-elle pas été, des trois pays du Maghreb, celui dont la colonisation fut la plus profonde ? Car l'Algérie fut la première conquise (en 1830), et si la Tunisie et le Maroc ont été des protectorats (respectivement en 1881 et 1912) gardant au moins des apparences de pouvoir national, l'Algérie fut un temps administrée comme un ensemble de trois départements français.

Plus donc que ses deux voisines, la littérature algérienne sera nécessairement lue – des deux côtés de la Méditerranée – à l'aune de cette guerre dont les séquelles subsistent d'autant plus dans les mémoires collectives des deux pays concernés que, de part et d'autre, son histoire, reste problématique, conflictuelle, douloureuse.

Elle est également précédée, dans l'Algérie coloniale, par une littérature prestigieuse des Français d'Algérie, dont Albert Camus ou Emmanuel Roblès, ou encore Jean Pélégri sont quelques noms parmi les plus connus. Ceci la fait arriver dans une mémoire littéraire déjà bien habitée, dont on verra qu'elle a joué un rôle non négligeable dans son développement, mais de la présence de laquelle elle aura peut-être parfois du mal à se libérer.

Sa réception passe aussi, en France, par le prisme de l'immigration d'origine maghrébine et de son actualité dans le débat politique de ces dernières années. Ou encore plus récemment par les échos tragiques de l'actualité algérienne et de son cortège sanglant.

Autant d'éléments qui font que l'émergence de cette littérature n'est pas un phénomène simple, et que plus qu'une autre peut-être cette littérature est née dans le malentendu. Mais ce malentendu, s'il soulève souvent des débats qui, dans leur passion font oublier qu'il s'agit de littérature, est peut-être aussi une force pour une écriture qui, du fait de ce malentendu même, se retrouve toujours à la frontière du dicible et de l'indicible, au carrefour de la gratuité et de la véhémence, à la rencontre des cultures dans l'inadéquation de la plupart de leurs étiquettes identitaires, qui vont l'amener à créer parfois bien plus que de la littérature : l'être même. La littérature algérienne est inséparable d'un besoin collectif, et comme l'ont souligné plusieurs de ses écrivains, ils se sentent en permanence interpellés.

L'expression littéraire de langue française reste prédominante en Algérie où, cependant, la pratique du français semble baisser. Les premiers romans algériens sont à chercher dans les années trente, même si on date en général les débuts de la littérature algérienne proprement dite des années cinquante, c'est-à-dire de celles du début de la guerre d'Algérie, commencée le 1^{er} novembre 1954. Or 1930 n'est pas non plus une date anodine dans l'histoire algérienne : elle est celle de la célébration triomphante du centenaire de la Conquête.

Les premiers romans d'auteurs musulmans en Algérie datent en effet de cette période où la colonisation semble ne plus devoir être remise en question. Il s'agit surtout de *Ahmed Ben Mostapha, gommier* (1920), de Mohammed Ben Cherif, de *Zohra, la femme du mineur*, de Abdelkader Hadj-Hamou (1925), de *Mamoun, l'ébauche d'un idéal* (1928) et *El Eudj, captif des Barbaresques* (1929), de Chukri Khodja, et de *Myriem dans les palmes* (1936), de Mohammed Ould Cheikh. Ces romans sont cependant en petit nombre, et sont écrits le plus souvent par des fonctionnaires « indigènes » de l'administration coloniale. Les critiques algériens qui les ont décrits depuis les considèrent souvent comme une sorte de sous-ensemble dans la littérature coloniale de l'Algérie de l'époque. Cette dernière, sous le nom d'Algérianisme, se considérait d'ailleurs comme algérienne. On peut en citer pour mémoire les romanciers lauréats du Grand Prix littéraire de l'Algérie, entre 1921 et 1938 : Ferdinand Duchêne, Maximilienne Heller, Louis Lecoq, Gabriel Audisio, Charles Courtin, Robert Randau, Jeanne Faure-Sardet, Lucienne Favre, A. Tony-Zannet, Magali Boisnard et Paul Achar. L'Algérianisme – dont le théoricien le plus connu était Robert Randau – insistait alors sur la méditerranéité d'une identité algérienne de souche essentiellement latine, dans laquelle la dimension nord-africaine était surtout une manière de s'affirmer en opposition à la « Métropole », sans pour autant accepter la dimension arabo-musulmane de cette Afrique du Nord. Aussi l'itinéraire des héros de ces premiers romanciers musulmans est-il souvent celui d'une assimilation à la culture des colons, comme le montre le titre même du plus ancien des textes qu'on vient de citer. D'autres titres fleurent bon un exotisme de bon aloi qu'on trouve aussi chez les romanciers coloniaux de la même époque.

La présente étude portera sur les écrivains proprement algériens d'expression française, au sens où l'on entend *algérien* depuis que ce pays a conquis son indépendance. Mais il convenait de signaler ces précurseurs, et surtout que le mot *algérien* n'a pas eu toujours l'acception devenue évidente depuis.

Il convient aussi de signaler une autre filiation, plus pertinente celle-ci : non plus celle des Algérianistes au paternalisme un peu encombrant malgré la qualité de certaines œuvres, mais celle de ce qu'on a appelé « L'École d'Alger ». Il s'agit d'un groupe d'écrivains – parmi lesquels on retrouve Gabriel Audisio, mieux entouré ici que dans la mouvance de Robert Randau ou de Louis Bertrand –, dont les plus connus sont sans conteste Albert Camus, Emmanuel Roblès et Jean Pélegri, et dont le principal éditeur fut Charlot. L'École d'Alger se démarqua, de 1935 à 1955 environ, du mythe d'une Méditerranée latine développé par Louis Bertrand puis les Algérianistes, pour mettre en avant une Méditerranée plus complexe et ambiguë du métissage : celle d'Ulysse pour Audisio, celle – plus inquiétante déjà de Jugurtha –

chez Jean Amrouche. Ce mouvement se développa particulièrement lorsqu'Alger fut devenue la capitale littéraire de la France libre après la défaite de 1940. Il offrit aussi une tribune aux premiers écrivains algériens proprement dits, enfin reconnus comme tels, particulièrement grâce aux efforts d'Emmanuel Roblès, qui dirigea dans les années 1950 la célèbre collection « Méditerranée » des Éditions du Seuil.

La question du corpus et celle de la filiation se rejoignent ici, car les origines sont bien d'abord l'espace de la confusion, que les raccourcis de lecture idéologique successifs n'ont pas contribué à éclaircir, y introduisant au contraire une foule de malentendus supplémentaires. Il est impossible d'affirmer de manière péremptoire, comme l'ont fait bien des intellectuels algériens, que Camus n'est pas algérien. Mais en même temps ses origines familiales sont ailleurs, tout comme l'est encore plus son espace de reconnaissance littéraire. C'est peut-être bien parce que Camus ne peut pas être exclu de la définition littéraire de l'Algérie que le lecture algérienne de son œuvre reste encore de nos jours aussi biaisée.

On date parfois d'une interview de Mohammed Dib dans *Les Nouvelles littéraires* en 1953 le début d'une perception en tant que telle d'une littérature algérienne naissante de souche arabo-musulmane auprès des lecteurs. L'essentiel est ici de souligner que « L'École d'Alger » a fourni aux premiers romanciers algériens arabo-musulmans ou kabyles des lieux de publication et une première reconnaissance littéraire, mais aussi une sorte d'antériorité non antinomique d'expression littéraire de l'espace culturel dont les uns et les autres se réclamaient.

Car les premiers écrivains algériens, Mouloud Feraoun, Mohammed Dib, Mouloud Mammeri et d'autres, comme Malek Ouary par exemple, et un peu plus tard Kateb Yacine, se réclamaient certes d'un espace à la définition bien problématique. Mais cet espace était inauguré en littérature par d'illustres prédécesseurs, vis-à-vis desquels ils ne manifestèrent pas une opposition frontale. Ainsi put s'établir d'emblée ce dialogue intertextuel sur lequel, pour bien des théoriciens, se fonde une part essentielle de ce qui fait qu'un texte est *littéraire*. Ceci n'est sans doute pas étranger au fait que – malgré la timidité apparente de premiers romans comme *Le Fils du pauvre* (1950) de Mouloud Feraoun – la qualité littéraire ait été aussitôt au rendez-vous – ce qui fut moins le cas, par exemple, dans les textes de cette « 2^e génération » de l'immigration d'origine maghrébine qui se développe en France depuis les années 1980.

DÉCRIRE

Les références littéraires qu'on peut lire à l'intérieur de ces premiers romans algériens sont diverses, mais signalent déjà quel est l'interlocuteur implicite de ces textes. Lorsque – dans *Le Fils du pauvre* considéré par certains critiques comme le premier roman, autobiographique, représentatif de cette nouvelle génération d'écrivains algériens – Mouloud Feraoun veut parler d'un fanfaron ou d'une querelle comique entre ses oncles, il fait référence à *Tartarin de Tarascon* ou aux *Fourberies de Scapin*, alors que les modèles pour les personnages qu'il fait vivre sont légion dans la tradition orale kabyle à laquelle il a lui-même consacré un autre livre par la suite. Les premiers romans algériens s'adressent de toute évidence à des lecteurs dont les références culturelles et littéraires sont celles des « Humanités » françaises.

Mais pouvait-il en être autrement ? On a déjà vu que ces premiers écrivains avaient été révélés par leurs confrères français de « L'École d'Alger », particulièrement Emmanuel Roblès, qui les introduisit aux Éditions du Seuil, lesquelles restèrent longtemps ensuite la maison d'édition privilégiée de la plupart des écrivains maghrébins. Ces premiers romans – comme l'a montré Abdelkebir Khatibi dans la première thèse sur *Le Roman maghrébin* (1968) – répondaient d'abord à l'attente d'un public français spécifique : celui d'une petite minorité engagée en dehors des deux grands partis de gauche, dans la mise en question du système colonial puis le refus de la guerre d'Algérie. Devant le discours colonial dominant dans les années cinquante – y compris dans les partis de gauche – cette minorité d'intellectuels, rassemblés autour de la revue *Esprit*, de l'hebdomadaire *Témoignage chrétien* et de ces mêmes Éditions du Seuil, avait besoin de prouver qu'il existait bien une culture algérienne, et que la colonisation n'avait pas été la première à apporter la civilisation en Afrique. Et au-delà de ces groupes militants, un public commençait à s'intéresser aux « colonies » pour les découvrir autrement que par les discours officiels, convenus, de l'intérieur en quelque sorte. Public manifestant, donc, une curiosité de sympathie et recherchant d'abord une description des sociétés colonisées plus vivante, plus chaleureuse que celle des érudits, et si possible également « authentique ». L'écrivain issu de ces sociétés avait ainsi un rôle tout trouvé : celui du témoin, dont l'origine comme la dimension semi-autobiographique de son récit garantiraient l'authenticité de la parole.

À y regarder d'un peu plus près cependant, on s'aperçoit vite que cette description « réaliste » n'est peut-être pas véritablement celle à quoi cette analyse nous faisait nous attendre. Tout d'abord, les sociétés traditionnelles kabyles décrites, tant par Mouloud Feraoun que par Mouloud Mammeri, sont loin d'être figées à la manière de descriptions exotiques. Elles sont vues de l'intérieur, mais avec un regard nourri aux exigences humanistes de l'Occident. Et dès lors ce regard est aussi fissuré que la société en tragique décomposition sur laquelle il se pose. Car sur ces sociétés traditionnelles – dont la perception du temps était fondamentalement différente de celle dans laquelle vit l'Occident depuis le début de l'ère industrielle –, toute intrusion d'un regard extérieur ne peut qu'apporter cette fissure que la modernité, ensuite, élargira inexorablement.

Dans les deux romans majeurs de Feraoun, *La Terre et le Sang* (1953) et *Les Chemins qui montent* (1957), le héros – Amer le père dans le premier, Amer le fils dans le second –, a vécu en Métropole, en émigration, et son retour ne pourra que perturber la vie du village, principalement par le biais d'une aventure amoureuse illicite, qui finira tragiquement¹. C'est lorsque les héros de Feraoun, instruits par l'humanisme occidental, veulent le plus rompre avec le poids de la tradition qu'ils s'enferment eux-mêmes dans le piège de sa fatalité. En ce sens, la mort de Feraoun est elle-même significative du tragique inhérent à la rencontre de deux cultures à laquelle il travaillait avec une admirable foi humaniste, puisqu'elle eut lieu à une réunion d'enseignants des deux communautés, trois Français y ayant d'ailleurs trouvé la mort en même temps que les trois Algériens dont Feraoun faisait partie.

.....
1. Les deux héros meurent : celui de *La Terre et le Sang* d'un inexplicable « accident », qui ressemble à s'y méprendre à celui dont il avait été l'outil involontaire au fond d'une mine du Nord de la France ; celui des *Chemins qui montent* à la suite d'un malentendu et d'un aveuglement d'où la tragédie grecque n'est pas loin – il abandonne Dehbia qu'il aimait mais qui était condamnée d'avance car, orpheline, elle avait été élevée chrétienne par les Sœurs blanches.

Ce même tragique se trouve dans *La Colline oubliée* (1952) de Mouloud Mammeri, où les héros « évolués », désireux de libérer le village du poids de la tradition séculaire, n'en échouent pas moins dans leurs projets et entraînent à leur suite la décomposition de leur société sans rien gagner en échange. Épris d'Aazi, « la fiancée de la nuit », sans arriver à s'opposer aux traditions qui l'éloigneront de lui parce qu'elle est stérile, Mokrane y découvre que toute tentative d'harmoniser ses deux univers est impossible. La seule harmonie possible est la mort, mélodieuse et éblouie, dans la neige du col de Tizi N'Kouilal. Mort-retrouvailles d'un personnage séparé à la fois du monde nouveau, dont il vient d'abandonner la camionnette, et du monde ancien que les valeurs qu'il porte en lui l'empêchent désormais de rejoindre.

Loin d'être la description statique rassurante que certains voulurent classer comme régionaliste ou que d'autres – plus sérieux – appelèrent ethnographique, les premiers romans algériens reconnus comme tels, s'ils nous brossent incontestablement l'image d'une société traditionnelle fort différente de l'univers de la plupart de leurs lecteurs, n'en restent pas là. On trouvera plutôt une telle description chez des écrivains « algérienistes » comme Albert Truphémus – *L'Hôtel du Sersou, roman du Sud algérien* (1930) *Ferhat, instituteur indigène* (1935) – vingt ans plus tôt : depuis, la situation politique a changé, et les romans de Feraoun, de Mammeri, de Malek Ouary – *Le Grain dans la meule* (1956) – ou, de manière différente, la trilogie « Algérie » de Mohammed Dib, sont plutôt ceux de la tension tragique entre deux mondes. Même si la colonisation n'en est pas l'objet central, c'est bien de la dislocation de la société colonisée qu'il s'agit. Le très beau passage de *La Colline oubliée* (p. 42-44) où la mélodie funèbre des mères blessées par le départ de leurs fils pour la guerre de 1939-1945 court de colline en colline dans cette nuit de la fin d'un monde est peut-être une des marques les plus mélodieuses de cette blessure.

La réception critique contradictoire de ce roman dans la presse française et dans la presse nationaliste algérienne de l'époque illustre, sur un autre plan, l'inscription de ces premiers romans dans le malentendu inévitable pour toute littérature émergente, surtout dans le contexte politique tendu qui commençait alors à s'installer. Si la presse française s'empressa de parler de « roman de l'âme berbère » et si *L'Écho d'Alger* attribua même au romancier le Prix des Quatre Jurys auquel il n'avait pas fait acte de candidature et à la remise duquel il n'alla pas, des nationalistes algériens répondirent dans *Le Jeune Musulman* en parlant de « La Colline du reniement » ou de « consciences anachroniques ». Dans les deux, cas l'essentiel de ce qu'on vient de dire de ce roman est manqué, et particulièrement son intérêt littéraire, reposant en partie sur la dimension tragique de ce roman, comme de *La Terre et le Sang* de Feraoun.

L'annonce idéologique est plus évidente dans les trois romans de la trilogie « Algérie » qui fit connaître Mohammed Dib à la même époque. Le symbolisme de *L'Incendie*, qui donne son titre au deuxième, paru en 1954 – l'année même du déclenchement de la lutte armée – comble davantage une attente idéologique même si, avant l'annonce voilée de la guerre qui va embraser le pays, il s'agit ici d'abord de l'incendie bien réel des masures des paysans de Bni Boublen engagés dans une des premières grèves de l'histoire de l'Algérie. Est idéologique également, en rapport avec l'engagement communiste de l'auteur à cette époque, la peinture de la misère des petites gens à la ville dans le premier de ces trois romans, *La Grande Maison* (1952). Ou celle de l'exploitation du travail dans une petite entreprise dans *Le Métier à tisser* (1957).

De plus, ces trois romans sont construits autour de la découverte progressive des injustices du monde qui l'entoure par un enfant, Omar, à la ville d'abord, puis à la campagne et enfin dans le travail salarié. Schéma bien didactique en apparence, conforme à l'engagement de l'auteur à cette époque. Il est vrai aussi que ce schéma se prête à la description, même si celle-ci est au service d'une thèse.

Pourtant, malgré l'utilisation qui en a été faite, par exemple dans les manuels scolaires algériens, ces romans ne sombrent jamais dans le « réalisme socialiste » et la glorification du héros. Les personnages de Dib sont plutôt des « hommes sans qualités », qui n'incarnent pas une idée, mais assistent à son lent cheminement en eux, alors qu'*a priori* ils n'étaient guère préparés à l'accueillir. Ce qui intéresse Dib dans son propre engagement à l'époque est déjà la question des pouvoirs du langage : celle, ici, de l'adéquation entre un discours révolutionnaire et le mode de fonctionnement des petites gens qu'il est censé servir. Quel que puisse être le bien-fondé de l'idéologie, le vécu quotidien des paysans lui échappe, de même que lui échappe la découverte de leur corps et de leur sexualité par Omar adolescent et sa cousine dans *L'Incendie*. L'image rayonnante de lendemains glorieux sur laquelle se terminerait un roman « réaliste-socialiste » est ici remplacée par celle, bien plus poétique, de la masturbation de la jeune fille : la sexualité n'est-elle pas le lieu où achoppent les idéologies les mieux intentionnées ? Certes, le tragique qu'on trouvait chez Feraoun et Mammeri est absent chez Dib. Mais la description y est plus perverse puisque, tout en répondant à son programme idéologique, l'écriture de Dib le distancie. Plus : la description y affiche en quelque sorte sa convention, montrant ainsi implicitement l'impossibilité du réalisme. Ce qui fait que plutôt que dans l'explicite de son discours, l'efficacité politique de *L'Incendie* est peut-être à chercher dans ce qu'on pourrait appeler la « tension didactique » de ce texte, à partir d'une sorte d'insatisfaction voulue du lecteur que la convention affichée de l'écriture amènera à effectuer en partie lui-même l'analyse politique de la situation narrée.

Une lecture actuelle de ces premiers romans algériens amène donc à remettre en question l'analyse de contenu d'une part, ou de stricte inscription idéologique d'autre part, qui en a été faite le plus souvent jusqu'ici, pour inviter à chercher le véritable fonctionnement de ces textes dans leur écriture, et sa relation intertextuelle à tous les discours qui l'entourent.

NEDJMA

C'est en ce sens que *Nedjma* (1956) de Kateb Yacine a pu apparaître comme le véritable texte fondateur par le renversement qu'il opère de tous les modèles narratifs, et principalement descriptifs, qui lui préexistaient. Cette dimension fondatrice lui vient en partie de ce qu'il a permis le développement dans le champ littéraire algérien d'un faisceau de références à des textes issus d'Algérie même, plus qu'à des œuvres plus familières à la culture humaniste du lecteur français. L'une des meilleures critiques de cette littérature, Naget Khadda, a pu ainsi montrer par exemple dans *Nedjma* un retournement, à travers la dynamique récurrente de la violence, de celle de *L'Étranger* de Camus. On est allé, depuis, plus loin en montrant que ce roman est, en grande partie, un retournement des polarités mêmes de la description

réaliste attendue par le lecteur européen. L'objet décrit comme exotique dans les rares passages qui, sans être vraiment des descriptions, s'en rapprochent quelque peu à travers la narration, n'est plus le musulman – saisi dans sa différence avec l'Européen, comme chez Pierre Loti ou chez les « Algérienistes » parfois – mais bien la Société « Pied-Noire » (par exemple, lors de ce mariage burlesque de M. Ricard), ou son espace (comme lors de l'arrivée du train de Lakhdar à Bône).

Cette révolution introduite par Kateb dans le champ littéraire algérien a fait de son œuvre une des références intertextuelles privilégiées par les écrivains maghrébins qui l'ont suivi – tel Rachid Boudjedra, par exemple. Ces références à une œuvre algérienne désormais incontournable créent et développent ce champ littéraire nouveau et la dynamique de production des textes, tout en restant ouverte à des lectures multiples, perd ainsi en partie sa dépendance.

La description est en fait quasiment absente dans *Nedjma*, qui se caractérise surtout par un foisonnement d'actions diverses, aux récits souvent enchâssés les uns dans les autres à la manière des poupées russes : ainsi, dans la troisième partie, Mourad raconte que Rachid lui racontait que Si Mokhtar lui racontait, etc. – mise en abyme qu'on pourrait comparer à celle qu'on trouve fréquemment dans la tradition orale arabe ou persane, dont un exemple très connu est celui des *Mille et Une Nuits*. Certes, de tels emboîtements existent dans le roman européen, mais leur récurrence, ici, va attirer l'attention du lecteur, non tant sur ce qui est raconté que sur le fait même de raconter.

La maîtrise de son identité passe en effet par la capacité de se raconter soi-même, alors qu'une littérature dépendante comme une Histoire dominée se font dans les mots de l'autre et surtout dans ses normes de lisibilité. Aussi, lorsque dans la troisième partie l'histoire de Rachid a progressivement pris corps à travers sa narration au 2^e degré par Mourad, la substitution de narrateur peut-elle soudain avoir lieu, et Rachid peut-il reprendre lui-même à la 1^{re} personne sa propre histoire, commencée à la 3^e personne par Mourad : contrairement à une causalité positiviste pour laquelle il faut nécessairement un narrateur pour qu'il y ait une histoire, c'est ici l'histoire de Rachid qui, par le seul fait d'exister, a en quelque sorte généré son narrateur. Inversement, si certains critiques ont pu voir dans le personnage de Nedjma une personnification de la nation à venir – et cette lecture est certes possible si on ne s'y limite pas –, le fait que, seule des cinq personnages principaux du roman, Nedjma ne soit jamais narratrice de son histoire – mais au contraire toujours racontée par les autres – peut avoir une signification politique : cette « nation à venir » ne maîtrise pas encore son histoire, et Nedjma tout comme le discours qui donnerait un sens politique à ce roman en sont une sorte de centre absent, vide.

Roman de la génération écrasée par la répression sanglante de la manifestation du 8 mai 1945 dans l'Est algérien, à laquelle Kateb lycéen avait participé et à la suite de laquelle il connut la prison, *Nedjma* n'a rien en effet du roman à thèse, et encore moins du « réalisme socialiste » que prônaient pourtant certains des amis communistes de l'écrivain. Les discours qui permettraient pour certains de s'opposer au discours colonial dominant n'y font pas recette, puisque la réalisation tentée par Si Mokhtar et Rachid de leur identité musulmane (certes problématique...) dans un voyage à La Mecque échoue : les deux personnages ne peuvent quitter la soute du navire une fois arrivés, et c'est là que Si Mokhtar racontera à Rachid l'histoire de

leur tribu : la réduction implicite de l'Islam à une histoire tribale qu'on pourrait lire là ne serait alors qu'un des sacrilèges de la vie et de l'œuvre de Kateb Yacine ! Mais l'identité tribale, certes beaucoup plus présente dans le roman, n'en connaîtra pas pour autant une réalisation plus convaincante lors du voyage des deux compères, qui ont enlevé Nedjma, vers le lieu d'origine de la tribu dispersée : exécuteur des consignes de l'Ancêtre disparu, le Nègre gardien du Nadhor retiendra Nedjma et tuera Si Mokhtar d'une décharge de chevrotines dans le gros orteil, séquence dont l'in vraisemblance grotesque participe avec d'autres éléments à l'irréalité de cet épisode : il pourrait n'être que rêvé par Rachid dans la fumerie au-dessus de la caverne du Rhummel où Nedjma fut conçue, dont il est devenu le gardien halluciné.

S'il récuse l'illusion épique, *Nedjma* n'en est pas moins parcouru du souffle de l'épopée. Le récit mythique de l'histoire de la tribu y dynamite souvent le modèle romanesque hérité, même si l'épique à son tour est parfois corrodé par l'humour féroce de telle formule ou de telle situation. Dès lors, ce roman résonne fréquemment dans un registre proche de celui de la tragédie grecque, que l'on retrouve d'ailleurs dans le cycle théâtral qu'écrivait Kateb à la même époque, *Le Cercle des représailles* (1959).

DOUBLE CULTURE ET ENGAGEMENT

Les débuts du roman algérien sont contemporains de la guerre d'Algérie ou de ses prémisses, et beaucoup de lecteurs français ou algériens associent encore l'émergence de cette littérature à cet événement politique capital pour la mutation des mentalités de toute une génération. Pourtant, contrairement à ce que l'on pourrait attendre, il y a peu de romans algériens consacrés à la guerre d'Algérie, même si les blessures de celle-ci apparaissent en filigrane dans un grand nombre d'entre eux. On a par contre l'impression que l'itinéraire de l'intellectuel vers cet engagement commence par une description de sa double culture et des contradictions de comportement qu'elle entraîne dans la vie quotidienne, et que cette description débouchera ensuite sur un cahier de doléances adressé à la culture humaniste française qui n'a pas tenu ses promesses, pour n'arriver que dans un troisième temps à des récits d'engagement proprement dit dans la guerre elle-même.

On a vu comme *La Colline oubliée* de Mouloud Mammeri pouvait être lu comme le roman d'une blessure apportée par la culture européenne et ses mirages de progrès dans une société traditionnelle dont toute modification de ses équilibres immémoriaux ne peut qu'entraîner la mort, sans aucune contrepartie d'amélioration de la vie. Du même auteur, *Le Sommeil du juste* (1955) nous fait lire trois ans plus tard une véritable lettre de doléances, assez virulente, du héros principal, Arezki, au professeur qu'il a tant admiré et qui l'a amené à rejeter les traditions dont il est issu. Ce n'est que dix ans plus tard, en 1965, que le même auteur publiera *L'Opium et le bâton*, roman-fresque de la guerre d'Algérie proprement dite.

De manière comparable, Assia Djebar – première romancière algérienne et actuellement encore une des meilleures représentantes de l'écriture féminine dans ce pays – avait commencé par deux romans publiés par Julliard, l'éditeur à succès de Françoise Sagan peu avant, où se voyait la découverte de la féminité et du couple dans



M'Hammed Issiakhem, *Hommage à Katia*, 1984. Huile sur toile.

le contexte de la rencontre de deux cultures dont ce thème est précisément un des lieux majeurs de divergence. Or, lorsqu'elle écrivait *La Soif* (1957), elle participait déjà, normalienne, à la grande grève des étudiants algériens, et son militantisme se retrouvera donc tout naturellement dans les romans qu'elle publiera en 1962 et 1967.

Inversement, le premier à être perçu d'emblée comme écrivain de la guerre est Malek Haddad, peut-être plus d'ailleurs dans ses poèmes, où l'on sent l'influence d'Aragon ou Eluard (*Le Malheur en danger*, 1956, *Écoute et je t'appelle*, 1961) que dans ses romans : *La Dernière Impression* (1958), *Je t'offrirai une gazelle* (1959), *L'Élève et la leçon* (1960), *Le Quai aux fleurs ne répond plus* (1961). Mais, en fait, ces courts romans sont d'écriture plus lyrique qu'épique, et toujours centrés sur le drame de

conscience individuel d'intellectuels de culture française plus que bilingue, comme celle de l'auteur lui-même, et néanmoins confrontés à la rupture par la violence de cette guerre et de leurs propres contradictions internes, de l'harmonie personnelle et collective à laquelle ils aspiraient à contre-courant.

Assia Djebar, la première, tente une fresque de la société algérienne en guerre avec *Les Enfants du Nouveau Monde* (1962). Dépassant l'écriture parfois auto-complaisante de Malek Haddad, Assia Djebar passe – du moins dans son projet qui est de donner voix aux principales paroles en présence – à ce qu'on pourrait appeler une énonciation à la troisième personne. Car, pour être représentatives des différents vécus en présence, ces paroles doivent nécessairement être distancées dans leur juxtaposition symbolique elle-même. Mais ce roman, pourtant assez bien venu, souffre de la contradiction entre un projet didactique parfois rigide – même s'il sait éviter le manichéisme – et la projection de l'auteur dans l'un de ses personnages – intellectuelle algérienne acculturée comme elle – qui le rend cependant attachant.

Cette contradiction, qu'Assia Djebar a atténuée dans *Les Alouettes naïves* (1967), se retrouve dans *L'Opium et le bâton* de Mouloud Mammeri. Aussi l'adaptation cinématographique de ce roman par Ahmed Rachedi en 1970 a-t-elle pu facilement le défigurer en développant exclusivement la dimension épique, au détriment de toute l'intériorité du personnage principal, intérêt essentiel de ce texte qui n'est pas le meilleur de Mouloud Mammeri.

Une fois l'Indépendance acquise, Malek Haddad a pratiquement cessé d'écrire, considérant que continuer à écrire en français tout en revendiquant une arabisation à laquelle il n'avait pas la formation nécessaire pour participer était contradictoire. Il est mort en 1978 dans la contradiction culturelle dans laquelle il avait toujours vécu, et que les fonctions officielles de censeur déguisé qu'il occupa à partir de 1968 ne l'ont certes pas aidé à résoudre. Contradictions qui sont aussi celles du Parti Communiste Français, dont il était très proche, dans son attitude vis-à-vis de l'Algérie : on peut ainsi se demander si le peu de romans algériens consacrés à la guerre ne tient pas en partie à une sorte d'ambiguïté de la « commande » implicite à laquelle répondent le plus souvent les textes suscités par un événement politique aussi grave. Les romans consacrés à la guerre plusieurs années après l'Indépendance par la nouvelle génération d'écrivains, dont Boudjedra, Bourboune ou Farès sont parmi les plus connus, montreront que parler de la guerre, sauf à reproduire les directives du pouvoir, peut très vite verser dans la « subversion », car la première subversion est peut-être celle de la mémoire, dans un pays qui cultivera vite l'amnésie.

L'INDÉPENDANCE ET SA STUPEUR

Même s'il parle peu de cette guerre, on a vu que l'existence et la reconnaissance du roman algérien sont en grande partie inséparables de cette guerre, qui peut expliquer à la fois l'intérêt militant (et inconsciemment paternaliste) d'une partie de ses lecteurs, et le refus violent d'autres, jusque encore dans les années quatre-vingt-dix. Une telle logique de subordination de la création à des impératifs politiques supposés fera nécessairement s'attendre au dépérissement d'une production censée participer à une dynamique militante, une

fois l'Indépendance acquise. On a pu annoncer également que l'arabisation étant l'un des objectifs prioritaires des mouvements nationalistes, les littératures maghrébines étaient condamnées à mourir jeunes. Or, ces littératures ont connu dans les années soixante-dix un prodigieux développement, qui ne permet plus actuellement les jugements paternalistes les subordonnant à une actualité politique toujours éphémère.

Il est vrai cependant que les années qui suivirent l'Indépendance de l'Algérie, après l'éphémère flambée de témoignages des deux premières, ont très vite été celles d'une inquiétante baisse de la production romanesque de ce pays. Les tableaux récapitulatifs proposés par Jean Déjeux² sont éloquents : si 1962 voit paraître quatre romans – dont des textes aussi capitaux que *Qui se souvient de la mer* de Mohammed Dib ou *Les Enfants du Nouveau Monde* d'Assia Djebar –, 1963 n'en produit plus que deux, relativement inconnus, et *L'Opium et le Bâton* de Mouloud Mammeri sera le seul roman de 1965. Par contre, depuis 1969, cette production ne cesse d'augmenter, pour atteindre une quarantaine de titres par an dans les années quatre-vingts, c'est-à-dire dix fois plus qu'avant l'Indépendance, avec en outre des tirages plus élevés. Cette augmentation peut être cependant liée aussi à des événements politiques qui ont créé des dynamiques nouvelles : la prise du pouvoir par le colonel Boumédiène en 1965 situa à nouveau l'Algérie, comme ses deux voisins, dans une dynamique contestataire, cependant que la conjonction dans les années 1980 d'une actualité de l'émigration et de la montée de l'Islamisme devait créer ce développement récent sans précédent. Dans tous ces cas, et sans qu'il soit possible de généraliser, on constate bien que toute littérature émergente est tributaire d'événements qui confèrent soudain à son espace de référence une actualité politique. Mais en même temps les textes les plus importants, y compris lorsqu'ils ont l'air de répondre à l'actualité, sont le plus souvent ceux qui, sans oublier cette actualité, posent des problèmes littéraires essentiels.

Tel est le cas de *Qui se souvient de la mer* de Mohammed Dib. L'année même de l'Indépendance, ce roman est certes d'abord description de l'horreur de cette guerre, vécue du côté des petites gens d'une ville algérienne. En ce sens, certaines comparaisons pourraient y être faites, par exemple autour de ces nombreux vécus d'attente, avec *Les Enfants du Nouveau Monde* d'Assia Djebar paru la même année. Mais Dib innove dans la postface de son roman en le posant explicitement comme une expérience d'écriture : cette postface montre en effet que face à l'horreur toute description réaliste est impuissante à en rendre le vécu lui-même, et que ce dernier ne peut être que suggéré par une écriture ne tombant pas dans le piège du réalisme. Et il se réclame, dans sa tentative, de ce qu'avait fait Picasso dans son célèbre *Guernica*. Dès l'Indépendance, ce roman inaugure ainsi ce qui va devenir à présent le thème dominant de l'œuvre courageuse de Mohammed Dib qui, comme Picasso encore, changera par la suite plusieurs fois de « manière » pour atteindre son but : une interrogation de plus en plus angoissée sur les pouvoirs du langage, sur la fuite inévitable du réel et sur cette « rive sauvage » où la folie fascine, qui sera celle de l'entreprise d'écriture. *Cours sur la rive sauvage* sera d'ailleurs le titre de son roman suivant (1964), qui déconcerta vivement les critiques habitués à réduire l'œuvre de

.....
2. Par exemple dans *Maghreb : Littératures de langue française*, 1993, p. 48.

cet auteur, le plus important de la littérature algérienne, à l'écriture supposée « réaliste » et « engagée » de ses trois premiers romans.

Seules des œuvres de l'importance de celle de Dib ou de Kateb – dont *Le Polygone étoilé* (1966) déconcerta autant – peuvent en tout cas se permettre alors, du fait de la stature incontournable de leur auteur, de ne pas s'inscrire dans cette sorte d'attente stéréotypée qui accueille nécessairement une littérature « émergente », surtout lorsque, comme la littérature algérienne, elle est d'existence problématique car liée par bien des lecteurs à une guerre qui vient de s'achever, et dont il est encore difficile pour eux – souvent anciens militants – d'admettre qu'elle n'ait pas produit avec l'Indépendance les résultats qu'ils espéraient. Dans le discours de la gauche française à qui s'adresse en partie le roman algérien, l'Algérie indépendante va être longtemps présentée comme un modèle de socialisme tiers-mondiste sur lequel tout questionnement apparaîtra comme une intolérable subversion. Il faudra le coup d'État militaire du 19 juin 1965 pour que se lève un moment le voile de cette chape militante, jusqu'à sa récupération très habile par les bénéficiaires de ce coup d'État lors du lancement de la Révolution agraire en 1971-1972.

On peut dès lors parler d'une véritable seconde naissance du roman algérien dans les années qui suivirent ce coup d'État. Ce roman algérien va connaître, à partir de là, un développement sans précédent – et irréversible cette fois – dû à une nouvelle dynamique de contestation renforcée, sans aucun doute, par l'écroulement partiel des *langues de bois* auquel on assista en France en mai 1968, c'est-à-dire au moment où les romans écrits à la suite du coup d'État arrivaient au stade de la publication. C'est d'ailleurs également autour de 1968 que commencèrent à paraître, chez l'éditeur engagé François Maspero, les premières études universitaires sur cette littérature, dans la collection dirigée par Albert Memmi.

S'il fit fuir ou emprisonna les intellectuels à son arrivée, le nouveau pouvoir en comprit cependant très vite l'enjeu et tenta d'abord de susciter une littérature dirigée, grâce à une maison d'édition nationalisée, la SNED (devenue plus tard ENAL) et à une revue culturelle du Ministère de l'Information et de la Culture, *Promesses*, sous la direction de Malek Haddad – 19 numéros parus, de 1969 à 1974. Le grand mot était alors l'« authenticité », au nom de laquelle des concours de création furent même lancés, qui visaient à produire une littérature commémorative de la guerre – dans laquelle le peuple était nécessairement uni contre le méchant colon, derrière les valeureux héros de la Révolution. Force est de constater que les romans³ publiés dans cet esprit furent assez peu nombreux et que leurs auteurs – mis à part Rachid Mimouni dont *Le Printemps n'en sera que plus beau* n'est que rarement signalé, depuis que son auteur a publié à Paris des textes bien moins maladroits – ne sont pas restés dans le Panthéon des Lettres algériennes... Surtout, ces romans ne passionnaient pas les foules et s'entassaient donc sur les rayons des librairies nationalisées, cependant que leurs lecteurs potentiels répondaient, à une enquête sur la lecture⁴, que la littérature nationale les intéressait peu parce que ses thèmes dominants étaient la guerre

3. Salah Fellah, *Les Barbelés de l'existence*, 1967 ; Ahmed Aroua, *Quand le soleil se lèvera*, 1969 ; Leïla Aouchal, *Une autre vie*, 1970 ; Ahmed Akkache, *L'Évasion*, 1973 ; Rachid Mimouni, *Le Printemps n'en sera que plus beau*, 1978 ; Yamina Mechakra, *La Grotte éclatée*, 1979 ; Châbane Ouahioune, *La Maison au bout des champs*, 1979 ; Amar Metref, *La Gardienne du feu sacré*, 1979 ; Mouhoub Bennour, *Les Enfants des jours sombres*, 1980.

4. Voir ma *Littérature algérienne et ses lecteurs*, 1974.

et la description des villages. Pourtant, cette littérature de commémoration épique devait produire quelques années plus tard un écrivain de la guerre dont il faut reconnaître le souffle, même s'il n'a pas ébranlé le fonctionnement littéraire algérien : Azzedine Bounemeur – *Les Bandits de l'Atlas* (1983) ; *Les Lions et la Nuit* (1985) ; *L'Atlas en feu* (1987) ; *Cette guerre qui ne dit pas son nom* (1993).

Cette époque sera donc celle où l'écrivain, principalement de langue française, sera interpellé par un public déçu par l'Indépendance, et qui attendra de lui les mots pour dire son mal-être, ses aspirations rentrées. La semi-extranéité de l'écrivain de langue française, surtout lorsqu'il est reconnu par l'institution littéraire internationale tout en restant une sorte de porte-parole des siens, lui permet en effet d'échapper à une sorte de consensus obligatoire, de norme qui régit la communication à l'intérieur du groupe. On attendra de lui la parole que de l'intérieur du cercle on ne peut énoncer, tout en la réclamant.

Ce qu'on a pu appeler une seconde naissance du roman algérien, à la fin des années soixante et surtout au début des années soixante-dix, procède donc d'emblée d'une dynamique de rupture – dont la manifestation la plus connue est *La Répudiation* (1969) de Rachid Boudjedra. Ce texte sera, en effet, la manifestation scandaleuse des deux paroles indicibles dans le système clos du discours algérien convenu : celle de la sexualité et celle de la mémoire. Ce roman a surtout été perçu comme une violente dénonciation de l'hypocrisie sexuelle du « Clan » des commerçants qui détient le pouvoir, « allié aux mouches et à Dieu », et a participé à créer l'image qui fut longtemps celle du roman maghrébin dans les années soixante-dix : celle d'un espace pour les paroles illicites, ou simplement pour la dénonciation. On verra donc, dans ces années soixante-dix, surgir de nouveaux écrivains portés par cette attente contestataire d'une jeunesse souffrant de la clôture dans laquelle elle était enfermée par le pouvoir et les conformismes. Mais jeunesse également privée d'une mémoire collective, très vite perçue comme confisquée par l'historiographie officielle d'un pouvoir peu désireux de voir mis au clair certains épisodes de la guerre.

La mémoire en tant qu'intermédiaire et reconstruction du réel, entre l'événement passé et le présent du récit, n'est que rarement interrogée en tant que telle dans les textes de qualité médiocre dont il a été question plus haut. Elle est au contraire un des thèmes essentiels, plutôt que le souvenir qu'elle porte, de la plupart des meilleurs



Rachid Koraïchi, *Signe*. 1993. Sculpture en acier.

textes. Elle est le centre de *La Danse du Roi* (1968) de Mohammed Dib, où deux rescapés des maquis tentent alternativement de se raconter l'un à l'autre un souvenir intolérable et hallucinant, et s'enferment dans un jeu parodique qui soulignera surtout leur propre inutilité dans une Société qui n'a plus que faire de leur mémoire, sur laquelle pourtant elle se fonde. Elle est aussi le centre des deux romans suivants du même auteur, *Dieu en Barbarie* (1970) et *Le Maître de chasse* (1973), où le désir sincère de Kamal Waëd, homme de pouvoir, d'installer le progrès dans son pays ne peut qu'échouer faute de reconnaître l'origine même du pouvoir qu'il a entre les mains. Projetant sur son pays des modèles de développement forgés ailleurs et amnésiques, Kamal ne peut en fin de compte que faire appel à l'armée et révéler que la volonté de progrès elle-même peut être violence à l'être.

La mémoire est également le centre, la même année 1968, du *Muezzin* de Mourad Bourboune, féroce et brillante histoire du retour de Saïd Ramiz, muezzin bègue et athée, mis à l'écart à l'Indépendance, et bien décidé à faire exploser la ville de ceux qui étaient pressés de s'asseoir, pour continuer la Révolution inachevée. Si, à la fin de *La Danse du Roi* de Mohammed Dib, le grand portail – qui s'ouvre, au petit matin, sur le vide pour ceux-là que leur mémoire hallucinée rend étrangers dans leur propre pays – est lourd d'interprétations possibles, la condamnation de cette exclusion de la mémoire par la ville nouvelle est explicite chez Bourboune et chez Boudjedra. L'un et l'autre décrivent une Cité nouvelle où la mémoire est interdite et où, dans une ville construite par les maçons de la onzième heure, les tenants du rêve n'ont plus qu'à rejoindre la « cohorte des éclopés, les vaincus de l'espérance, les parias de la gloire, les détruits par leur propre victoire : déchets dans un monde qu'ils ont fait naître » (*Le Muezzin*, p. 139). La Révolution est aux mains des avorteurs, et celui qui veut s'en souvenir est à l'hôpital ou en prison. La mémoire est subversive, parce qu'au récit d'une unanimité de convention du peuple et de ses dirigeants révolutionnaires, par lequel les romans maladroits publiés à la SNED se coupent du réel, elle substituerait celui des trahisons et des meurtres fratricides. C'est le thème essentiel chez Boudjedra, non seulement de *La Répudiation*, mais aussi de *L'Insolation* (1972) qui lui fait suite dans une écriture plus maîtrisée, et surtout du *Démantèlement* (1982), ainsi que du *Vainqueur de coupe* (1981).

On trouve une tentative comparable chez un autre nouveau venu qui bouleverse d'emblée les habitudes narratives du roman algérien : Nabile Farès, dont l'essentiel de l'œuvre, du moins de *Yahia, pas de chance* en 1970 à *L'Exil et le Désarroi* en 1976, peut être lu comme une sorte de dire de la brisure, de l'éclatement de l'être, du corps et du champ/chant par la blessure de la guerre. Blessure qui est aussi celle d'une modernité meurtrière de l'exil, dont la guerre participe. « Exil de la pierre en ce monde. Où l'homme tue. Faisant voler la pierre, ou l'argile, là, au-dessus de nous, pour dire : Aucun lieu en ce monde... Aucun lieu... Que cette déflagration meurtrière de votre terre... », dit l'inscription du *Champ des Oliviers* (1972), que développe *Mémoire de l'Absent* (1974), probablement le meilleur livre de cet auteur, avant le poignant désenchantement de *L'Exil et le Désarroi* qui clôt en 1976 ce cycle d'une guerre-blessure et chant d'écartèlement. La parole éminemment poétique de Farès dans ce cycle est bien en partie ce dire impossible de l'acmé du meurtre, instant insupportablement suspendu, arrêt du temps. Mais une telle entreprise exclut la répétition, l'autocitation qui est devenue un des modes de production les plus intéressants de cette écriture de ressassement qu'est en partie celle de Boudjedra. Habitant l'acmé

du meurtre, l'écriture de Farès ne pouvait que finir par se saborder, retournant contre elle-même la violence du pouvoir, dans des textes où la mort des hommes devient aussi la mort réelle de l'écriture. Après *La Mort de Salah Baye* (1980), l'écriture de plus en plus clairesemée de Farès semble en effet avoir pris comme objet essentiel, consciemment ou non, les signes inefficaces de sa propre extinction.

D'écriture plus traditionnelle, les deux romans injustement méconnus d'Ali Boumahdi, *Le Village des Asphodèles* (1970) et *L'Homme-cigogne du Titteri* (1987), sous le récit nostalgique d'une enfance et d'une adolescence définitivement perdues dans le premier, et sous l'apparence, dans le second, d'un conte drolatique sur les dysfonctionnements bureaucratiques de l'Algérie indépendante, en développent sans tapage une critique acérée et redoutable. De ces textes se dégage également un goût de mort que conforte la rareté de cette écriture qui se situe en dehors de tous les circuits habituels de lecture de cette littérature.

Il y a enfin une dynamique comparable chez Rabah Belamri (disparu en 1995), qu'on connaissait d'abord comme un excellent conteur, parcourant les écoles et les associations culturelles de la région parisienne et ayant publié de fort bons recueils de contes⁵ au début des années quatre-vingts. La discrétion, l'humilité de récits⁶ semi-autobiographiques apparemment intimistes comme *Regard blessé* (1987), *L'Asile de pierre* (1989), *Femmes sans visage* (1992), laissent cependant sentir très vite une violence profonde, une sensation aiguë et tragique de la perte derrière lesquelles la condamnation est sans doute plus acérée que chez des écrivains qui la proclament parfois davantage.

On voit que les choses ne sont pas si simples que l'explosion idéologique des années soixante-dix le laissait penser. La violence fondatrice du texte littéraire maghrébin, si elle s'accompagne souvent d'opposition politique, est-elle vraiment opposition au pouvoir en place ? N'est-ce pas tomber dans les plus grands simplismes d'une histoire littéraire bien dépassée, que de confondre la marginalité du texte et l'opposition politique de son auteur ? D'ailleurs, cette opposition politique est-elle toujours aussi grande que l'on veut bien le dire, et l'exemple de Boudjedra devenu, un temps, un officiel du régime et continuant à produire des textes aussi subversifs que *Le Démantèlement* ne doit-il pas faire réfléchir ? On en arrive ainsi à proposer qu'au lieu d'une opposition à tel régime politique – qui pourrait devenir, dans ce cas, participation à une autre orientation –, la violence fondatrice du texte romanesque réside plutôt dans sa différence de nature et sa complémentarité, néanmoins, avec le discours idéologique quel qu'il soit.

Les années soixante-dix ont donc été celles d'une seconde et décisive naissance du roman algérien, à partir d'une dynamique de contestation à l'impact bien plus grand que celui que lui avait donné la problématique de la guerre d'Algérie dans les années cinquante et soixante. Mais elles ont également permis aux écrivains, une fois leur reconnaissance évidente en même temps que celle du pays dont ils se réclament, de dépasser un contexte d'émergence collective, pour se consacrer enfin à leurs exigences profondes d'écriture proprement dite, pour développer la singularité du dire de chacun.

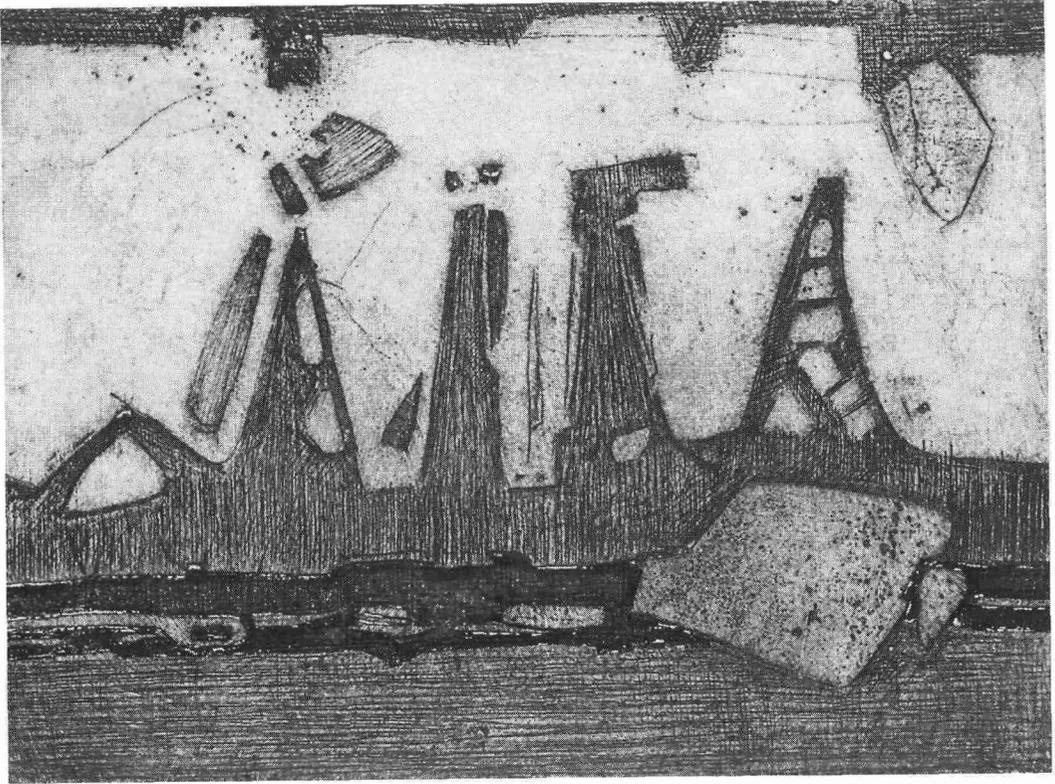
.....
5. Par exemple : *L'Âne de Djaha* (1991), *L'Oiseau des grenadiers* (1982), *La Rose rouge* (1982) ; *Les Graines de la douleur* (1982).
6. Parallèlement à ces récits, Rabah Belamri fut aussi un excellent poète, dont on reparlera à ce titre dans le second volume.

Ce dualisme entre nécessités collectives et fondamentale singularité de chaque écriture, dans lequel naissent la plupart des littératures émergentes avait été bien décrit par Mohammed Dib dès les années cinquante. Il avait alors volontairement mis en attente les textes de recherche qu'il écrivait déjà, pour privilégier une écriture militante commandée par le combat national. À partir de *Qui se souvient de la mer* (1962) il considéra que, libéré des nécessités collectives, il pouvait enfin donner libre cours aux préoccupations d'écriture qui avaient toujours été les siennes. Ce qui fait que l'essentiel de son œuvre, qui est majoritairement postérieure à 1962, sera une succession de manières différentes, dont chacune tente de cerner d'un peu plus près la limite toujours plus hallucinée de cette « Rive sauvage » qui donne son titre au roman publié en 1964, *Cours sur la rive sauvage*.

Que ce soit dans *Qui se souvient de la mer*, dans *Cours sur la rive sauvage*, dans *La Danse du Roi* ou dans *Dieu en Barbarie*, à chaque fois la quête du sens par le personnage central débouche sur une fin dérisoire : ce grand rire strident de Hellé ou de Kamal dans la nuit déserte, cet arrêt du temps dans la ville des profondeurs enfin rejointe par le narrateur de *Qui se souvient de la mer* ou cette parodie à laquelle aboutissent Rodwan et Arfia dans *La Danse du Roi*, exhibent d'abord, théâtralement, la vanité du sens : toute signification est dérisoire, à commencer par celle à laquelle on a sacrifié sa vie entière. *Le Maître de chasse* poussera à l'extrême cette contradiction. Les Mendiants de Dieu sont partis chercher une réponse dans le village le plus pauvre, le plus éloigné de toute *civilisation*, ce qui ne peut que se terminer tragiquement car l'armée envoyée par Kamal pour mettre fin à ce désordre tire. La logique du bonheur technocratique est une logique violente, mais de plus sa violence est sans objet, car les Mendiants de Dieu, non plus, ne trouveront pas la réponse qu'ils étaient venus chercher : peut-il y avoir une réponse donnée dans les mots ? Les villageois confondus avec cette rocaille dans laquelle ils vivent ont refusé l'aide que ce groupe de citadins était venue leur porter, et la réponse, finalement, n'en est pas une :

Rien. Voilà qui me met en joie. Une réponse se réduisant au mot rien, il y a de quoi être comblé. Je m'en tiens là, moi aussi, je n'ajoute pas autre chose. La parole est maintenant à la pupille du jour dilatée sur ces montagnes. Elle est au vent et à la lumière qui balaient leur solitude. Elle est à l'après-midi qui ne passe plus. (p. 73)

Habel (1977) pourrait se lire à un premier niveau comme l'histoire d'un jeune émigré maghrébin dans Paris. Cette dimension n'est bien sûr pas absente de ce texte qui, comme toute l'œuvre de Dib, est aussi une réflexion sur la modernité et sa violence. Violence de l'exil qui sépare. Violence avec les victimes de laquelle Habel souvent s'identifie : cet individu rossé étalé dans la pisse des toilettes d'un café, ce jeune homme qui s'émascule lui-même devant un parterre choisi dans cette étrange cérémonie à laquelle Habel est convié par « Le Vieux », alias « La Dame de la Merci », avant d'être prostitué par lui. La réflexion politique est latente derrière celle sur les pouvoirs de la parole. Mais elle ne peut être lue de manière univoque. La jouissance est brouillage du sens et installe l'ambiguïté. Espace du dédoublement, de l'inversion du sens comme des identités, la ville est aussi parole double et temps



Mohammed Khadda, *Fin de saison*, 1986. Plomb gravé.

dédoublé. Habel dialogue avec son frère resté au pays, depuis ce carrefour (la Fontaine Saint-Michel) où il a vu la mort en face et où elle se dédouble aussi en Lily, elle-même double inverse et vertigineux de Sabine, et dédoublée aussi par la Dame de la Merci. Car si Habel a vu l'Ange de la Mort, il devient à son tour, tout fruste qu'il puisse paraître par ailleurs, par exemple lorsqu'il vole les papiers d'Éric Merrain pour « les jeter aux chiottes », celui qui est chargé « de donner à chaque chose très précisément un nom ». Son entrée en folie, finale et délibérée, peut être lue ainsi comme une nouvelle métaphore de l'écriture du désastre dont Habel dans sa rencontre avec le Vieux, écrivain connu dont les papiers volés l'ont en quelque sorte rattrapé, est devenu le gardien.

Dans *Les Terrasses d'Orsol* (1985), on retrouve d'abord une quête initiatique qui peut rappeler par certains aspects celle de *Qui se souvient de la mer* ou de *Cours sur la rive sauvage*. Mais une fois de plus la quête ne dévoile qu'une évidence que son énormité seule cachait, comme le faisait l'identité de Kamal Waëd dans *Dieu en Barbarie*. Évidence dont le sens est grandement politique, comme le sont l'identité de Kamal dans ce roman ou la prostitution du héros dans *Habel*. Sens politique dont l'évidence devient simple lorsqu'on ne l'attend plus, mais où l'on rencontre comme par hasard un personnage qui a tout d'un immigré. Pourtant, il serait vain de se limiter à cette signification possible, car sinon pourquoi tous ces glissements sur les noms, par exemple, comme ceux d'Orsol et Jarbher qui désignent leur gratuité, ou celui même d'Eïd qui se modifie dans le livre pour se fondre presque, phonétiquement, avec ceux de ses partenaires féminines ? Derrière le nom, c'est encore une fois de l'être même du quêteur qu'il s'agit, qui va trouver dans l'amour une gloire devant laquelle

l'enquête initiale n'est plus qu'un leurre. Pourtant, l'amour lui-même existe-t-il vraiment ? Car comment faut-il comprendre le sacrifice d'Eid (devenu Ed) – le quêteur revenu dans la ville qui est celle aussi d'Aëlle – par un ballet nocturne infernal de motocyclistes toutes femmes ? Et cependant, par l'amour, l'être tout entier est engagé : se révèle ainsi la folie de Faïna dans *Le Sommeil d'Ève* (1989), possédée par le Loup d'une légende nordique également vivante dans le Maghreb de l'écrivain.

Dans *La Danse du Roi*, les récits successifs de Rodwan étaient autant de visages de femmes ou de jeunes filles, sous lesquels le récit suivant découvrait un autre visage, et ainsi de suite jusqu'au visage ultime de la morte. L'œuvre de Dib toute entière peut être lue comme cette levée successive de tous les masques superposés de la littérature comme simulacre, jusqu'à cette découverte d'un envers, d'un en deçà de la folie même, illustration extrême de ce rapport toujours déçu de la parole avec le sens. Un point commun de l'œuvre de Dib pouvait être cette dérision, essence même de la tension littéraire à proprement parler du texte, de la perte constante du réel par les mots. On n'en sera que plus surpris par la fraîcheur et la profondeur conjointes de son dernier roman « nordique » à ce jour, *L'Infante maure* (1994), où sous leur apparente simplicité les paroles croisées d'un père et de sa fille de cultures différentes tressent des variations sur la perte et la profondeur de vivre qui font probablement de ce texte un des plus grands romans de tous les temps. De même, le tout dernier recueil de nouvelles, *La Nuit sauvage* (1995), nous livre des récits d'une violence inouïe sur toutes les horreurs de l'Histoire mondiale récente, aussi bien l'Holocauste que la Bosnie, que la guerre d'Algérie bien sûr, et nous permet de retrouver en même temps des échos saisissants de la plus grande partie de l'œuvre antérieure de l'auteur. Œuvre qui apparaît ainsi comme n'ayant jamais cessé, même aux moments où certains critiques ne suivaient plus son exigence littéraire toujours plus grande, d'être attentive aux scandales politiques les plus révoltants de notre modernité.

On l'aura compris : cette dérision soulignée ici – et que l'auteur développe encore plus dans *Le Désert sans détour* (1992) – n'est jamais sarcasme ou indifférence, mais au contraire manifestation essentielle du vécu le plus profond et peut-être le plus effrayant en chacun de nous. Dès lors, toute localisation de l'œuvre de Dib serait la plus grande des dérisions : cette œuvre dépasse de très loin tous les cadres dans lesquels une critique paternaliste a souvent tenté de l'enfermer, entre autres parce qu'elle pose la question de la possibilité même du sens.

L'ÉCRITURE COMME PROJET

Pourtant, en ce qui concerne l'Algérie, la sollicitation par le réel est particulièrement insistante, et trop souvent cruelle. Mais l'écrivain algérien est-il de ce fait condamné à n'être que l'enregistreur ou le témoin de cette horreur dont les années soixante-dix ne laissaient certes pas prévoir encore le développement que l'on connaît dans les années quatre-vingt-dix ?

Les années soixante-dix vont fournir aux écrivains un thème de circonstance à propos duquel ce malentendu fécond de leur relation avec le réel va se manifester : une série d'assassinats racistes d'émigrés en France mettra soudain en évidence la

réalité de l'émigration maghrébine, dont les deux pays concernés ne parlaient encore qu'avec réticence, et parlent encore de manière inadaptée : des deux côtés en effet de la Méditerranée, cette émigration oblige à repenser les définitions identitaires. Les écrivains maghrébins vont dès lors être sollicités comme porte-parole, comme témoins. Mais les textes qu'ils produisent alors vont beaucoup plus loin que cette *commande* : on l'a vu pour *Habel* de Mohammed Dib. La marge sociale dans laquelle se situe l'émigration y devient une sorte de prétexte, de lieu privilégié pour cette autre marge qu'est celle de l'écriture, et lui fournit un angle d'observation saisissant le réel à une profondeur sans commune mesure avec la commande circonstancielle de l'horizon d'attente des lecteurs. C'est le cas aussi pour *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975) de Rachid Boudjedra, dont la relative maladresse, comparée à la maîtrise de *Habel*, permet cependant de souligner un certain décalage de la recherche littéraire et de la réalité brute. Le propos de Boudjedra y est en effet beaucoup plus l'exercice d'écriture, où la double paternité de Claude Simon et de la sémiologie, entre autres, est revendiquée, que la description d'un quotidien de l'émigré : son personnage, d'ailleurs, meurt avant même d'avoir pu connaître cette quotidienneté.

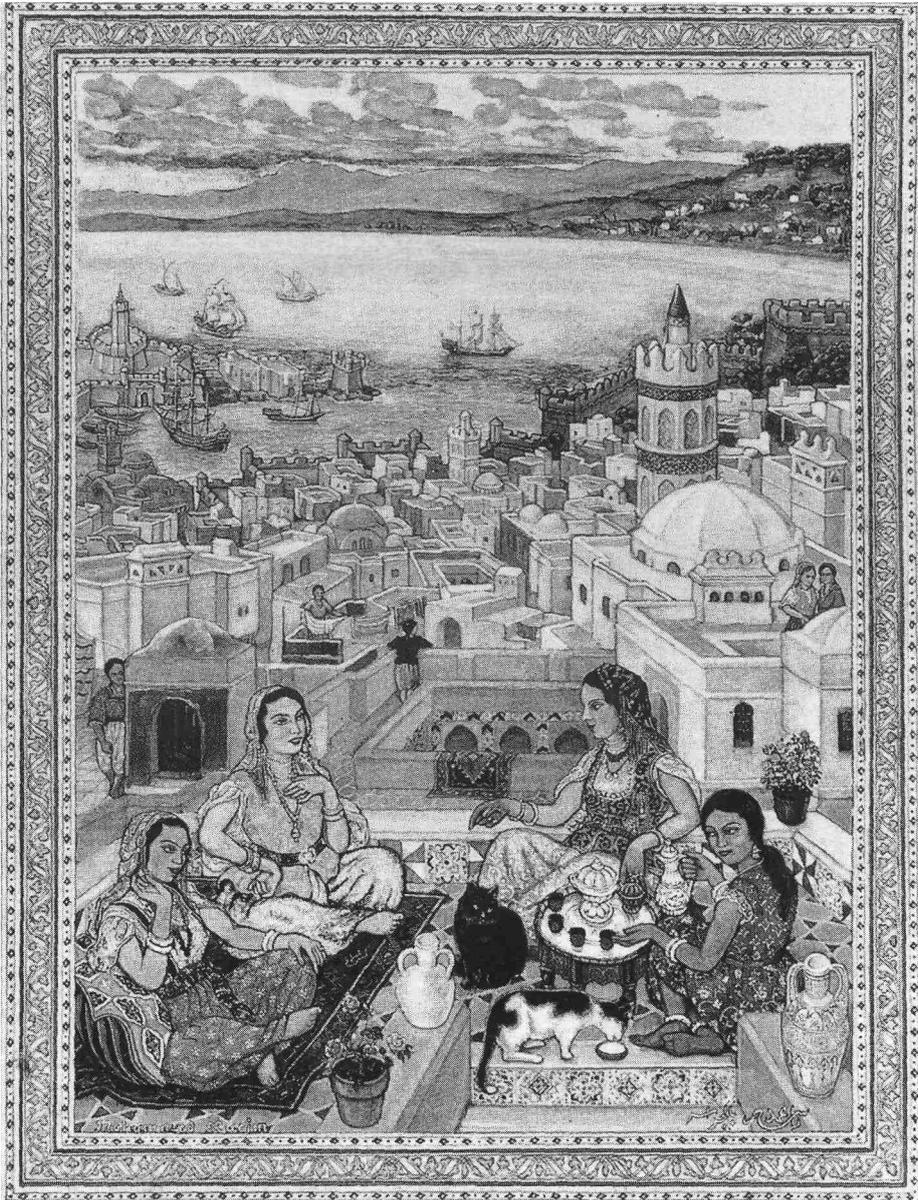
Les romans suivants de Boudjedra s'inscrivent dans une logique d'écriture qui, si elle se nourrit du quotidien de l'Algérie, obéit néanmoins à des nécessités qui sont davantage celles du développement d'une œuvre que celles du témoignage immédiat. On y soulignera entre autres, à côté de grands romans touffus, baroques et parfois auto-complaisants comme *La Macération* (1985), *La Prise de Gibraltar* (1987) ou *Le Désordre des choses* (1991), des textes plus courts, apparemment plus limpides et hautement ciselés, comme *L'Escargot entêté* (1977), *La Pluie* (1986), et enfin *Timimoun* (1994), qui est sans doute un des meilleurs romans de cet auteur souvent contradictoire. Et si le texte de 1977 est une intéressante description de l'intérieur d'un bureaucrate obsessionnel à travers lequel on peut lire la névrose de tout un système, les variations sur la solitude qu'ils développent tous débouchent tout naturellement sur la solitude de l'exercice d'écrire. Exercice dont *La Pluie* souligne la dimension féminine, qu'on retrouve en partie dans *Timimoun*, et à partir de laquelle on pourrait faire une comparaison intéressante entre Boudjedra et le Marocain Ben Jelloun, dans des textes à peu près contemporains comme *L'Enfant de sable* (1985) et *La Nuit sacrée* (1987) – dont on sait qu'il valut le prix Goncourt à son auteur.

Chez les deux auteurs, de plus, cette représentation féminine de l'écriture s'accompagne d'un retour du père, mourant, certes, dans *La Macération* de Boudjedra et *Jour de silence à Tanger* de Ben Jelloun, mais modifiant par ce retour le processus complexe de séduction de la lecture occidentale, auquel il avait jusque-là été sacrifié : l'entrée de Boudjedra dans la reconnaissance littéraire ne s'était-elle pas faite en partie par cette virulente charge contre le père qu'étaient *La Répudiation* et *L'Insolation*, romans dont la dynamique était en même temps celle d'une affirmation violente de la sexualité virile du fils ? Chez Kateb déjà on avait vu l'entrée dans la « gueule du loup » de la langue française, qui est aussi et surtout celle de l'exercice de littérature, s'accompagner d'une démission du père et d'un abandon du bagage historique de la culture qu'il représentait. À partir des *1001 années de la nostalgie* (1979) et du *Démantèlement* (1982), Boudjedra dépassera

ainsi la subversion politique immédiate de la mémoire du maquis, qui soulignait la trahison des pères, en l'inscrivant dans une réappropriation plus vaste de l'Histoire, dont la culture arabe du père deviendra un élément incontournable et glorifié. Même si l'affichage très discuté par Boudjedra de son passage supposé à l'écriture en arabe entre 1982 et 1991 a pu être lu comme un opportunisme bien ambigu, il procède sans aucun doute de la même dynamique.

De façon moins ostentatoire, c'est également à une réappropriation de l'Histoire – cohérente d'ailleurs avec sa formation universitaire d'historienne – que procède Assia Djébar à partir de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, nouvelles parues en 1980, et surtout dans *L'Amour, la fantasia* (1985), qui reste son meilleur roman. Ce dialogue avec l'Histoire, bien différent certes de celui de Boudjedra, est quête jamais terminée d'une voix. Voix féminine peu entendue et peu licite en terre maghrébine, réservée à un univers de l'intime que des descriptions hâtives présentent en général comme un refuge contre l'histoire et ses violences. Ses deux fresques de la guerre d'Algérie – *Les Enfants du Nouveau Monde* et *Les Alouettes naïves* – montraient déjà, au contraire, que cette guerre était autant affaire de femmes que d'hommes, particulièrement dans certaines de ses expériences les plus violentes, et recherchaient à travers une sorte d'épaisseur du temps, entre autres, un vécu féminin de cette violence, ainsi qu'une voix féminine et sororale pour le dire. *L'Amour, la fantasia* élargit le champ historique en décrivant la prise d'Alger en 1830 comme une sorte de viol fantasmagorique d'un espace féminin et, parallèlement, l'entrée dans la langue française (et donc aussi dans la littérature) comme une perte au niveau de la féminité la plus intime, ressentie comme une autre violence, une autre modalité de cette « gueule du loup », encore. Cette langue française assimilée grâce au père met, assez paradoxalement, celle qui l'habite à la fois dans une sorte d'exclusion de sa propre intimité et dans une solidarité sororale avec toutes celles qui ne la possèdent pas. De celles-ci il s'agit non seulement de devenir la voix mais aussi l'intermédiaire vers une libération ambiguë, puisqu'elle mène à une nouvelle solitude : celle de la seconde épouse soudain confrontée à ce carrefour énigmatique et ouvert à la fin d'*Ombre sultane* (1987). Celle de toutes ces femmes d'hier et d'aujourd'hui dont *Vaste est la prison* (1995) dresse une nouvelle fresque, dans cet entrecroisement si particulier à l'écriture d'Assia Djébar entre le récit autobiographique et celui d'une sorte de communauté étalée dans l'histoire d'expériences féminines algériennes de milieux divers.

On peut adhérer, moins qu'à ces trois romans, à cette autre histoire collective de femmes qu'est *Loin de Médine* (1991), reconstitution historique romancée de la vie des femmes qui entourèrent le Prophète et peuplent encore la mémoire de l'Islam. Son projet est cependant cohérent avec eux : trouver une sorte de voix collective immémoriale des femmes en civilisation musulmane et inscrire celle de l'auteur en une sorte d'amplificateur, à la fois singulier et multiple. Certes, Assia Djébar n'est pas la seule, depuis les années soixante, à proposer à ses lecteurs l'expression d'une sorte de parole féminine. Ni même à développer cette expression dans une perspective historique. Cependant, l'histoire dont il s'agit ici est celle d'une longue mémoire de violences, parmi lesquelles celle, ambiguë, de la langue de l'autre donne à ces romans une musicalité toute particulière : cette langue est en effet devenue celle de l'écriture et d'une parole libérée en même temps que mutilée dans cette libération.



Mohammed Racim, *Terrasse de Casbah*. Gouache sur papier.

Bien que différent, le propos de Leïla Sebbar⁷ se situe dans une quête comparable de paroles non codifiées. L'itinéraire littéraire de cette romancière – dont le statut au sein d'un ensemble consacré aux « romanciers algériens » pose problème – la conduit du témoignage vers une sorte de fonction de porte-voix des traditionnels exclus de la parole. Fonction qui va l'amener, grâce à l'absence de statut des paroles auxquelles elle donne voix, à faire elle aussi de la possibilité même de dire, et de la nature de la parole produite, un des centres de son œuvre.

7. Née en Algérie en 1941 d'un père algérien et d'une mère française, Leïla Sebbar a surtout vécu en France, où elle a développé l'essentiel de son parcours littéraire. Elle n'a abordé le domaine de l'immigration d'origine maghrébine qu'après s'être fait connaître dans d'autres domaines. Son statut particulier de ce fait nous amènera à reparler de son œuvre dans notre troisième volume.

Leïla Sebbar avait commencé par publier deux essais féministes – *On tue les petites filles* (1978), *Le Pédophile et la maman* (1980) – sans rapport direct avec l'univers maghrébin ou émigré. Elle aborde cependant le roman en donnant voix aux femmes immigrées dans *Fatima ou les Algériennes au square* (1981), récit qui est encore à la limite de l'enquête sociologique, mais dans lequel l'entrée en littérature de voix analphabètes traditionnellement considérées comme non littéraires donne lieu à un travail d'écriture intéressant. De son œuvre déjà bien fournie et assez diverse, on retiendra surtout pour ce chapitre la série des « Shérazade » (*Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, 1982 ; *Les Carnets de Shérazade*, 1985 ; *Le Fou de Shérazade*, 1991) qui bouscule les représentations habituelles de la « beurette » à travers un personnage attachant dont une des préoccupations inattendues est par exemple de retrouver les traces d'Arthur Rimbaud, de même que le jeune délinquant de *J. H. cherche âme sœur* (1987) nous fait vivre son enthousiasme non moins inattendu pour *Nedjma* de Kateb Yacine, découvert par hasard à la bibliothèque de la prison. Shérazade ne porte pas pour rien le nom de l'héroïne des *Mille et une Nuits* sur laquelle *Ombre sultane* d'Assia Djebar était aussi une variation : la question est bien celle de la parole, et plus précisément de la parole littéraire. La parole, ou le silence, qui donne son titre au roman le plus récent et le plus achevé de Leïla Sebbar : *Le Silence des rives* (1993). « Qui me dira les mots de ma mère », y répète dans l'imminence de la mort un émigré solitaire, dont la voix que lui prête Leïla Sebbar développe un registre nouveau, à la fois simple et juste.

Plus récemment enfin, une autre voix féminine a surgi, elle aussi difficile à classer : celle de Nina Bouraoui⁸, née à Rennes et vivant en France, dont le premier roman – *La Voyeuse interdite* (1991) – situe son action à Alger, même si la localisation des deux romans suivants – *Poing mort* (1992) et *Le Bal des murènes* (1996) – n'est plus algérienne.

UN RÉEL TÊTU ET CRUEL

Le réel deviendra cependant de plus en plus insistant au début des années quatre-vingts, et ce dans deux espaces culturels différents. En France, on verra la naissance d'une nouvelle littérature⁹ écrite par ce qu'on a appelé la « 2^e génération de l'émigration maghrébine ».

En Algérie même, la dérive du système laisse de moins en moins place aux illusions, et de nouveaux écrivains surgissent, parmi lesquels Rachid Mimouni surtout tiendra jusqu'à sa mort en exil en 1995 le rôle de dénonciateur qui fut un temps celui de Boudjedra. Son premier roman – *Le Printemps n'en sera que plus beau* (1978) – a pu être lu comme un exercice au thème convenu (un épisode tragique du maquis)

8. On trouvera une étude plus détaillée de l'œuvre de Nina Bouraoui dans le troisième volume de notre collection lorsque seront abordés les problèmes identitaires caractérisant entre autres les écrivains dits de la « 2^e génération ». Notons qu'on ne signale les textes ci-dessus qu'en raison de la difficulté qu'éprouve le critique à localiser cette écriture dont les jeux cruels avec la mort ou l'absence d'amour plutôt que la haine interpellent.

9. On parlera de ces textes dans le 3^e volume, car les problèmes de lecture et de délimitation de corpus qu'ils posent sont spécifiques. Soulignons-y cependant une écriture se réclamant parfois de ce que le réel peut avoir, surtout dans l'espace des banlieues, de moins littéraire. Écriture qui nous amènera à réfléchir sur la possibilité même d'une production littéraire dans des espaces culturels aussi privés de parole que l'Immigration.

dans lequel l'admiration de l'auteur pour Kateb Yacine était évidente. Cependant ce choix d'un modèle difficile marquait déjà une assez grande exigence littéraire, à une époque où la Société Nationale d'Édition (SNED) publiait plutôt des œuvres de commémoration assez médiocres. Le véritable démarrage littéraire de Mimouni date du *Fleuve détourné* (1982), qui est aussi son premier roman publié en France. Cette parabole de la Révolution détournée contient déjà la forte contestation politique des œuvres suivantes, même si le modèle du *Polygone étoilé* de Kateb y est encore présent. C'est avec *Tombéza* (1984) que s'affirme véritablement la maturité de cette écriture de l'horreur à laquelle l'Algérie est parvenue, sous une plume à laquelle son apparente froideur donne une férocité inégalée.

On a souvent comparé la violence de Mimouni à celle de Boudjedra, lui aussi influencé par Kateb. Et cette fonction comparable a été accentuée en 1992 lorsqu'ils ont publié en même temps deux essais sur l'islamisme qui commençait sinistrement à se développer : *De la Barbarie en général et de l'intégrisme en particulier* (Mimouni) et *FIS de la haine* (Boudjedra). Mais à la logorrhée de Boudjedra (sauf dans *L'Escargot entêté*, *La Soif* et *Timimoun*), Mimouni oppose depuis *Tombéza* cette force tranquille de la concision de petites séquences qui lui donnent une efficacité bien plus grande. Aussi peut-il aisément passer de l'événementiel cru de *Tombéza*, succession de courtes séquences où l'horreur s'étale sur toute une vie, reflet de la constante horreur que connut l'Algérie tant coloniale qu'indépendante, à l'utilisation distanciée des formes de l'oralité qu'il pratique dans *L'Honneur de la Tribu* (1989) pour narrer la destruction progressive du même pays par les faux technocrates au pouvoir, puis à l'allégorie transparente de la vie et de la mort d'un tyran dans *Une peine à vivre* (1991). Cette maîtrise prometteuse s'estompe cependant quelque peu dans *La Malédiction* (1993), peut-être parce que la laideur qui gagne ne laisse plus de place à la littérature ?

L'envahissement du littéraire par un réel de plus en plus dur est visible également chez un nouvel écrivain – à l'itinéraire comparable à celui de Mimouni –, Abdelkader Djemaï, qui se détourne, lui aussi, de l'écriture rocailleuse de son premier roman – *Saison de pierres* (1986) – pour nous livrer – avec *Un été de cendres* (1995) et surtout avec *Sable rouge* (1996) – une chronique mi-réelle mi romancée de la quotidienneté d'Alger ou d'Oran en période de terrorisme. Son humour féroce et dépouillé à la fois est, certes, plus efficace, tant pour la critique politique que pour l'intérêt du lecteur, qui découvre en ces temps de réel oppressant que la distance littéraire est souvent bien utile pour faire passer le témoignage.

La laideur, en tout cas, a eu raison, le 26 mai 1993, de celui qui était devenu une sorte de symbole de résistance intellectuelle et qui conciliait une remarquable activité journalistique libre, avec une grande exigence de création : Tahar Djaout¹⁰. Cet écrivain disparu au moment où il donnait le meilleur de lui-même était connu, depuis 1975, pour sa poésie qui apportait un grand renouvellement formel et qui permettait de l'associer à d'autres poètes prometteurs, comme Hamid Tibouchi ou Habib Tengour. Son entrée dans le genre romanesque avec *L'Exproprié* (1981) était d'ailleurs celle d'un poète, car ce texte est un hybride souvent déconcertant entre les deux genres. C'est d'ailleurs là un point commun entre l'écriture de Djaout et

10. Journaliste à *Algérie Actualité*, il avait créé et dirigeait *Ruptures*, devenu le meilleur hebdomadaire culturel et politique algérien pour une période malheureusement trop courte.

celle de Tengour, que cette manière de déconcerter le lecteur par des jeux culturels qui sont d'abord des pieds-de-nez à la bêtise et à l'inculture ambiantes.

Chez Tengour, ils donnent lieu dans *Le Vieux de la Montagne* et *Sultan Galièu*, tous deux de 1983, à un jeu constant sur le dédoublement ou la fusion des voix et des époques, que l'on peut lire cependant dans un rapport direct avec l'actualité, tant politique qu'autobiographique. Fusion des registres aussi dans *L'Épreuve de l'Arc* (1990), où l'autobiographique est cependant plus explicitement présent. La difficulté même de lecture des textes de Tengour, comme de ceux du Tunisien Abdelwahab Meddeb ou du Marocain Abdelkebir Khatibi, lesquels jouent également sur une polyphonie culturelle que peu de lecteurs maîtrisent, est ici revendication, peut-être hautaine ou désespérée pour certains, anachronique pour d'autres, mais nécessaire.

Les trois romans suivants de Djaout sont d'écriture apparemment plus limpide que celle de *L'Exproprié*, même s'ils usent volontiers de la parabole et d'un humour mordant pour pointer les falsifications de la mémoire par le système en place. *Les Chercheurs d'os* (1984) narre un périple initiatique à travers le pays à la recherche des os disséminés des martyrs de la guerre, source entre autres de pensions pour leurs survivants. *L'Invention du désert* (1987), à travers le récit de la narration par l'écrivain d'un épisode de l'Islam médiéval, promène le prophète Ibn Toumert, prêcheur rigide et exalté, sur les Champs-Élysées parisiens actuels, au milieu des touristes danoises fort dénudées, pour prendre avec la culture arabo-islamique un recul amusé et acéré à la fois. À travers une autre parabole, celle d'un inventeur que la bêtise de la bureaucratie algérienne actuelle empêche de déposer son brevet, *Les Vigiles* (1991), sous les petites touches d'une écriture à la fois tranquille et corrosive, provoque chez le lecteur des échos plus sombres, dont le tragique n'est pas loin. Il n'est pas interdit de voir dans le sacrifice du lampiste qui devra payer pour ses chefs une fois l'inventeur primé à l'étranger quelque chose d'une prémonition inconsciente de la mort de l'auteur lui-même. Quoi qu'il en soit, c'est bien d'un tragique qui est celui de son pays, mais aussi du statut de l'intellectuel et de l'écriture, que s'approche ainsi cet humour tranquille si particulier à l'écriture des trois derniers romans de Djaout.

La dimension ludique de l'écriture de Djaout et de Tengour apparaît ainsi comme une sorte de sursaut désespéré dans un contexte où l'intelligence, peut-être, n'a tout simplement plus sa place. L'aggravation, la perte de sens généralisée de l'horreur en Algérie depuis le début des années quatre-vingt-dix, ne vont cependant pas éteindre la production littéraire. Mais cette production, dans les toutes dernières années et depuis la mort symbolique de Tahar Djaout, semble avoir en grande partie tourné le dos à la littérarité, pour multiplier les témoignages.

Ces témoignages, sans doute autant suscités par une politique des éditeurs friands de drames actuels que par une évolution littéraire « normale » en rapport avec cette actualité, sont souvent le fait de femmes. C'est le cas des récits de Leïla Aslaoui – *Survivre comme l'espoir* (1994) –, ou de ceux de Malika Boussouf – *Vivre traquée* (1995) –, de Fériel Assima – *Une femme à Alger. Chronique du désastre* (1995) –, de Nayla Imaksen – *La Troisième Fête d'Ismaël. Chronique algérienne, août 1993-août 1994* (1994) –, mais aussi des entretiens de la très médiatique Khalida Messaoudi avec Elisabeth Schemla : *Une Algérienne debout* (1995).

La violente exclusion des femmes de l'espace algérien actuel commence, cependant, à produire aussi des romans féminins de témoignage, à forte dimension autobiographique, dont certains ne manquent pas d'intérêt tels ceux de Hafsa Zinaï-Koudil, aux titres explicites : *La Fin d'un rêve* (1984), *Le Pari perdu* (1986), *Le Papillon ne volera plus* (1990), *Le Passé décomposé* (1993), et enfin *Sans voix* (1997). L'écriture de Malika Mokeddem est plus maîtrisée et prend, d'ailleurs, une distance plus grande avec l'événement immédiat pour y introduire une dimension romanesque bienvenue dans ces ensembles d'où la littérature semblait peu à peu disparaître au profit de l'horreur. Même si ce sont des textes de révolte, *Les Hommes qui marchent* (1990), *Le Siècle des sauterelles* (1992), *L'Interdite* (1993) et *Des rêves et des assassins* (1995) sont aussi de bons romans d'écriture « classique » qu'il convenait de signaler. Il en est de même pour ceux de Latifa Ben Mansour – *Le Chant du lys et du basilic* (1990) et *La Prière de la peur* (1997) – où se lit toute la violence crue de l'Algérie actuelle, à travers un entrecroisement de paroles de femmes où l'oralité développe un contrepoint intéressant.

Parallèlement, bien sûr, l'actualité sanglante en Algérie est l'objet d'un nombre grandissant d'analyses journalistiques ou politiques qui sortent de notre perspective uniquement littéraire. Cette actualité algérienne est aussi une des raisons du net regain d'intérêt auquel on assiste depuis peu pour ce qui concerne le Maghreb dans les circuits d'édition européens ou américains. Mais l'attente de lecture qu'elle entraîne est beaucoup plus documentaire que littéraire. Quoi qu'il en soit, la littérature en profite également, ne serait-ce que dans la multiplication des traductions de littérature maghrébine francophone en d'autres langues européennes.

On en est ainsi revenu, parfois, à une sorte de point zéro de l'émergence de nouvelles littératures : celui auquel on assistait dans les années cinquante alors que le début des « événements » au Maghreb faisait découvrir et attendre une littérature descriptive. On comprend cette description parfois un peu naïve dans une littérature effectivement émergente comme celle issue de la 2^e génération de l'émigration qui n'existe guère que depuis les années quatre-vingts. Mais, dans une littérature aussi consacrée à présent que la littérature maghrébine de langue française proprement dite, des récits d'enfances dans des villages avant les indépendances peuvent apparaître *a priori* comme désuets eu égard à une actualité littéraire et politique, même si un roman comme *La Loi des incroyants* (1995) de Saïd Amadis – dont c'est apparemment le premier roman – est d'une assez belle venue. Premier roman décrivant, lui aussi, une enfance campagnarde que celui d'Abd Charef, au titre explicite : *Miloud, l'enfant algérien* (1995), même si cette enfance permet au journaliste et essayiste politique qu'est également son narrateur d'y faire une analyse déjà critique des premières années de l'Indépendance, là où le roman de Saïd Amadis situait son action pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie. Fatima Bakhaï situe résolument, quant à elle – non sans nostalgie – l'enfance narrée par *La Scaléra* (1993) dans l'Oran de l'époque coloniale et continue dans la même veine avec *Un oued pour la mémoire* (1995). Et Laura Mouzaïa avec *Illis u Meksa (La Fille du berger)* (1994) nous ramène dans la Kabylie de Mouloud Feraoun et de Mouloud Mammeri.

Ce *point zéro* de l'émergence de nouvelles littératures auquel semble parfois revenu le roman algérien, en raison de sa découverte par certains nouveaux éditeurs à la faveur

des événements actuels, est, certes en grande partie, le fait de politiques éditoriales généralement plus contraignantes pour les littératures émergentes que pour des littératures plus consacrées. Il n'en interroge pas moins sur l'évolution générale de la production de la littérature, à une échelle mondiale cette fois : et si l'attention à la littérarité du texte était en train de devenir, comme l'affirment certains membres de jurys de prix littéraires, une caractéristique des nouveaux espaces de la littérature mondiale parmi lesquels les textes *francophones*, par opposition à la littérature *française*, tiennent une place essentielle ?

MAROC

Le roman marocain de langue française, avec une centaine de titres publiés, forme aujourd'hui un ensemble nettement repérable au sein de la littérature maghrébine, de sorte qu'il est possible, avec un demi-siècle de recul, de mieux comprendre son émergence et son évolution en relation avec l'histoire politique et sociale du pays. Or cette évolution affecte non seulement la thématique des œuvres mais aussi, et surtout, les dispositifs narratifs par lesquels le sens vient à l'écriture.

DE L'EXOTISME COLONIAL À L'EXPRESSION IDENTITAIRE

Depuis l'établissement du Protectorat en 1912 jusque dans les années cinquante, la littérature de langue française au Maroc reste exclusivement une littérature française sur le Maroc. Le roman marocain, proprement dit, apparaît donc à la même époque et dans les mêmes conditions qu'en Algérie : dans le sillage de la littérature coloniale. Ce qui explique l'ambivalence de la critique à l'égard du premier roman d'Ahmed Sefrioui : *La Boîte à merveilles* (1954).

À sa naissance, le roman marocain de langue française est en effet un roman de transition qui tente de donner de la réalité socio-culturelle une vision de l'intérieur en opposition avec les représentations mythiques et idéologiques des écrivains français, voyageurs – Loti, les frères Tharaud, Camille Mauclair, Henry Bordeaux, Robert Brasillach – ou résidents – Paul Odinet, Maurice Le Glay. Mais la littérature coloniale a eu aussi ses auteurs progressistes et François Bonjean, par exemple – *Confidences d'une fille de la nuit* (1939) ; *Reine Yza amoureuse* (1947) –, a sans doute été l'un des modèles de Sefrioui (dont il fut le professeur à Fes) puisqu'il lui préfaça son premier livre, tandis que Sefrioui écrivit à son tour la préface d'une réédition marocaine de Bonjean en 1968.

Ce qui frappe donc, dans le premier roman de Sefrioui, c'est un mimétisme du récit qui, par le biais de l'autofiction, s'attache à évoquer la vie quotidienne d'une famille populaire dans la vieille ville de Fes. On y relève, certes, une authenticité et une fraîcheur que lui permet la focalisation par le regard d'enfant mais aussi des procédés qui rappellent le roman exotique – comme l'insistance sur le pittoresque et la présence de mots arabes traduits en bas de page ou commentés dans le contexte, dont la visée implique un lecteur étranger à la culture marocaine. Cette hésitation du point de vue entre intériorité et extériorité, authenticité et exotisme, a fait classer Sefrioui dans le courant « ethnographique », appellation péjorative qui désigne une forme inconsciente d'aliénation culturelle que l'on retrouve, au plan de la diégèse, dans l'absence de position claire vis-à-vis de la situation coloniale. Encore qu'il faille

nuancer car, s'il n'y a pas d'engagement politique manifeste dans les récits de Sefrioui, le refus d'évoquer la présence française dans l'environnement culturel marocain et le silence imposé à l'enfant quant à cette intrusion peuvent être lus comme une protestation en creux. Mais on découvre en outre, dans son œuvre, un élément formel qui suffit à la réhabiliter sur le versant identitaire, à savoir l'intégration au discours romanesque des formes orales du conte, appuyées sur un point de vue narratif qui emprunte au soufisme, c'est-à-dire à la mystique musulmane, son mode de structuration du réel.

Culture populaire et vision soufie de l'existence, que l'on retrouve dans le second roman de Sefrioui – *La Maison de servitude* (1973) – constituent, pour lui, les formes de l'expression sinon de la revendication identitaire, dans un univers culturel fortement déstructuré par la présence coloniale.

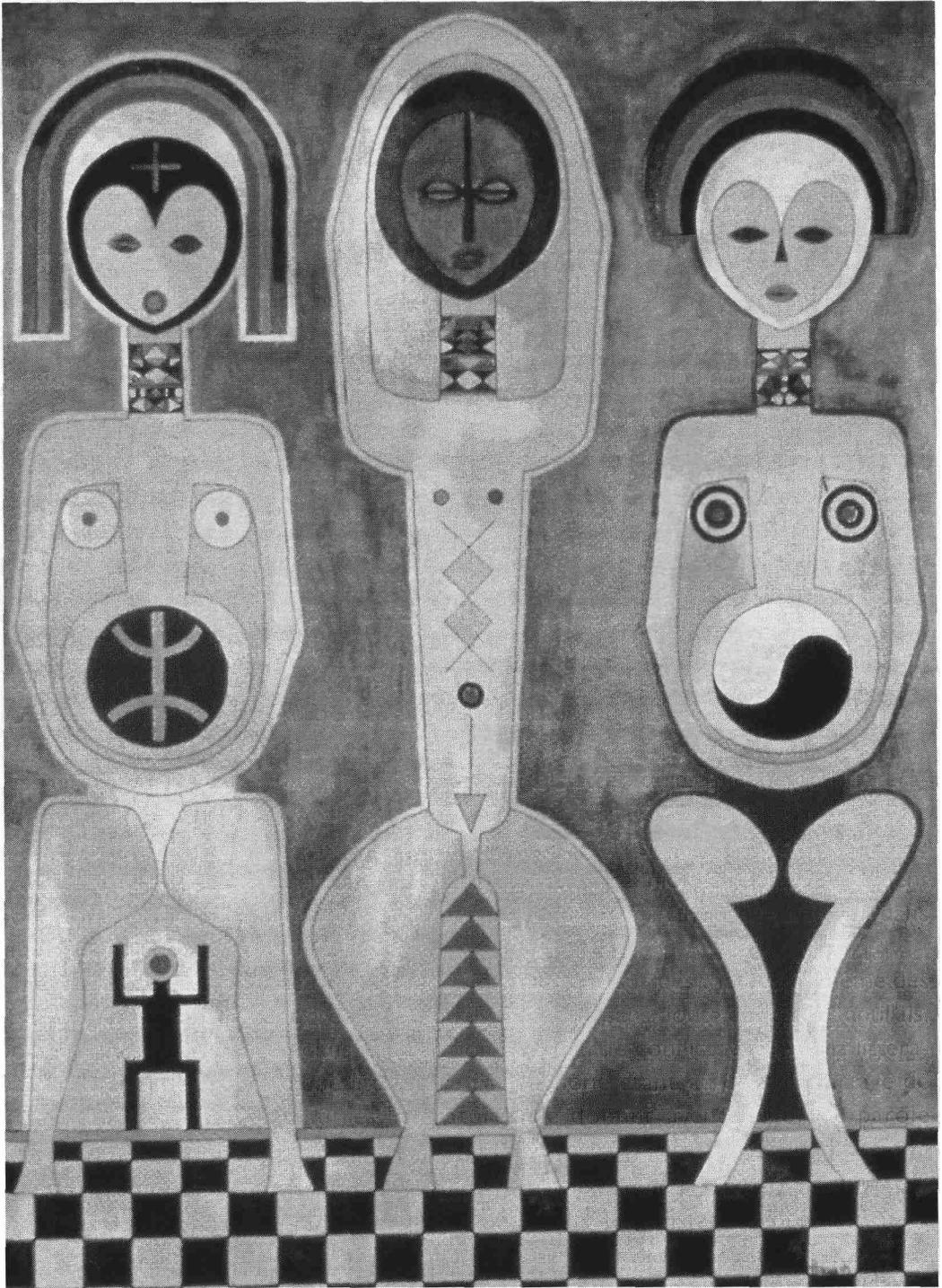
IDENTITÉ ET ACCULTURATION

À la même époque, Driss Chraïbi ouvre le roman marocain de langue française à l'expérience inverse. Au lieu de se retrancher sur des valeurs ancestrales, il choisit de faire de son premier narrateur, Driss Ferdi, le lieu d'une « réaction » violente que le récit développe, à la manière d'une expérience chimique, entre le milieu marocain traditionnel et la culture française. *Le Passé simple* (1954) nous raconte, en effet, la révolte d'un adolescent formé à l'école française contre son père, figure féodale et patriarcale de la grande bourgeoisie marocaine dont il rejette le despotisme et l'hypocrisie religieuse. Sans doute ce roman venait-il trop tôt dans le contexte politique de l'époque, et le déchaînement de la presse nationaliste contre ce qui, à ses yeux, pouvait porter atteinte à l'identité marocaine, montre à quel point Chraïbi aborde une question sensible : le conflit des cultures. En dénonçant, dans un récit violent et cruel, les tares et l'archaïsme de la famille patriarcale que Driss déserte pour la France, le romancier semble donner des armes au colonisateur. En fait, l'œuvre ne faisait que commencer. Le second roman – *Les Boucs* (1955) – est le récit d'une désillusion qui pourrait être celle de Driss dont le regard sur la condition des immigrés, en France, nous en révèle la dévalorisation, à travers une quête amoureuse elle-même décevante.

Étranger à sa propre culture dont il s'est exilé et marginalisé dans son pays d'accueil, le héros chraïbien tente un retour au Maroc à l'occasion de la mort de son père – *Succession ouverte* (1962). Il y découvre un pays nouvellement indépendant qui tarde à s'engager sur la voie du progrès et, malgré sa réconciliation avec l'image paternelle, il s'envole à nouveau pour la France – assumant définitivement son exil géographique, symbole de sa déchirure identitaire.

Toute l'œuvre de Chraïbi, dès lors, est marquée par le sentiment de la perte, de l'aliénation, dans la recherche d'une authenticité individuelle à travers l'amour – *Un ami viendra vous voir* (1967) ; *Mort au Canada* (1975) – ou collective lorsqu'il s'agit de la reconnaissance de la femme dans une société qui la marginalise – *La Civilisation ma mère !...* (1972) – ou de la préservation de la culture berbère, au-delà d'une Histoire originelle confuse qui est encore celle d'une acculturation.

En effet, il faut lire *Une enquête au pays* (1981) comme l'aboutissement d'une dégradation culturelle dont le récit parodique ne fait que renforcer le sentiment



Mohammed Hamidi, *Sans titre*, 1987. Huile sur toile.

tragique. À travers l'enquête policière que mènent deux fonctionnaires marocains dans un petit village de la confédération berbère des Aït Yafelman, c'est le renforcement moderne du « Maghzen¹ », hiérarchique, bureaucratique et centralisateur, qui est

.....
1. Nom de l'administration centrale du sultanat, par opposition à l'état de « Siba » ou de dissidence qui a longtemps caractérisé les tribus berbères.

stigmatisé. Certes, la résistance de la tribu va jusqu'au meurtre du policier en chef, Mohammed. Mais le retour de son adjoint, l'inspecteur Ali, montre que le village de Raho et d'Ajja n'échappera pas à la répression et que la liberté des berbères montagnards se trouve condamnée à brève échéance, de même que leur culture où subsistait encore un peu de ce rêve édénique des origines. Rétrospectifs par rapport au roman précédent, *La Mère du printemps* (1982) et *Naissance à l'aube* (1986) remontent le temps jusqu'à l'époque – entre mythe et histoire – de ce paradis primitif où, sur les bords de L'Oum-er-bia, les Aït Yafelman vivent les dernières heures de ce naturalisme païen qu'incarne le personnage principal, Azwaw. Les troupes du général arabe Oqba Ibn Nafi envahissent le pays et, pour sauvegarder la paix de la tribu, Azwaw accepte de se convertir à l'islam et de devenir imam – tout en gardant l'esprit de résistance qui fera de lui le complice de l'embuscade dans laquelle périront Oqba et ses cavaliers.

Fidélité à l'islam, allégeance et insoumission au pouvoir du Maghzen, tel est le dilemme de la culture berbère sur laquelle cette trilogie de Driss Chraïbi pose le regard en mêlant fiction, mythe des origines et Histoire du Maroc. Même si les berbérissants se sont montrés critiques sur le sens même de cette entreprise romanesque – qui reste fondamentalement une chronique de l'acculturation berbère –, elle garde le mérite d'avoir touché à ce problème crucial des rapports conflictuels entre les deux cultures qui constituent la marocanité originaire du pays.

Le récit chraïbien porte donc, au-delà du vertige identitaire, la double trace du manque et de la quête, individuelle et collective. Cette double caractéristique apparaît dans ses constructions à structures symétriques articulées sur une dynamique logico-temporelle, une dimension volontiers introspective qui fonctionne sur le mode de l'auto ou du psycho-récit et une mise en œuvre conflictuelle de la parole dans un dialogue qui prend plus souvent l'allure d'un duel que d'un duo.

SOUFFLES : VIOLENCE DU TEXTE ET SUBVERSION FORMELLE

La période post-coloniale au Maroc, après une courte période de latence, voit l'émergence d'une écriture nouvelle dont les caractéristiques seront la violence et la subversion.

Le système politique que la France laisse en place en se retirant est le sultanat, converti formellement en royauté par le jeune souverain Hassan II qui accède au trône alaouite à la mort de son père, en 1961. Or, dès ses premières heures, le régime est confronté à une situation particulièrement conflictuelle à laquelle il va réagir avec violence pour asseoir son autorité sur un pays largement déstructuré où les cadres militaires proches du pouvoir sont d'anciens officiers du protectorat, où la revendication syndicale s'organise autour de l'ex-parti communiste et où les militants nationalistes de l'Istiqlal² revendiquent leur place dans le redéploiement politique en cours.

Après la répression dans le Rif qui avait ensanglanté la fin du règne de Mohammed V, le roi Hassan II et son bras droit, le général Oufkir, cherchent à décaper la gauche en visant d'abord les leaders, Moumen Diouri, Cheikh El Arab, le Fqih Basri

.....
2. Parti nationaliste de centre droit, fondé par Allal El Fassi.

et surtout ceux dont l'audience risquait de devenir internationale (disparition de Ben Barka, le 29 octobre 1965). Puis les soulèvements populaires (Casablanca, 23 mars 1965) sont écrasés et donnent lieu à une sanglante répression. Face à la violence du pouvoir qui multiplie enlèvements, arrestations, torture, la gauche se radicalise à son tour et des mouvements révolutionnaires clandestins constitués en *Front (Al-Jahba)* d'obédience marxiste se substituent aux partis et aux syndicats officiels. Les grèves d'étudiants et de lycéens se multiplient, dégénèrent en manifestations, tandis que s'ouvre l'ère des arrestations et des grands procès politiques avec l'affaire du complot baasiste jugé en 1971 à Marrakech.

L'armée tente à son tour de s'emparer du pouvoir : coup d'État de Skirhat, le 10 juillet 1971, dirigé par le général Medbouh et les cadets d'Ahermoumou, attentat contre l'avion royal le 16 août 1972, sur l'initiative du colonel Amokrane, qui aboutira à l'élimination du général Oufkir, remplacé par l'un de ses fidèles, le colonel Dlimi.

Le premier procès contre les frontistes s'ouvre en 1973 et coïncide avec de violentes grèves étudiantes qui vont entraîner une répression contre l'UNEM (Union Nationale des Étudiants Marocains) et l'UNFP (Union Nationale des Forces Populaires), parti socialiste, tandis qu'à l'intérieur du pays une tentative de subversion armée dirigée par le Fqih Basri échoue. Tout ceci débouche sur un nouveau procès à Kénitra en 1973 où l'on juge, en plus des frontistes, 159 accusés basristes et militants de gauche. Les rafles dans les milieux frontistes se prolongeront jusqu'en 1976 et le dernier procès contre les militants du front s'ouvrira le 3 janvier 1977.

Souffles et l'action subversive. C'est dans ce contexte explosif que naît, en 1966, la revue *Souffles*, dont on mesure mieux aujourd'hui l'importance dans l'orientation et le développement au Maroc d'une littérature post-coloniale de langue française. Fondée par Abdellatif Laâbi autour d'un collectif d'intellectuels, d'écrivains et de plasticiens, *Souffles* s'engage d'abord dans une action culturelle de refondation qui cherche à penser le problème de l'identité nationale en relation avec la situation linguistique, les pratiques artistiques – littérature mais aussi peinture et cinéma – et les mouvements de libération qui agitent l'Afrique et le Proche-Orient.

Dans le prologue du n°1, qui prend valeur de manifeste, Laâbi revendique ainsi la naissance d'une nouvelle écriture capable à la fois de rompre avec « la sclérose des formes et des contenus » et de dépasser la problématique de l'acculturation dans laquelle s'inscrit la littérature maghrébine de langue française :

Faut-il l'avouer, cette littérature ne nous concerne plus qu'en partie, de toute façon elle n'arrive guère à répondre à notre besoin d'une littérature portant le poids de nos réalités actuelles, des problématiques toutes nouvelles en face desquelles un désarroi et une sauvage révolte nous poignent. (Souffles, n° 1, Prologue)

C'est en engageant la littérature dans un mouvement général de contestation et de revendication culturelles que le groupe de *Souffles* lui assigne sa fonction subversive. Car s'il s'agit de rompre avec le passé en déconstruisant, notamment, les modèles académiques et sclérosés ; il s'agit aussi, dans l'optique d'une culture nouvelle à construire, d'être actif dans les luttes qui se livrent au présent. Et deux menaces se précisent à l'horizon immédiat du groupe : la menace néo-coloniale à travers l'extension

de la langue française et la menace féodale avec le renforcement du pouvoir politique. C'est sur ce double front que va se jouer le destin de *Souffles*.

En effet, il n'est pas indifférent, pour l'évolution des formes romanesques au Maroc, que les écrivains qui collaborent à *Souffles* soient majoritairement des poètes, qu'il s'agisse des membres fondateurs du groupe – Abdellatif Laâbi, Mostafa Nissaboury, Abdellaziz Mansouri, Bernard Jakobiak – ou des collaborateurs qui se reconnaissent dans son action – Abdelkebir Khatibi au Maroc, Mohammed Khaïr-Eddine et Tahar Ben Jelloun en France... Car la notion même de genre romanesque est la première convention que l'écriture subversive du groupe cherche à faire tomber. Dès lors, les formes narratives telles qu'elles se manifestent chez Khaïr-Eddine – *Agadir* (1967) –, Laâbi – *L'Œil et la nuit* (1969) –, Khatibi – *La Mémoire tatouée* (1971) – ou Ben Jelloun – *Harrouda* (1973) – doivent se définir en dehors du code romanesque, dans une constante interaction entre le poétique et le narratif. Le premier effet de subversion qui relève d'une rupture avec le passé se traduit donc par une déconstruction de ce genre occidental, véhiculé par l'école et par la culture françaises, qu'on appelle « roman ».

Très vite également, la question de la langue va se poser aux écrivains de langue française même si, dans le prologue du n°1 de *Souffles*, Laâbi esquisse le problème :

La langue d'un poète est d'abord « sa propre langue », celle qu'il crée et élabore au sein du chaos linguistique, la manière aussi dont il recompose les placages de mondes et de dynamismes qui coexistent en lui.

Cette position va rapidement devenir intenable à cause de l'extension même du français dans le Maroc indépendant, effet pervers d'une politique de scolarisation massive qui contraint les pays du Maghreb à se retourner vers l'ancienne métropole pour suppléer à la carence de cadres enseignants dont le protectorat porte la responsabilité. La généralisation de l'enseignement en français et le retard de l'arabisation provoquent un vif sentiment d'inquiétude et instituent un contexte de diglossie et de compétition symbolique entre les langues, qui oblige les écrivains à se déterminer par rapport à leur usage du français. C'est ainsi que *Souffles*, dans un numéro spécial « Nous et la Francophonie », prend ses distances. Tout en rappelant la nécessité d'une unification future de la littérature nationale en langue arabe, Laâbi définit sa pratique du français comme une opération transitoire de transcodage dominée par la défiance :

Notre attitude, nous pouvons la caractériser par la formule de co-existence, mais une co-existence non pacifique, empreinte de vigilance. Nous sommes constamment sur nos gardes. Assumant provisoirement le français comme instrument de communication, nous sommes conscients en permanence du danger dans lequel nous risquons de tomber et qui consiste à assumer cette langue en tant qu'instrument de culture.

(*Souffles*, n° 18, p. 36)

Tel est le second pôle de la subversion qui travaille l'écriture de *Souffles*, engagé dans un combat contre la langue étrangère dans laquelle pourtant s'énonce la recherche identitaire. C'est ce que Mohammed Khaïr-Eddine – contraint lui-même,

par sa formation, d'écrire en français – nomme, dans une formule restée célèbre, la « guérilla linguistique ».

Enfin, le groupe *Souffles* dans son entreprise de refondation fait bientôt l'expérience de l'interdépendance du culturel et du politique. Dès 1968, la revue, devenue bilingue, participe à l'ARC (Association de Recherche Culturelle) qui, dans un débat entre intellectuels, écrivains et plasticiens (Mohammed Chebaa) s'efforce de penser la culture du peuple en dehors des partis politiques, bien que l'ARC soit composée majoritairement de membres du PLS (Parti de la Libération et du Socialisme, ex-parti communiste marocain). Avec l'arrivée au comité de rédaction d'Abraham Serfaty, militant marxiste qui a déjà l'expérience de la lutte révolutionnaire, *Souffles* accentue ses prises de position politiques et, à partir du n° 15 (3^e semestre 1969) consacré à la Révolution Palestinienne, s'engage dans la voie frontiste c'est-à-dire marxiste et révolutionnaire. Ainsi, après avoir rompu avec le PLS, considéré désormais comme un parti révolutionnaire, Laâbi et Serfaty créent le mouvement *Ilal Aman (En Avant)* tandis que les dissidents de l'UNFP fondent le *Mouvement du 23 mars* (souvenir de l'émeute de Casablanca). Ces deux groupes vont constituer le fer de lance du Front.

À la violence du pouvoir et à l'urgence de l'action, les écrivains répondent par une « violence du texte » où la désarticulation des formes traditionnelles, l'éclatement syntaxique et l'hallucination de la parole vont devenir les caractéristiques de l'écriture narrative de la nouvelle génération. Mais au-delà même de cette subversion textuelle, les membres du groupe *Souffles*, par leur engagement personnel, vont participer au combat pour l'avènement d'une nouvelle culture dans une société libérée où pourra s'épanouir « L'Homme total » (Laâbi).

La répression ne se fera pas attendre et en 1972, après 22 numéros en français et 6 en arabe sous le nom d'*Anfas*, la revue est définitivement interdite. Laâbi et Serfaty seront l'un et l'autre arrêtés, soumis à l'interrogatoire et incarcérés à Kenitra avec 138 intellectuels et militants frontistes. Le premier sera condamné, au procès de 1973, à dix ans de prison, tandis que Serfaty, arrêté un peu plus tard, se verra infliger la prison à perpétuité, au procès de 1977. L'un des meilleurs témoignages sur la violence, les luttes et les souffrances de cette époque reste le récit autobiographique de Driss Bouissef Rekab : *À l'ombre de Lala Chafia* (1989). Il faudra l'action conjuguée des comités de soutien, de la presse internationale et des interventions politiques franco-américaines pour que Laâbi soit libéré en 1980, après huit ans et demi de prison, tandis que Serfaty devra attendre jusqu'en 1991.

Souffles et l'écriture narrative. Ce bref rappel du combat mené par *Souffles* va nous permettre de mieux comprendre une écriture qui inscrit la révolte au cœur même du dispositif narratif. En effet, même des écrivains comme Khatibi ou Ben Jelloun qui se sont éloignés du groupe après ses prises de position politiques restent fidèles à un esprit et à une esthétique qui font de l'artiste, selon une belle image de Laâbi, un « Bloc enraciné et irradiant. Volcan éruptif » (*Souffles*, n° 4, p. 45). C'est cette écriture « sismique », qui se prolonge jusque dans les années quatre-vingts, que nous allons évoquer à présent à travers les principales œuvres narratives.

Dans son premier récit, *L'Œil et la Nuit* (1969), Abdellatif Laâbi choisit de décentrer la forme romanesque occidentale par un dispositif importé de l'arabe : la *Rhila* ou *itinéraire*, subdivisée en *maqamat* ou *séances*. Mais de cette forme traditionnelle

analysée par A. Kilito³, Laâbi ne retient que la souplesse énonciative – qui lui permet d'échapper au cadre logico-temporel du montage réaliste – et les possibilités de fragmentation du récit linéaire en « séances » hétérogènes et discontinues. Dès lors, la confrontation symbolique de l' « œil » et de la « nuit » commande la désintégration du récit comme par un effet de violence où l'oppression subie est retournée contre le pouvoir oppresseur, tentaculaire et tyrannique. D'où l'éclatement du discours narratif en séquences courtes, désarticulées, hybrides, qui manifestent la révolte d'un je optique aux prises avec la double nuit de l'identité et de l'oppression.



Abu Ali Aziz, *Sans titre*, 1975. Gravure sur papier.

Le second récit de Laâbi, *Le Chemin des ordalies* (1982), est un texte autobiographique construit comme un roman où le narrateur, dédoublé par l'utilisation de la deuxième personne, raconte sa sortie de prison et le dur réapprentissage de la liberté lorsqu'une mémoire à vif le ramène sans cesse en arrière. D'où l'irruption constante dans le récit de séquences analeptiques : arrestation, torture, luttes communes, mêlées à des souvenirs plus lointains de l'enfance, qui viennent sans cesse trouser et obscurcir cette marche vers la lumière qu'est la sortie de prison et le retour à l'aimée :

Libre. Vieux loup des mers carcérales. Si tu es libre maintenant, c'est parce que tu portes cette citadelle, pour le restant de tes jours, gravée au cœur. (p. 199)

Avec *Harrouda* (1973), que ses éditeurs ont baptisé « roman-poème », Ben Jelloun reprend à sa manière la forme-itinéraire inaugurée par Laâbi dans *L'Œil et la Nuit*, avec sa structure d'éclatement et sa violence qui, ici, emprunte au sexe une autre dimension de type profanatoire.

.....
3. *Les Séances : récits et codes culturels chez Hamadhani et Hariri*, Paris, Sindbad, 1983.

Le dispositif de subversion inscrit la dynamique du récit dans un double mouvement de lecture et de prise de parole. La lecture est d'abord celle de l'espace et le déchiffrement, qui passe par le regard de l'enfant, dénonce dans la topographie de Fes une structure idéologique d'aliénation où la ville blanche des notables – siège du pouvoir religieux et patriarcal – frappe d'exclusion le peuple marqué par les couleurs rouge et brune de la terre : artisans et paysans mais aussi la femme et l'enfant. À Casablanca, la « Ville à venir », la révolte des « enfants-oiseaux » – allégorie de l'émeute de 1965 – est réprimée dans le sang par le « poulpe » du pouvoir militaro-politique tandis que Tanger – ville de la nostalgie où on se souvient de la grandeur passée de l'Andalousie musulmane comme de celle d'Abd-el-Krim, le révolté du Rif – devient la ville de la décadence. Les « zoufris⁴ » passifs et dépossédés y cherchent l'oubli dans la trahison quotidienne du tourisme sexuel et les fumées du kif.

Mais cette lecture qui, dans sa référence insistante à Roland Barthes, fonctionne comme une sémiologie de l'espace marocain, est aussi une lecture du corps, du corps blessé et opprimé des femmes, livrées au pouvoir et aux fantasmes hypocrites de l'homme. Leur révolte s'exprime à la fois à travers l'image subversive d'Harrouda-Aïcha Kandischa, la sorcière prostituée qui hante l'imagination populaire et par celle de la propre mère du narrateur à qui la parole est ici donnée. D'où la violence du discours maternel : démystification du pouvoir patriarcal, désacralisation, profanation.

Dans ce premier récit, caractéristique de l'écriture de *Souffles*, apparaissent les motifs essentiels et les procédés d'écriture qui traversent les meilleurs textes de Ben Jelloun, de *La Réclusion solitaire* (1976) à *Moha le fou, Moha le sage* (1978), pour culminer avec ce très beau récit-itinéraire : *La Prière de l'absent* (1981) où un enfant qui apparaît dans le cimetière Bab-Ftough de Fes va traverser le Maroc pour tenter de régénérer une identité dégradée, en descendant vers le sud, illuminé par la mémoire glorieuse du Cheikh Ma-El-Aïnin. Et les « séances » vont multiplier lieux, personnages et narrateurs sur cet itinéraire symbolique qui mêle, dans une instabilité modale propre aux récits de Ben Jelloun, réalisme, merveilleux et fantastique.

Si le terme d'« écriture sismique » définit admirablement l'écriture de *Souffles*, c'est sans doute chez Mohammed Khaïr-Eddine que la métaphore trouve son origine et sa meilleure illustration. Chargé d'une enquête pour le compte de la sécurité sociale dans la ville d'Agadir, après le séisme de 1960, il en tire le titre et le motif de son premier roman qui paraîtra en France – où il choisit de s'exiler après les événements de Casablanca, en 1965.

Le séisme est en effet, chez Khaïr-Eddine, la métaphore d'une violence disjonctive qui confond, dans une même figure honnie, le Père, le Roi et le Fqih, dont la tyrannie conjuguée aboutit à un véritable éclatement de l'être, à une dépossession du moi. Ébranlé dans son affectivité par l'agressivité monstrueuse du père, victime, avec ce peuple dont il se sent solidaire, de la violence du pouvoir, révolté par une religion hypocrite et détournée de ses valeurs spirituelles, Khaïr-Eddine, en se réfugiant dans l'exil, se trouve voué à l'imprécation, à l'errance et à la nostalgie du sud berbère, paradis d'une très lointaine enfance qui travaille ses fictions.

C'est autour de ces motifs que se déploie l'œuvre narrative, après le séisme inaugural d'Agadir (1967) : *Corps négatif* suivi de *Histoire d'un bon dieu* (1968), et

.....
4. Ouvriers, en dialecte populaire marocain.

surtout *Le Déterreur* (1973) qui, à la violence iconoclaste des récits précédents, ajoute l'horreur d'une histoire de « bouffeur de morts » dont la confession, à la première personne, éclate en une véritable hystérie de la parole où se mime l'impossibilité même pour la conscience de se constituer. Dans ces textes, à dominante narrative, plus encore que chez Laâbi ou Ben Jelloun, le code romanesque vole en éclats et la multiplication des voix narratives, le mélange des genres – récit, poésie, théâtre –, la violence même des images qui mêlent le sexe, l'excrémentiel, le bestiaire fantastique, instituent le délire et l'hallucination comme modalités dominantes. Dès lors, ce qui semble caractériser le récit chez Khaïr-Eddine, c'est sa propre impossibilité, reflet de l'impossibilité d'être de l'auteur lui-même.

Tel est encore le fonctionnement d'*Une odeur de mantèque* (1973) qui débute comme un conte fantastique à la troisième personne autour de deux personnages : le Vieux et le Supervieux. Très vite, la fiction qui tente de s'élaborer se dissout dans une confrontation de monologues à la première personne, eux-mêmes constitués de multiples micro-récits à travers lesquels Vieux et Supervieux se disputent l'accès au pouvoir narratif, jusqu'à ce que le Vieux y parvienne. Commence, alors, le récit d'une mémoire qui se vomit en étalant les tares de la société patriarcale, avant qu'une crise de conscience ne laisse émerger enfin une parole démystificatrice et subversive où, sous le masque du Vieux, se reconnaît la voix de l'auteur lui-même. Confusion pronominale, disjonction généralisée, concurrence des discours, font de ce récit vertigineux un espace où la diégèse qui ne parvient pas à s'ordonner en récit unitaire nous offre l'exemple même de ce qu'on peut appeler, chez Mohammed Khaïr-Eddine, « le récit impossible ».

Après son retour au Maroc, en 1980, négocié par L.-S. Senghor, Khaïr-Eddine inaugure un modèle narratif plus linéaire avec *Légende et vie d'Agoun'chich* (1984) qui donne forme à sa nostalgie parisienne du sud berbère, lieu mythique d'une identité mise en pièces. C'est à travers les aventures épiques d'une sorte de bandit d'honneur qu'il choisit d'incarner le sud héroïque et rebelle. Mais il y a dans Agoun'chich trop d'éléments qui renvoient à la figure paternelle pour que l'identification soit totale, et la désertion finale du personnage fait de l'espace sudique le lieu ambivalent d'une introuvable identité.

Si Abdelkebir Khatibi qui a collaboré aux premiers numéros de *Souffles* reste dans la mouvance du groupe, son itinéraire est cependant plus personnel, plus singulier et sans doute plus surprenant pour qui le lit superficiellement. En effet, il n'y a pas, chez Khatibi, l'unité de ton que l'on relève par exemple chez Ben Jelloun ou chez Khaïr-Eddine (le dernier roman excepté). Chez lui, chaque texte expérimente un nouveau dispositif, de sorte qu'il reste sans doute le plus inventif des écrivains de sa génération. Mais, au-delà de cette recherche textuelle permanente, son itinéraire a la cohérence d'une réflexion qui s'élabore autour de l'opposition binaire identité/différence, pour évoluer vers les notions d'« aimance » et d'« étrangeté » à travers lesquelles il tente de métaphoriser une identité plurielle qui, au plan de l'écriture, passe par la « bilangue ».

La Mémoire tatouée (1971) se présente comme l'« Autobiographie d'un décolonisé » ; et il est vrai que le récit semble se plier aux lois du genre en évoquant sur le mode linéaire et chronologique les années de formation avec déjà, cependant, suffisamment d'ellipses narratives pour que l'on retrouve, ici, une structure proche des séances (les

maqamat), dans ce discontinu caractéristique de l'écriture *Souffles*. La naissance, tout d'abord, inscrit dans le nom propre une double allégeance à l'islam – Abd-el-Kebir : le serviteur du Grand – et à l'écriture – Khatib : l'écrivain. Les études au lycée franco-marocain de Marrakech verront se développer, dans une crise latente, l'apprentissage de la langue étrangère – à travers laquelle l'identité se dédouble – et le goût de l'écriture – par laquelle l'être tente de se reconstituer. Puis c'est le départ pour Paris, les études à la Sorbonne, les voyages en Europe, le corps de l'étrangère et la découverte plénière de l'Autre dont la langue est inscrite en soi. Expérience totalement ambivalente, euphorique et *hagarde*, au sens mallarméen : le mot revient souvent sous sa plume comme pour désigner cette « haie », cette séparation, ce clivage que la langue de l'Autre institue. C'est à ce moment que le récit autobiographique, déjà dédoublé en récit de soi et discours sur soi, éclate en théâtre vocal avec l'affrontement *Double contre double* où s'expriment l'écart tensif, la violence interstitielle, qui fondent l'être bilingue dans la perte de l'origine et l'altérité à soi.

Le Livre du sang (1979) peut se lire comme une mise en parabole du couple dialectique identité/différence dont Khatibi développe le paradigme à partir des oppositions binaires : origine/effacement, amour/séparation, beauté/mort, bien/mal... Mais le paradigme s'incarne ici dans une fiction mystique empruntée à l'histoire du poète soufi Jalal Eddine Roumi, amoureux de son maître spirituel Chem's de Tabriz qui, à cause de lui, abandonne la confrérie qu'il dirige à Konia pour aller s'enfermer à Baghdad. Le fils de Jalal, Sultan Walda, part alors à la recherche du Maître et le ramène au sein de la confrérie. Mais les disciples de Roumi le jetteront dans un puits pour mettre fin à cet amour qui perturbe l'ordre de la secte. C'est pour chanter son « inconsolation » du Maître que le poète mystique écrira l'un de ses plus beaux textes, *Matnaoui (Le Duel)*, à partir duquel Khatibi forge, pour l'un des personnages, le nom de « Muthna ».

L'intertextualité entre le texte de Roumi et *Le Livre du sang*, est soulignée par l'insertion en italique, dans le roman, d'extraits du *Matnaoui*, mais Khatibi s'écarte très vite de sa source. Chez lui, l'action, atopique et intemporelle qui se déroule dans la « Secte des Inconsolés », articule autour du Maître un couple androgynique dont l'Échanson représente l'attirance pour le Même : l'amour mystique, l'identité, le bien, tandis que sa sœur Muthna incarne la tentation de l'Autre : l'amour érotique, la différence, le mal. Écartelé par sa passion pour ce corps impossible, le Maître, figure allégorique de l'être bilingue, se trouve dépossédé de lui-même, s'ouvrant à la folie et au suicide, tandis que Muthna, symbole pervers de l'altérité, est égorgée par les fidèles de la secte. *Le Livre du sang* illustre ainsi la violence de l'être clivé et, tout en mimant dans son écriture même la transe mystique, le roman dans sa beauté étrange et fascinante apparaît comme une prémonition de cette folie sanglante du même et de l'origine, qui travaille aujourd'hui, d'une manière tragique, le corps intégriste au Maghreb.

Avec *Amour bilingue* (1982), Khatibi met en récit le dédoublement linguistique de l'identité dans la passion d'un couple mixte où l'amante étrangère – symbole de la séduction par où se creuse l'écart à l'origine – représente le travail de la langue française dans et par rapport à l'arabe. Le discours sur l'identité se trouve donc ici narrativisé dans la relation ambivalente entre les deux instances du récit : *Il* (le Récitant) et *Elle* (l'Étrangère). Mais de cette expérience va surgir la conscience d'une identité nouvelle qui se construit dans l'entre-deux, dans la « bilangue », au-delà de toute traduction,

dans cet intraduisible, « corps imprononçable », que Khatibi évoque en termes de *palimpseste* ou de *simulacre*, double espace de jouissance et de folie.

L'APRÈS-SOUFFLES : VERS UN RÉCIT POSTMODERNE

Les dispositifs narratifs inaugurés par *Souffles* fonctionnent, dans la littérature marocaine de langue française, jusque dans les années quatre-vingts. Politiquement, la décennie suivante voit l'élimination de l'extrême-gauche et le renforcement du régime hassanien qui parvient – avec l'épisode de La Marche Verte (1973) et la récupération du Sahara contre le Polisario – à obtenir un consensus national. Le parlementarisme, institué par le pouvoir, fait des partis de gauche – le PPS et l'USFP⁵ – des instances officielles dont la combativité a été émoussée par les épurations de la période précédente, et les états-majors louvoient entre la tentation du jeu démocratique et la crainte de se compromettre avec un régime qui n'en respecte pas toujours les règles.

Les émeutes « de la faim » qui ébranlent encore le Maroc en 1984 et la situation insurrectionnelle qui, pendant une semaine, coupe la ville de Fes du reste du pays, à la veille de la guerre du Golfe, prennent déjà une tout autre tournure et annoncent la montée de l'intégrisme – favorisée par la création, dans les universités, de départements d'études islamiques. En voulant susciter, face au danger de la gauche révolutionnaire, un contre-pouvoir, le régime va ainsi mettre en place une nouvelle opposition, bien plus redoutable, de sorte qu'aujourd'hui, dans une situation où les partis gouvernementaux se sont discrédités et où la gauche déliquescence perd son enracinement populaire, la menace intégriste laisse se profiler, dans le futur contexte de la succession au trône alaouite, un horizon d'incertitude, sinon de violence.

Ce renversement de la donne politique, qui résulte de l'appauvrissement des classes populaires – sensibles aux arguments intégristes – mais aussi du désarroi des intellectuels et de la classe moyenne – marginalisés par le cynisme du libéralisme économique, sur fond d'explosion démographique –, engendre en littérature deux types d'attitudes. Ou l'écrivain de langue française s'inscrit dans la lignée contestataire de *Souffles* en poursuivant la quête d'une émancipation collective contre les forces de régression. (C'est dans ce contexte qu'il faut situer l'émergence, en littérature, de la revendication féminine.) Ou, face au blocage d'une société qui le renvoie à lui-même, l'écrivain se replie sur une problématique plus personnelle du moi en déchiffrant, dans sa propre dualité, les signes d'une étrangeté par laquelle il accède à l'aventure de l'être postmoderne.

Les continuateurs de *Souffles*. Tard venu à l'écriture après s'être engagé en politique, Edmond Amrane El Maleh révèle un vrai talent de romancier en publiant coup sur coup : *Parcours immobile* (1980), *Aïlen ou la Nuit du récit* (1983), *Mille ans un jour* (1986) et *Le Retour d'Abou El Haki* (1991). Souvent proches des récits de *Souffles*, ses textes portent la marque d'une violence inaugurale qui détermine, chez le narrateur, une sorte d'errance identitaire. Mais chez El Maleh, Juif marocain, cette violence

.....
5. PPS : Parti du progrès et du Socialisme (ex. PLS), parti communiste dirigé par Ali Yata ; USFP : Union Socialiste des Forces Populaires (ex. UNFP), parti socialiste dirigé par Abderrahim Bouabid.

opère sur l'être un double marquage. Il s'agit d'abord de la rupture intercommunautaire entre Juifs et Arabes qui a contraint la population israélite du Maroc à quitter en *un jour* ce pays où, depuis *mille ans*, elle avait tissé des liens étroits avec la culture arabo-berbère. Or cette violence subie s'est retournée en agression anti-arabe, et le sionisme dont El Maleh dénonce l'action en Palestine est l'autre pôle de la blessure qui traverse son œuvre narrative.

Nostalgie, déchirure, critique des idéologies totalisantes comme le communisme ou le sionisme, dénonciation de la nouvelle bourgeoisie marocaine et des pratiques autoritaires du pouvoir, ces thèmes s'entrelacent dans des récits où l'alternance des points de vue et des trames narratives, les interférences linguistiques entre le français et des éléments d'oralité sépharade ou d'arabe dialectal, donnent à l'écriture une épaisseur où se récrée, dans la jouissance de l'imaginaire et le plaisir de conter, un peu de l'être perdu.

Abdelhak Serhane apparaît, quant à lui, davantage comme un épigone de *Souffles*. Les trois romans qu'il a écrits jusqu'à présent – *Messaouda* (1983), *Les Enfants des rues étroites* (1986) et *Le Soleil des obscurs* (1992) – peuvent apparaître comme une critique virulente de la société marocaine à travers les chroniques de familles éclatées qui prennent pour cadre la ville d'Azrou dans le Moyen Atlas, dont il est originaire. Et il est vrai que l'on trouve dans ses romans une violente dénonciation de la société patriarcale dans ses archaïsmes, son hypocrisie, sa brutalité, dont les victimes sont, principalement, les femmes et les enfants. Mais, en dépit de son intention critique, cette littérature marque un recul par rapport à *Souffles* dans la mesure où la violence n'y apparaît que comme élément thématique, comme simple contenu, dans le surcodage de séquences érotiques où l'acte sexuel ne se décline que sur le mode sanglant du viol. Car, cette violence, insoutenable parfois, se trouve narrativisée d'une manière chronologique et linéaire qui renoue avec le réalisme engagé, contre les dispositifs formels de subversion qui font tout l'intérêt de *Souffles*. En outre, il faut reconnaître que la problématique de Serhane aujourd'hui était celle de Chraïbi en 1954 (*Le Passé simple*), de Boudjedra en 1969 (*La Répudiation*) et de Ben Jelloun en 1973 (*Harrouda*) et que, loin de les prolonger, il tombe trop souvent dans la réécriture sinon dans le plagiat. Mais Serhane est un écrivain qui se cherche, face à des modèles qui le fascinent, et par lesquels il fallait sans doute qu'il passe pour parvenir à exprimer ce qui fera sa spécificité.

La revendication des femmes. Si la revendication des femmes passe d'abord par le discours de l'homme (Chraïbi, Ben Jelloun, Serhane), le travail en langue française d'universitaires et de sociologues marocaines comme Fatima Mernissi – *Sexe, Idéologie, Islam* (1983) ; *Le Maroc raconté par ses femmes* (1984) –, Soumaya Naaman-Guessous – *Au-delà de toute pudeur* (1989) – ou Souad Filal – *L'Incontrôlable Désir* (1991) – a largement ouvert la voie à l'expression littéraire des femmes.

Certes, la production reste encore assez faible et la plupart des romancières n'en sont qu'à leur première publication. Toutefois, depuis *Aïcha la rebelle* (1982) d'Halima Benhaddou, les titres se succèdent régulièrement et de nouveaux auteurs se révèlent de manière continue : Leïla Houari (1985), Noufissa Sbaï (1987), Nouzha El Fassi (1990), Fatiha Boucetta (1991), Rachida Yacoubi (1995), Hanan El-Cheikh (1995), Bahaa Trabelsi (1995)... Pour ces romancières, l'urgence est de témoigner de

la difficulté des relations homme/femme dans une société patriarcale et musulmane. L'écriture emprunte ses modèles au récit autobiographique – Rachida Yacoubi, *Ma vie, mon cri* (1995) –, le plus souvent converti en autofiction – Fatiha Boucetta, *Anissa captive* (1991). Ainsi la plupart de ces romans se présentent-ils comme le récit d'un apprentissage qui mène l'héroïne de l'enfance à la vie conjugale avec des variantes narratives qui accordent, toujours, une place essentielle à l'expression d'un moi dont l'expérience peut prendre une valeur d'exemple. Autour du personnage central, gravitent, généralement, d'autres figures de femmes qui expriment, selon les milieux sociaux ou les contextes familiaux, les possibles existentiels de l'être féminin au Maroc.

D'où la mise en place, le plus souvent, d'un récit linéaire à la première personne dont l'intrigue réside dans la prise de conscience de la féminité comme identité refoulée ou agressée, ce qui entraîne un mouvement de révolte contre le pouvoir masculin aliénant : celui du père, de l'époux ou de l'amant. Souvent cette révolte, pour ce qui concerne le roman de langue française, passe par le détour de l'étranger qui favorise ou accentue la prise de conscience. Si Zeida dans le roman de Leila Houari – *Zeida de nulle part* (1985) – est d'origine fassie, très jeune elle a émigré en Belgique avec sa famille ; Anissa, le personnage de Fatiha Boucetta a vécu dans son enfance en Italie et en Europe ; Leila, chez Bahaa Trabelsi – *Une femme tout simplement* (1995) –, part faire ses études en France tout comme Boutaina, chez Nafissa Sbaï – *L'Enfant endormi* (1987) –, qui, à son retour au Maroc, impose à sa famille le mariage mixte avec un Français.

La structure d'apprentissage impose donc au récit féminin sa forme et rares sont, pour l'instant, les romancières qui échappent à la prégnance du modèle. Notons toutefois la double focalisation à l'œuvre dans le roman de Fatiha Boucetta qui nous immerge d'abord dans la conscience d'Anissa, par l'intermédiaire de son journal, avant d'élargir le point de vue dans un psycho-récit à la troisième personne. Leila Houari choisit un mode d'énonciation plus discontinu, plus proche du récit poétique, pour nous raconter la tentative avortée de Zeida dont le moi, obscurci dans l'exil, cherche à retrouver une lumière intérieure en retournant vivre au Maroc. Mais, au bout du périple, elle se rend compte qu'elle est devenue étrangère à ce pays où son comportement de femme libre la rend vite indésirable. Reprenant l'avion pour l'Europe, elle réalise qu'il lui faut désormais assumer, dans son étrangeté culturelle, son moi-femme qui constitue sa véritable identité.

C'est peut-être le roman de Nafissa Sbaï qui, en enchâssant les récits autour de trois figures féminines, Boutaina, Yezza, Hayat, nous donne le plus intensément le sentiment du vertige et de l'écoeurement face à la répétition de ce drame circulaire qui, du viol à la prostitution, en passant par la répudiation, livre les femmes au bon vouloir de l'homme dont l'injustice et l'hypocrisie se trouvent confortés par le pouvoir juridico-religieux.

Vers un récit postmoderne. Si le postmodernisme émerge en France à la faveur de la crise, en traduisant une sorte de scepticisme devant l'échec des valeurs de la modernité qui accordaient au progrès technique l'idée de l'émancipation de l'homme, cet état d'esprit se radicalise depuis la chute du mur de Berlin et l'effondrement à l'est du bloc communiste, qui matérialisent ce que Lyotard appelle l'incrédulité à l'égard des méta-récits. « Fin de l'Histoire et de la métaphysique » (Vattimo), « Mort



Mohammed Bouzoubaa, *Sans titre*, 1988. Encre sur papier.

des avant-gardes » (Scarpetta), retour au « Temps des tribus » (Lipovetsky), « Nouveau Moyen Âge » (Minc) sont quelques-unes des métaphores-phares qui évoquent ce seuil historique sur lequel nous nous trouvons et dont nous avons encore du mal à mesurer l'ampleur. Disons, pour résumer, que la dissolution du lien social et la perte de la conscience collective semblent être les caractéristiques principales de ce qu'on hésite encore à appeler un *courant* puisque les conceptions s'opposent au sein même du

postmodernisme entre postmodernes « éclectiques » qui tournent le dos à la modernité et « expérimentalistes⁶ » qui opèrent une critique de la modernité dans l'optique d'une réécriture du projet moderne (Lyotard). Problématique occidentale... certes, mais la mondialisation ne laisse guère aujourd'hui de pays à l'écart des grands bouleversements de la pensée, surtout pas le Maroc dont la plupart des romanciers concernés vivent en France. C'est vrai pour Chraïbi, depuis 1945, pour Khaïr-Eddine, depuis 1965, pour Ben Jelloun, depuis 1971, de même pour Laâbi qui, après une brève tentative de réinstallation au Maroc, est revenu en France. Quant à Khatibi, le seul qui réside au Maroc de manière continue, ses fréquents séjours à l'étranger et sa participation au Collège International de Philosophie à Paris, aux côtés de Jacques Derrida, en font sans doute le plus informé des romanciers marocains de langue française.

Les traits postmodernes que révèle aujourd'hui le roman marocain, en relation avec un massif retour du sujet, sont la pratique de l'auto-référence, la mise en œuvre de dispositifs hétérogènes de métissage et d'hybridation ainsi que le recours à la réécriture et au pastiche.

La tentation métanarrative, qui détourne l'énoncé romanesque en discours sur lui-même, apparaît chez Laâbi dans *Les Rides du lion* (1989). Si le récit s'annonce comme une méditation à la première personne sur les problèmes de l'écriture, très vite le dédoublement, en figures actoriales, du moi scripteur donne à la réflexivité une dimension auto-ironique. Ainsi, Aïn (l'œil) – qui reprend, sous forme de personnage, la figure optique de *L'Œil et la Nuit* – refuse-t-il de « se lancer dans une description à la manière de Balzac » tandis que Hdiddane – autre dédoublement de l'instance narrative en figure populaire – entreprend malicieusement de biffer et de réécrire toute une séquence. Cette activité métanarrative, dont l'humour apparaît dès le titre du livre, manifeste chez Laâbi un désir de recul par rapport à son image d'écrivain révolutionnaire, qui tend à se figer dans les attentes du public. Car, chez lui aussi, l'enthousiasme des grandes Vérités a fait place, après la violence même de l'expérience carcérale, à une sagesse prudente face aux redéploiements en cours dans le monde.

Si le narrateur de Khatibi dans *Un été à Stockholm* (1990) n'est pas, à proprement parler, un écrivain comme chez Laâbi, c'est un « traducteur, interprète en simultané » dont le métier consiste à vivre entre les langues. Son aventure de *l'interlangue* est donc celle du récit lui-même, redoublée dans un second effet de réflexivité par l'expérience transculturelle de Descartes en Suède dont le cinéaste italien Alberto Albertini écrit le scénario.

Mais c'est surtout chez Ben Jelloun que la métafiction envahit l'espace du roman. À partir de *L'Enfant de sable* (1985), notamment, il inaugure un dispositif complexe dans lequel le conteur populaire – tel qu'il existe encore à Marrakech, sur la place Jemaâ el Fna – devient la figure majeure de l'instance narratoriale. Le discours sur le récit se trouve, dès lors, pris en charge par les commentaires du conteur qui harangue sa *halqa* (le cercle des auditeurs) et par une constante mise en reflet de l'écriture – de la métaphore du récit comme itinéraire cadastré par des portes au jeu intertextuel qui introduit, dans le roman, la figure de Borges. Un tel dispositif ouvre le roman suivant, *La Nuit sacrée* (1987, Prix Goncourt), et se retrouve

.....
6. Cf. Christian Ruby, *Le Champ de bataille*, Paris, L'Harmattan, 1990.

dans *La Nuit de l'erreur* (1997) où les conteurs Dahmane et Jamila sillonnent le pays, dans une camionnette pourvue d'un micro, pour conter l'histoire de Zina dont ils tirent leur subsistance. Leur récit s'élabore entre deux modèles qui gèrent la réflexivité de l'écriture : l'hypertexte des *Mille et une Nuits* (« Raconte une histoire ou je te tue ») et l'hypotexte de Salman Rushdie, *Haroun ou la mer des histoires*, qui désigne la menace mortelle à laquelle s'expose le romancier, face à un pouvoir aveugle et répressif.

Si l'auto-référence permet à l'écriture, dans une perspective postmoderne, de marquer l'écart entre textualité et réalité, un autre aspect majeur de l'évolution du roman marocain de langue française est la pratique du métissage textuel comme réponse, directe ou indirecte, à la problématique de la double culture. Chez Khatibi, en effet, la réflexion sur le bilinguisme qui s'est d'abord élaborée en termes passionnels de déchirure et de fascination (*Amour bilingue*) a mis en jeu un nouveau concept, « l'aimance », afin de substituer à la violence de la relation passionnelle les rites de courtoisie et d'hospitalité de la relation aimante (*Par-dessus l'épaule*, 1988). La bilangue, désormais langue de l'aimance, devient chez « l'étranger professionnel » dont il revendique le statut, le signe d'une identité plurielle, métisse, comme toute identité prise dans la dynamique de l'histoire, contre le mythe fondamentaliste de la pureté de l'origine. Cette problématique qui rejoint, dans un autre contexte, la revendication créole – Bernabé, Confiat, Chamoiseau – se trouve particulièrement à l'œuvre dans *Un été à Stockholm*. En effet, le nom propre du narrateur, Gérard Namir, se constitue en signe métis inscrivant à la fois l'occidentalité comme appartenance et l'origine comme palimpseste dans la mesure où, pas une seule fois dans le roman, le Maroc n'est nommé comme espace identitaire. Le même effacement de l'origine caractérise l'énonciation car, dans le discours à la première personne du narrateur, toutes les références culturelles qui construisent la deixis du sujet sont françaises. Enfin, c'est en Suède, à travers une quête de l'aimance, que Gérard Namir va vivre une aventure transculturelle qui l'ouvre à l'étrangeté, dans une expérience limite de décentrement, de déterritorialisation de l'être et du moi.

La défense du métissage, la transgression des huis-clos identitaires et la revendication d'une dimension planétaire de l'existence aboutissent de même, chez Laâbi, à cette phrase d'*explicit* sur laquelle s'achève *Les Rides du lion* :

Il advient que le pays n'a plus de nom car tous les noms lui vont à merveille.

Chez Ben Jelloun, l'étrangeté du sujet bilingue comme métaphore de l'être postmoderne se manifeste dans l'hybridation des formes narratives qui fait, de l'énonciation orale du conte populaire, un dispositif labyrinthique de montage, selon une technique éprouvée par Borges, l'un des « conteurs » de *L'Enfant de sable*. Ainsi, dans *La Nuit de l'erreur*, quatre narrateurs entreprennent de raconter huit histoires qui mobilisent pas moins de douze personnages. Or le caractère labyrinthique des romans de Ben Jelloun traduit précisément l'indicible et le trouble du corps bilingue dont l'étrangeté à soi se trouve métaphorisée par l'ambivalence sexuelle d'Ahmed-Zahra (*L'Enfant de sable*, *La Nuit sacrée*) ou par l'ambiguïté ontologique de Zina, née d'un viol perpétré par quatre hommes, la Nuit de l'Erreur, en qui on ne peut départir le sujet maléfique de l'être de lumière.

Il faudrait signaler une autre dimension postmoderne du roman marocain dans cette série policière que Chraïbi organise autour des aventures de l'inspecteur Ali : *L'Inspecteur Ali* (1991), *Une place au soleil* (1993), *L'Inspecteur Ali à Trinity College* (1994), *L'Inspecteur Ali et la CIA* (1996). Ce nouveau cycle romanesque correspond en effet à certains développements du récit postmoderne : retour de l'intrigue, réécriture des genres populaires avec, comme l'écrit Umberto Eco, « ironie, de façon non innocente⁷ ». C'est ce que semble confirmer, en tout cas, la page 4 de couverture d'*Une place au soleil* :

Oui : le temps n'est-il pas venu en effet de dérouter, de faire dérailler vers d'autres voies cette littérature dite maghrébine dont je suis l'ancêtre en quelque sorte ?

POUR NE PAS CONCLURE

Sans doute l'évolution du roman marocain de langue française, considérée dans le détail, n'est-elle pas aussi linéaire que cette étude le laisse supposer. Dans toute histoire, même littéraire, il y a du *récit* et il peut apparaître, ici et là, des bifurcations ponctuelles, des retours en arrière, des expériences solitaires, que le point de vue panoramique a tendance à estomper. Ainsi Ben Jelloun est-il capable d'écrire des récits à intrigue convenue qui peuvent apparaître comme des concessions à une attente du public tels *Les Yeux baissés* (1991) ou *L'Homme rompu* (1994)... De même, après l'aventure extrême d'*Un été à Stockholm*, Khatibi revient, dans *Triptyque de Rabat* (1993), à une problématique territoriale où la représentation du pouvoir politique interfère avec les scénarios d'émancipation de trois femmes, dans trois récits qui se déploient en forme de triptyque.

Toutefois, le processus socio-littéraire que nous avons décrit permet de comprendre, dans ses grandes lignes, la genèse, l'évolution et la situation actuelle du roman marocain de langue française. Aujourd'hui, dans un contexte linguistique marqué par le reflux du français et malgré le prix prohibitif des livres importés, il faut signaler la persistance d'un désir d'écrire dans cette langue. À Paris, les éditions l'Harmattan publient, régulièrement, des premiers romans dont les auteurs vivent et travaillent au Maroc ou sont installés en France. Mais, surtout, il faut souligner l'action, sur place, de petits éditeurs comme Édino, Éddif ou Le Fennec qui, face à un lectorat restreint, publient de nouveaux auteurs dont l'écriture reste, certes, souvent imitative, avec parfois, cependant, d'heureuses surprises comme cet étrange roman d'Abdelfattah Kilito qui, il est vrai, n'est pas un novice en écriture : *La Querelle des images* (1995).

Peut-on voir là autre chose qu'un épiphénomène dans un mouvement général de régression dont le signe le plus sûr reste l'absence de renouvellement, chez les grands éditeurs, de l'actuelle génération ? C'est ce qu'affirmait Khaïr-Eddine dans un entretien donné peu avant sa mort⁸ ; c'est ce que la prochaine décennie nous permettra sans doute d'apprécier.

7. Apostille au *Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985, p. 77.

8. Entretien dactylographié avec Abdelrhaffar Souiriji : « En langue française – et c'est regrettable – je ne vois encore rien venir. »

TUNISIE

La littérature tunisienne de langue française ne s'est développée que modérément et tardivement, si on la compare à la littérature algérienne. Ceci s'explique par la permanence d'une riche littérature de langue arabe – qui s'est renouvelée à partir des années trente, puis au lendemain de l'Indépendance (1956).

Sous le Protectorat, en effet, un enseignement en langue arabe fut maintenu, parallèlement aux institutions scolaires françaises ; fondé en 1875, le collège Sadiki, franco-musulman, s'appuie sur les deux langues et l'université de la Zitouna dispense un enseignement coranique en arabe. Ainsi la génération d'écrivains maghrébins francophones, qui apparaît à partir des années cinquante, n'est-elle vraiment illustrée en Tunisie que par les œuvres d'Albert Memmi. Après l'Indépendance, la politique de scolarisation intensive et la pratique du bilinguisme dès l'école primaire ont maintenu et étendu la connaissance de la langue française, tout en atténuant les réserves idéologiques liées à l'emploi de la langue du colonisateur. On voit alors se développer une littérature tunisienne d'expression française à partir de la fin des années soixante. La poésie – qui comptait déjà quelques recueils, avant 1956, d'Abdelmajid Tlatli et de Claude Benady – offre des réalisations plus précoces et plus nombreuses. Le roman de langue française, plus tardif dans son éclosion – exception faite de l'œuvre d'Albert Memmi – n'émerge vraiment qu'en 1975 et connaît un pic vers la fin des années quatre-vingts.

Le rapport à la langue française ne suscite pas de conflits majeurs en Tunisie. Le bilinguisme maîtrisé peut, en revanche, autoriser un va-et-vient fécond d'une langue à l'autre, en particulier sous la forme de traductions (Meddeb¹). Les romanciers cherchent, en général, à utiliser toutes les ressources de la langue d'écriture qu'ils ont choisie – y compris Meddeb pour qui la transgression linguistique est une forme d'appropriation. La bi-culture permet d'orientaliser la forme occidentale qu'est, à l'origine, le roman en recourant à des formes traditionnelles arabes – ainsi Hafedh Djedidi, dans *Le Cimeterre ou le souffle du Vénérable*, s'inspire de la tradition des « fdaoui » – ou en puisant dans la culture arabo-islamique, notamment dans le soufisme – tels Meddeb et, dans une moindre mesure, Tlili.

Depuis les années soixante-dix, les écrivains jouent volontiers avec les formes narratives en faisant varier les voix ou en brouillant le clivage des genres, comme Meddeb ou Mellah. On note, dans la dernière décennie, une certaine tendance à l'onirisme, voire au fantastique : c'est le cas de Djedidi dans le roman ci-dessus cité et de Rhida Bourkhis dans *Un retour au pays du bon Dieu* (1989). Par ailleurs, le roman historique, porteur souvent d'un message moral ou politique, se trouve proportionnellement bien représenté.

.....
1. Meddeb a traduit de l'arabe des œuvres modernes et classiques – notamment celle du mystique soufi Bistami.

Avant le renouveau de 1975 on ne peut citer, en dehors d'Albert Memmi, que les écrits d'Hachemi Baccouche, tiraillé entre son attachement pour la France et sa fidélité patriotique – *Ma foi demeure* (1958) et *La Dame de Carthage* (1961). Albert Memmi fut donc longtemps le seul représentant de la littérature tunisienne d'expression française. La reconnaissance immédiate de *La Statue de sel* (1953) par les intellectuels parisiens fixa d'emblée son image d'écrivain tunisien et maghrébin, tant pour les Tunisiens que pour les Français. Il sympathisa activement – en tant que journaliste – avec les luttes d'indépendance de la Tunisie et l'intérêt qu'il manifesta progressivement pour Israël et le sionisme ainsi que son installation en France après l'Indépendance n'ont pas coupé les liens qui l'unissent à sa terre natale.

Les deux versants principaux de cette œuvre – les romans et les essais –, étroitement liés, obéissent à des besoins complémentaires :

Dans les romans je raconte ma vie, dans les essais j'essaie de la comprendre.

(*La Terre intérieure*, 1976, p. 140)

Évolution et singularités. Jusqu'au *Scorpion* (1969), la littérature a été pour Memmi, selon ses propres termes, une entreprise « d'information, de dévoilement et de combat ». À partir du *Scorpion*, l'écrivain relativise l'efficacité politique de la littérature. Ce désengagement où l'on peut voir un certain pessimisme libère, en contrepartie, une dimension ludique et jubilatoire de l'écriture : l'auteur se livre à des recherches formelles ou se laisse aller au plaisir de conter, retrouvant par là les traditions orientales qui imprégnèrent son enfance. L'influence sartrienne, très présente dans les premiers romans – importance de l'engagement, problématique du regard de l'Autre, notion de situation, expérience de l'étrangeté – tend à s'estomper. Inversement, la référence psychanalytique, présente seulement en filigrane dans les romans précédents, devient, dans *Le Pharaon* (1988), une grille de lecture proposée explicitement par le héros pour interpréter les comportements des personnages.

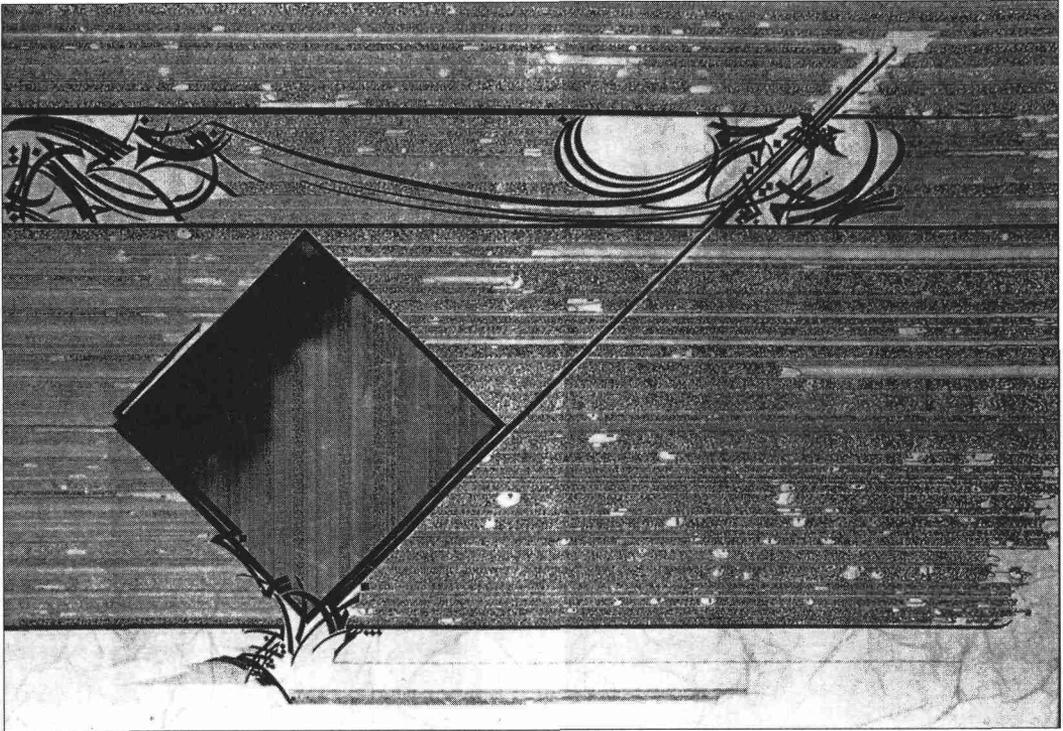
La Statue de sel se présente comme un récit rétrospectif où le héros – Alexandre Mordekhai Benillouche, juif tunisien pauvre d'origine berbère – fait, dans le désespoir, le bilan de sa vie. Le premier roman d'Albert Memmi raconte, en effet, une série de ruptures, ce que rend sensible la juxtaposition de chapitres clos sur eux-mêmes et porteurs de titres. Alexandre Benillouche rompt d'abord avec sa langue natale (le patois tunisien), sa famille, les rites et les valeurs de l'Orient primitif dont il est issu. Mais il se voit confronté, pendant la guerre, aux décrets de Vichy et aux persécutions anti-sémites : il se heurte ainsi au rejet et à la trahison de cet Occident dont il avait rêvé. Devenu étranger à lui-même et aux autres, le héros fait le bilan de son impossible situation :

Je suis de culture française mais Tunisien. [...] Je suis Tunisien mais juif, c'est-à-dire politiquement, socialement exclu, parlant la langue du pays avec un accent particulier, mal accordé passionnellement à ce qui émeut les musulmans ; juif mais ayant rompu avec la religion juive et le ghetto, ignorant de la culture juive et détestant la bourgeoisie inauthentique ;

je suis pauvre enfin et j'ai ardemment désiré en finir avec la pauvreté, mais j'ai refusé de faire ce qu'il fallait. (p. 364)

La mise en ordre par l'écriture à laquelle s'est consacré le héros – et qui constitue le roman que nous lisons – lui permet d'échapper à la tentation du suicide et d'accepter la solution d'un départ. Il s'enfuit alors vers l'Argentine pour cesser de se retourner sur lui-même, afin de ne pas être changé, comme la femme de Loth, en statue de sel.

Avec *Agar* (1955), Memmi propose un récit plus dépouillé que le précédent, que l'on peut situer dans la tradition classique du roman d'analyse. Le héros-narrateur de ce second ouvrage, jeune médecin juif tunisien très proche de l'Alexandre Benillouche de *La Statue de sel*, vit le même déchirement entre l'Orient et l'Occident. Il recherche une solution individuelle par le mariage avec une femme française. Le roman pose donc le problème du mariage mixte, dont il montre l'échec. Memmi s'est défendu, cependant, d'avoir manifesté dans *Agar* du pessimisme à l'égard de telles unions. Il a voulu, écrit-il dans la préface à l'édition de 1963, que son livre soit « un essai de dévoilement des conditions négatives » d'une possible réussite.



Mahdaoui Nja, *Calligramme*, 1980-1983. Encre de Chine sur parchemin.

À la composition globalement linéaire et chronologique des premiers récits succède avec *Le Scorpion ou la confession imaginaire* (1969) une structure complexe, fondée sur la fragmentation et les jeux de miroir. Cinq modes d'écriture, signalés par des variations typographiques – à défaut des variations colorées souhaitées par l'auteur –, situent récits et énoncés dans leur tonalité et dans leur rapport aux différents aspects de la vérité, du réalisme au symbolisme. Des dessins et des photographies s'insèrent dans le texte pour y jouer le rôle non d'illustrations mais de « correspondances ».

Marcel, médecin ophtalmologue, est chargé de mettre de l'ordre dans les papiers laissés par son frère – l'écrivain Imilio/Émile Memmi, mystérieusement disparu – afin de reconstituer, pour un éditeur, le roman laissé en friche. Il commente, au fur et à mesure, ces trouvailles tout en évoquant la décolonisation qu'il vit au quotidien. Le roman d'Émile, qui se confond avec celui de l'auteur, sera finalement constitué par l'ensemble des papiers retrouvés, enrichis par le commentaire de Marcel. Des parallélismes s'instaurent entre les différents personnages et les différents récits. Des motifs narratifs circulent d'un récit à l'autre. Progressivement, les différentes histoires interfèrent et tendent à se confondre, de même que Marcel, d'abord distant et critique, finit par s'identifier à son frère. Les mises en abyme, le roman dans le roman, rappellent la technique de Gide dans *Les Faux-monnayeurs*. Les recherches formelles mises en jeu ne sont, cependant, jamais gratuites mais se trouvent, au contraire, toujours subordonnées aux méditations les plus essentielles sur la littérature et sur la vie. Si le thème de l'auto-destruction ainsi que celui du rapport de la vérité et de la fiction se trouvent au centre du roman, Memmi dit avoir mis dans *Le Scorpion* « une espèce d'inventaire des thèmes consolateurs » pour en montrer les limites : science, religion, musique, amour, etc. La littérature n'échappe pas à ce constat de relativité.

Avec *Le Désert* (1977), sorte d'intermède ludique, Albert Memmi revient au récit suivi, mais en faisant un bond dans le temps : *Le Désert*, dont l'action se situe au XIV^e siècle, raconte, sous la forme d'un récit à la première personne adressé par le héros au conquérant Tamerlan, les aventures de Jubair Ouali El Mammi – ancêtre supposé de l'auteur, lui-même descendant de Nomades arabes judaïsés. L'auteur se joue de l'Histoire et prête à son personnage une courbe de vie proche de celle d'Ibn Khaldoun, sociologue maghrébin du XIV^e siècle. Dans ce récit picaresque paré des charmes du conte oriental revisité par un philosophe français du XVIII^e siècle, Memmi se penche surtout sur les problèmes de l'exil et du pouvoir.

Dans *Le Pharaon* (1988), Albert Memmi s'attaque à l'histoire récente (1950-1956) et propose un roman historique qui avait, à l'origine, l'ambition d'être un « *Guerre et Paix* tunisien ». Pour la première fois, le récit est mené par un narrateur omniscient, à la troisième personne du singulier. L'histoire des luttes nationales qui menèrent la Tunisie à l'Indépendance – sujet abordé pour la première fois par l'auteur dans une œuvre romanesque – s'entrecroise avec la narration de l'aventure amoureuse qui unit Armand Gozlan vieillissant à une jeune étudiante, Carlotta. Histoire individuelle et histoire collective entretiennent des rapports d'analogie et de parallélisme plutôt que de causalité.

Dans ce roman, où Tunis, la ville natale, se voit ressuscitée dans sa globalité, Memmi approfondit les problèmes moraux et politiques posés par l'accession du pays à l'indépendance ; il explore la dimension du Temps et du vieillissement et accorde une place nouvelle à l'amour, traité avec lucidité et lyrisme. L'épilogue nous montre le héros, enfin pacifié, devenu à Paris un partenaire légitimé aussi bien par les Tunisiens que par les Français.

Unité. Cette œuvre riche en renouvellements présente, cependant, des constantes. Son unité d'ensemble provient d'abord du rapport que le roman entretient avec l'autobiographie, genre que l'écrivain considère, d'ailleurs, comme impossible. Tout

en affichant le caractère fictionnel de ses récits présentés comme des romans, Memmi joue, par ailleurs, avec la tentation du pacte autobiographique grâce à de subtiles références à son nom véritable. Seul Armand Gozlan se démarque nettement de son auteur sur le plan onomastique. Le jeu auteur/personnage se poursuit avec le titre des œuvres prêtées aux héros. Par cette démarche qui obéit à la recherche d'une vérité plus profonde grâce au mélange du réel et du fictif, Albert Memmi annonce ou rejoint, surtout dans *Le Scorpion*, les jeux de nombreux auteurs contemporains avec ce que l'on a appelé « l'autofiction ».

S'inspirant de l'exemple balzacien mais, sans doute, avec un investissement personnel plus puissant, Memmi pratique le retour des mêmes personnages d'un roman à l'autre, en faisant varier les éclairages, en donnant des compléments d'information ou en réitérant les mêmes caractéristiques. Ainsi, par exemple, Alexandre Benillouche reparaît comme personnage secondaire dans *Le Scorpion*, puis dans *Le Pharaon* où, devenu un jeune écrivain de qualité, il assume l'intérêt de l'auteur pour Israël et le sionisme. La figure de la mère court de livre en livre, de même que celle du père asthmatique et silencieux. Des personnages pittoresques et symboliques, émanation de la Hara – comme celui de Quatoussa, le barbier musicien, ou, plus important, celui de l'oncle Makhlouf –, passent du *Scorpion* au *Pharaon*. Il arrive que certains traits essaient d'un personnage à un autre ou encore qu'un personnage réalise des virtualités esquissées dans le roman précédent.

Tous les héros tentent de définir leur identité et de résoudre leurs contradictions à partir d'un moi déchiré entre plusieurs composantes ressenties comme incompatibles. Cette quête de l'identité passe toujours par une rêverie sur les origines qui, d'abord individuelle et familiale, s'élargit ensuite à tout un peuple. Cette rêverie reçoit une double fonction : comme tout « roman familial », elle correspond au besoin personnel de mettre à distance ses géniteurs réels – les ancêtres supposés des héros sont volontiers nobles ou princes – et, comme recherche sur l'origine des juifs maghrébins, elle vise non seulement à affirmer l'ancienneté et la grandeur du peuplement juif en Afrique mais aussi à opérer une réconciliation mythique entre les Juifs, les Arabes et même certains Chrétiens. Dans *Le Pharaon*, le héros aboutit ainsi à un relativisme conciliateur :

En fait, nous sommes presque tous des Berbères convertis, soit à l'islam, soit au judaïsme, et quelquefois même convertis et reconvertis. Nous en avons perdu la mémoire, de sorte qu'une partie d'entre nous, se croyant arabo-musulmane, n'aime pas l'autre partie qui se croit arabo-juive et inversement ; j'essaye de ramener l'affaire à de plus humbles proportions. Personne ne sait exactement qui il est ; l'Histoire est un chaudron où bout une soupe confuse. (p. 374)

Enfin, tous les personnages principaux de Memmi écrivent, qu'ils soient écrivains naissants ou confirmés, journalistes, universitaires ou chroniqueurs d'un monde disparu. À travers ces doubles de lui-même, l'auteur propose une réflexion renouvelée sur l'écriture dont l'importance, malgré ses limites et ses ambivalences, demeure incontestée ; moyen de salut individuel, de jouissance et de communication privilégiée, le livre reste l'antidote le plus efficace contre la mort.

Plusieurs romanciers produisent des textes intéressants : *Cristal* (1982) de Gilbert Naccache – Juif tunisien emprisonné pour son engagement à l'extrême-gauche – entrelace récit autobiographique et fiction ; dans *Retour d'exil ou sang femme* (1987), Rafik Ben Salah critique le mariage traditionnel par le biais d'un récit aux accents mi-burlesques, mi-kafkaïens ; *Un retour au pays du bon Dieu* (1989) de Ridha Bourkhis dénonce, à travers une enquête menée par le héros, les crimes commis au nom de valeurs rétrogrades ; *Le Cimeterre ou le souffle du Vénérable* d'Hafedh Djedidi (1990) recrée, sur le mode fantastique, l'initiation mystérieuse et les tribulations d'un « Élu ». Mais trois auteurs se distinguent particulièrement par la qualité de leur œuvre : Tlili, Meddeb et Mellah.

Mustapha Tlili. Mustapha Tlili, qui fut fonctionnaire international à New York, renouvelle le thème de l'exil et du déchirement identitaire, omniprésent dans ses récits, par l'importance du contexte américain où il situe ses trois premiers romans : *La Rage aux tripes* (1975), *Le bruit dort* (1978), *Gloire des sables* (1982). La référence américaine se retrouve encore, décentrée, dans son dernier roman, *La Montagne du lion* (1988), qui introduit, par ailleurs, des éléments nouveaux de critique politique à l'égard du pouvoir tunisien.

Les héros qu'il met en scène se ressemblent, même s'ils n'ont pas le même statut narratif. L'Algérien Jalal Ben Chérif (*La Rage aux tripes*), le Tunisien Adel Safi (*Le bruit dort*) et l'Algérien Youcif Muntasser (*Gloire des sables*) sont nés au cœur des hautes steppes. Élevés dans une double culture – islamique et française –, ils se retrouvent à New York, journalistes ou écrivains, épris d'une femme américaine, épouse ou maîtresse. Les exils répétés – du Maghreb en France, de la France aux États-Unis – ont fait d'eux des êtres multiples et complexes dont les synthèses, apparemment réussies, finissent par éclater. C'est, en général, le départ de la femme aimée ou, plus souvent, sa mort violente qui précipitent le processus de crise. Car l'amour, avec la solution d'unité qu'il laisse entrevoir, reste le rêve profond de chacun : la femme pourrait être « la réponse, la fin de l'exil, la victoire sur le désespoir... » (*Le bruit dort*, p. 108).

New York joue un rôle décisif dans la prise de conscience des héros, car c'est « une ville étrange, une ville où l'on se sent confronté comme nulle part ailleurs à soi-même, qui est à la fois le vacarme et le silence apaisant, selon que l'on y cherche la fuite de soi ou le commerce avec soi... » (*Le bruit dort*, p. 38). Au terme de cette interrogation paroxystique sur eux-mêmes, tous choisissent l'engagement violent dans une cause nationaliste ou révolutionnaire : l'esthète Jalal Ben Chérif s'enrôle dans le combat palestinien ; Adel Safi choisit le camp des Khmers rouges ; Youcif Muntasser, devenu en apparence un parfait Américain, mène la double vie d'un terroriste avant de mourir en Arabie, les armes à la main, dans la Mosquée sacrée de La Mecque, mise à feu et à sang. Ces engagements finaux relèvent cependant plus du désespoir suicidaire, de la rage ou de la révolte que d'un choix idéologique positivement assumé.

La Montagne du lion rompt avec tous ces schémas tout en en constituant, d'une certaine manière, l'origine : l'action se situe dans un village de la montagne qui

ressemble fort aux steppes natales des personnages précédents. L'héroïne en est une vieille femme, Horïa El-Gharib – qui développe certains traits de Djazaïr, la mère évoquée dans *La Rage aux tripes*. Ses deux fils, dont l'un vit à New York et dont l'autre s'engage dans des combats révolutionnaires à hauts risques, se partagent l'itinéraire prêté aux exilés des autres romans. Le gouvernement en place, cherchant à exproprier la vieille femme pour de bas motifs mercantiles, va transformer en terre d'exil ce lieu d'ancrage ancestral qu'est « la montagne du lion », sauvegardé par le pouvoir colonial antérieur. À la fin du récit, l'héroïne et son fidèle serviteur « passent à l'acte », eux aussi, engagés dans une folle action meurtrière où ils perdent la vie.

Pour dire ces identités problématiques, Mustapha Tlili recourt à des formes narratives complexes où domine le dédoublement. Dans *La Rage aux tripes*, Jalal Ben Chérif s'interpelle fiévreusement à la deuxième personne du singulier. Sa recherche haletante de lui-même fait s'enchevêtrer le présent et les différentes strates du passé, avec un mélange de précision maniaque et de vague de la datation. Dans *Le bruit dort* et *Gloire des sables*, le héros maghrébin, d'autant plus énigmatique et romanesque qu'il a disparu – au Cambodge ou dans la mort –, devient l'objet d'une enquête menée par d'autres narrateurs. Dans *Le bruit dort*, Mustapha Tlili use de dispositifs narratifs proches de ceux mis en œuvre par Albert Memmi dans *Le Scorpion*. L'écrivain Albert Nelli fait d'Adel Safi le héros d'un roman qu'il écrit et dont les premiers chapitres constituent le début du roman de Mustapha Tlili. Le journal d'Albert Nelli prend la relève jusqu'aux dernières pages, écrites en italiques, où un nouveau narrateur annonce la mort d'Albert Nelli et cite le début d'un roman écrit par Adel Safi... sur Albert Nelli, qui propose le même titre que le sien et des formules analogues :

Fiction généralisée : n'est-ce pas ainsi que devrait s'intituler ce roman que j'entends te consacrer ? Le romancier à son tour personnage de roman, la vie retrouvant son aboutissement naturel : le songe. Triomphe de l'exil ; triomphe de l'angoisse. (p. 210)

La référence tunisienne voire maghrébine reste très ténue dans ces romans, même dans le dernier où les lieux ne sont jamais situés ni nommés avec précision. Ce refoulement explique, sans doute, le caractère violent et irrationnel des explosions finales. Mais il permet aussi d'élargir l'intérêt aux problèmes internationaux et d'étendre le champ d'application des thématiques de l'exil et du déracinement aux Noirs Américains comme « Junkee » – le compagnon nocturne de Jalal Ben Chérif –, aux Juifs comme Albert Nelli – éternels errants –, à tous les êtres perdus dans leur exil intérieur.

Abdelwahab Meddeb. Poète, essayiste, romancier, traducteur, Abdelwahab Meddeb déploie ses multiples vocations à l'intérieur même des deux récits, *Talismano* (1979) et *Phantasia* (1986), qu'il sous-titre « romans ». Cette pulvérisation des frontières génériques constitue, sans doute, l'une des sources de l'hermétisme cultivé délibérément par l'écrivain qui refuse « la clarté de cristal » et « le goût inabordable d'une certaine convention », au profit d'une « parole en train de se faire et défaire » (*Talismano*, p. 48).

Dans *Talismano*, s'entrelacent fiction, fragments d'autobiographie, développements théoriques, réflexions sur le texte en élaboration. Le héros-narrateur revient dans

sa ville natale, Tunis, où il arpente les ruelles de la Médina, l'œil à l'affût des signes. On le retrouve ensuite mêlé à la foule en révolte qui, dansante et colorée, organise sa rébellion autour d'une idole monstrueuse, promenée dans une procession carnavalesque. Mais la révolte échoue sous les assauts des forces hostiles, obligeant les insurgés à périr ou à gagner montagnes et déserts. Le fil conducteur du retour dans la ville natale suscite le surgissement du souvenir. Nul attendrissement complaisant, cependant, dans ces remémorations « d'une enfance qu'[il] ne fabule pas paradisiaque perte » (p. 15). Les souvenirs de violence dominent, et l'œil du promeneur perçoit maint détail sordide ou décevant. Le genre autobiographique se trouve, lui-même, contesté car le texte ne se veut « ni journal à fouiner, ni mémoires à justifier, ni restitution ou reconstitution du passé : à rêve et fantasme, le réel ne s'inscrit pas frontière » (p. 61).

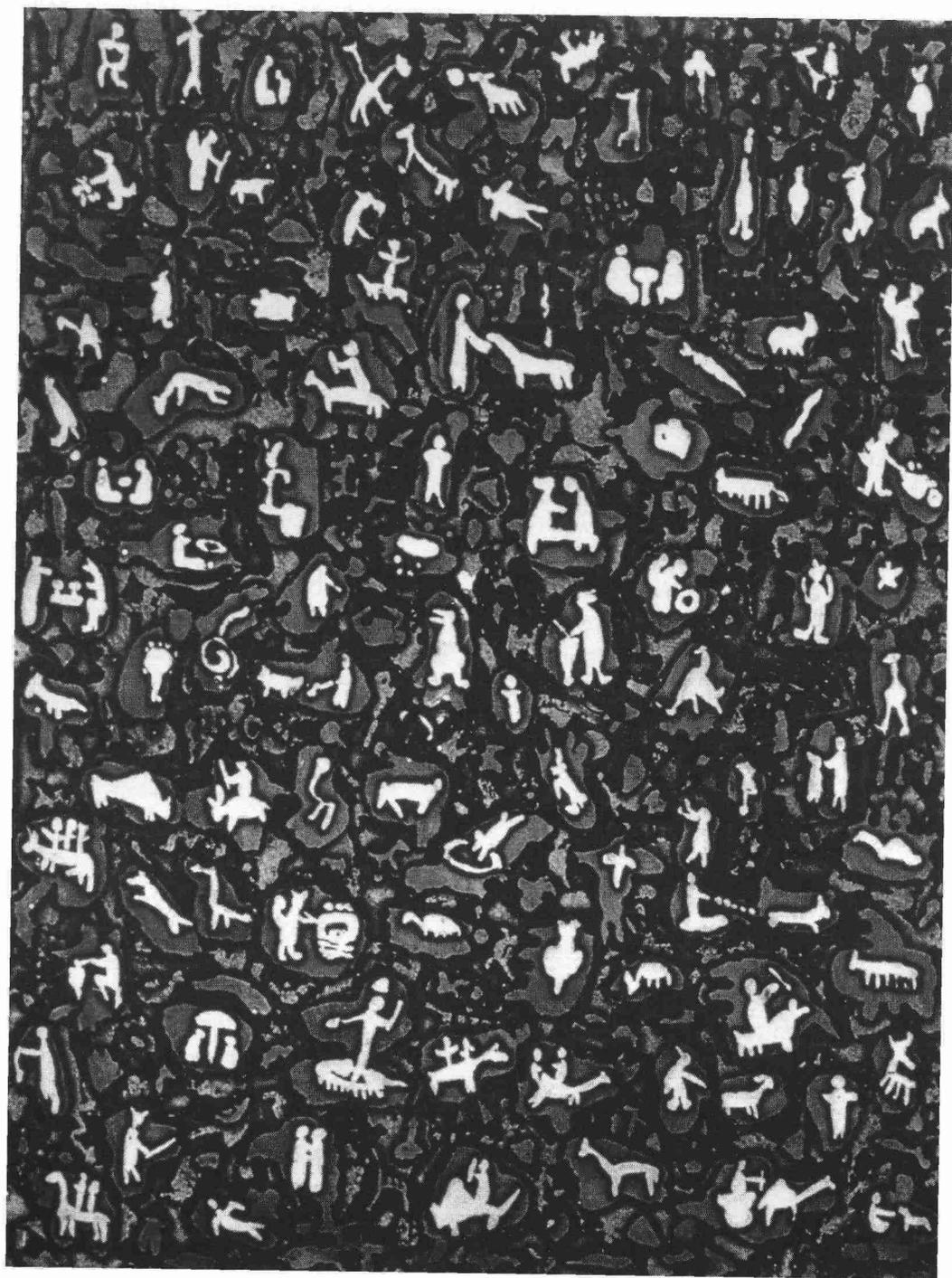
Phantasia se situe à Paris où le héros-narrateur revient et déambule sans répit, exilé pour qui l'exil, même difficile, devient la source d'une force privilégiée et d'une féconde acuité du regard. Ce récit propose, avec des modalités nouvelles, une bigarrure générique comparable à celle du premier roman. L'insertion d'éléments d'écriture arabe, égyptienne ou chinoise, accentue l'impression de collage. Le *je* du héros-narrateur devient encore plus problématique. Le récit s'amenuise tandis que l'essai se déploie largement, sur un rythme haletant qui évoque une genèse orale, comme une dictée de l'inspiration ou la transcription d'une vision mystique. « Paysages du dehors » et « visions du dedans » se juxtaposent ou s'interpénètrent. Les spectacles parisiens deviennent des tableaux d'apocalypse, à la manière de Dante ou de Jérôme Bosch.

Si Meddeb affirme avoir voulu utiliser toutes les subtilités et les ressources de la syntaxe française dans *Phantasia*, il a choisi, dans *Talismano*, une autre stratégie d'écriture qui contribue, elle aussi, à l'ésotérisme du texte :

Cette langue qui me prête un corps sur quoi j'appose la marque de l'appropriation, cette langue à symboliser métropole et attirance historique vers ce qui récemment participa à la domination du monde, langue que je ne saurai exécuter en simulant, sacristie du meurtre, les petites infamies des transgressions mineures. (p. 140)

La parataxe et l'emploi massif de l'infinitif qui neutralise les temps verbaux sont les principales caractéristiques de cet ordre nouveau. On a pu y voir une transposition de la syntaxe arabe travaillant à l'intérieur de la langue française. L'auteur préfère expliquer sa démarche par la recherche d'une adéquation entre le fond et la forme : *Talismano* faisant l'éloge de l'archaïsme dont il veut assurer la survie contre « une modernisation rapide et réductrice », l'écriture puise dans l'ancien français. Le lexique accueille, lui aussi, des archaïsmes mais, également, des mots rares et des néologismes. Meddeb intègre, de surcroît, à son texte des termes empruntés à d'autres langues : l'arabe surtout, l'italien, l'espagnol, le latin, l'anglais.

Ces transgressions, qui témoignent d'une volonté de maîtriser souverainement la langue d'accueil, révèlent aussi un refus plus général de toutes les limites. La déambulation spatiale, qui sert de fil conducteur aux deux récits, se double d'une errance de la pensée qui procède par association d'idées et voyage à travers le temps et l'espace, la marche devenant le symbole de l'écriture. Dans *Phantasia*, le voyage se fait surtout à travers les religions et les cultures. Le narrateur compare le Coran, la Bible,



Gouider Triki, *Traces*, 1979. Gravure sur papier.

le message chrétien, l'hindouisme ; il navigue de Picasso à Giotto en passant par Mondrian ou Kandinsky ; il rapproche cathédrales, mosquées et synagogues, met en perspective les statues africaines, khmères et gothiques, théorise les signes de toute espèce et de toutes contrées, se réfère à Dante, Montaigne, Artaud, Ibn-Arabi.

Cette circulation généralisée entre les langues, les cultures, les continents, traduit une aspiration à la totalité :

Je voudrais retrouver le livre total qu'a rencontré la polygraphie médiévale, celle d'Ibn Arabi ou de Dante.

Le grand soufi andalou, auquel l'écrivain a consacré une suite poétique – *Tombeau d'Ibn Arabi* –, a réussi la synthèse de vérités venues d'horizons divers. Il est le maître et le modèle. Le soufisme enseigne, par ailleurs, le dépassement suprême des limites par l'expérience mystique où le Moi s'abolit, ce que célèbre particulièrement *Phantasia*.

Fawzi Mellah. Auteur d'essais et de pièces de théâtre², véritables petits brûlots provocateurs – *Néron ou les oiseaux de passage* (1974) et *Le Palais du non-retour* (1976) –, Fawzi Mellah s'est révélé plus tardivement comme romancier. Ses deux romans, d'une évidente et commune qualité littéraire, diffèrent l'un de l'autre par leur genre et par leur ton : *Le Conclave des pleureuses* (1987) se présente comme une fable politique et poétique aux significations énigmatiques. *Élissa, la reine vagabonde* (1988) est un roman historique, au style hautain et tendu.

Dans *Le Conclave des pleureuses*, un journaliste – de retour au pays de son enfance – enquête sur des viols étranges. Après avoir écouté l'autobiographie du « saint-de-la-parole » suspecté de fomenter ces viols, il recueille successivement les récits des autres membres de sa famille, personnages aux noms pittoresques : Aïcha-Dinar, Tawfik-Grain-de-Sel, Fatma-la-Lampe, etc. Chacun propose une nouvelle version de la vie du saint et apporte, à son tour, sa moisson de légendes, d'énigmes et d'interprétations. Derrière l'évocation de ces viols, ne faut-il pas voir des manipulations politiques dont chaque groupe accuse le groupe adverse, signes d'un grave malaise, avant-coureur d'explosion ? Toutes ces prises de position contradictoires ont pour enjeu la confrontation de l'ordre ancien – avec ses fables et ses croyances – et de la modernité amnésique promue par la nouvelle République.

Fasciné par cette « tranche d'humanité souterraine, clandestine » (p. 97) qu'il a découverte, persuadé du nécessaire enracinement du présent dans l'Histoire, rêvant peut-être d'une incertaine réconciliation – comme l'ont fait vainement avant lui le saint de la parole et l'Œil de Moscou –, le narrateur refuse de trancher entre les tenants du modernisme et les saints ou pleureuses nostalgiques du passé et de l'irrationnel. Il se contente de proposer au lecteur une œuvre semblable aux machines de Tinguely, un roman « sans véritables personnages ni trame vraisemblable, mais des images et des mouvements en tous sens », une œuvre où « il serait plutôt question de signes, d'images, d'ombres et de mouvements futiles » (p. 190).

Dans *Élissa, la reine vagabonde*, récit préparé par de nombreuses allusions aux Phéniciens dans le roman précédent, l'auteur se présente comme le traducteur-recréateur de stèles puniques léguées par son grand-père. Celles-ci sont censées contenir une très longue lettre rédigée par Élissa (la Didon d'Énée), fondatrice de Carthage, à l'intention de son frère Pygmalion qui l'a contrainte à fuir de Tyr. Le récit des pérégrinations de la reine Élissa, évincée du royaume auquel elle avait droit, devient l'occasion de réflexions sur le pouvoir, l'art de gouverner, le rapport entre les peuples, la trahison, mais aussi sur la mer, le rêve, l'inceste, la culpabilité, les différences entre

.....
2. À ce titre, Fawzi Mellah aura sa place dans le second volume de notre collection.

les sexes. Par ce récit, Éliissa veut surtout imposer le sens qu'elle donne à sa propre histoire, pour lutter contre les fables qu'inventeront ennemis ou historiens approximatifs : ainsi le thème de la rumeur circule-t-il d'un roman à l'autre.

Les deux récits posent le problème des conditions favorables à la construction d'une nouvelle nation. Ils ont, par ailleurs, en commun d'être aussi des livres sur les femmes et sur la fascination du Féminin. Éliissa célèbre les vertus du pouvoir matriarcal et se définit comme « femme-cité », « femme-loi », « femme-patrie » (*Elissa la reine vagabonde*, p. 167). *Le Conclave des pleureuses* est traversé par une rêverie intense et nostalgique sur « l'ordre bruyant, mutin et fugitif des femmes » (p. 111). Le narrateur ne se console pas d'avoir été exclu du « royaume de la pitié et de la tendresse », d'avoir été forcé, à l'âge requis, de connaître « l'exil masculin » (p. 56). Maîtresses des paroles, des oracles et des contes, les femmes s'opposent par leurs « quêtes solidaires » aux « silences haineux » et aux « virilités solitaires des hommes » (p. 105).

La littérature féminine. La littérature féminine d'expression française connaît quelques réussites, qui restent cependant isolées. Ces romans écrits par des femmes évoquent le plus souvent des existences de femmes, figures marquantes d'une vie, doubles pudiques de l'auteur ou personnages historiques originaux – *La Caravane des chimères* (1990), de Fawzia Zouari, raconte l'histoire de Valentine de Saint-Point, petite nièce de Lamartine, convertie à l'Islam, en Égypte, au terme d'un parcours agité. La discrétion sexuelle est de mise sauf, dans une certaine mesure, chez Jelila Hafsia qui, dans *Cendre à l'aube* (1975), décrit avec une belle franchise l'horreur d'une nuit de noces pour une toute jeune fille mariée sans amour. L'analyse psychologique et l'approfondissement d'états d'âme constituent le centre d'intérêt de certains de ces romans qui posent souvent, par ailleurs, le problème des rapports de la tradition et de la modernité dans une optique spécifiquement féminine. On retiendra ici les noms de Souad Guellouz, d'Hélé Béji et d'Emma Bel Haj Yahia.

Après *La Vie simple* (1975), œuvre de jeunesse publiée tardivement, Souad Guellouz écrit *Les Jardins du Nord* (1982). La modernité, valorisée dans le premier roman par l'ouverture qu'elle offre à la femme, devient une menace par l'uniformité qu'elle engendre dans le second. Nostalgie lyrique et didactisme ethnographique se mêlent heureusement. Le personnage du père – porte-parole d'un Islam tolérant et ouvert, capable de résister farouchement aux comportements colonialistes tout en adoptant ce que l'Occident peut avoir de meilleur – permet à ses filles, instruites à l'euro péenne, d'associer tradition et liberté.

Auteur de deux essais, *Désenchantement national* (1982) et *Itinéraire de Paris à Tunis* (1992), qui dénoncent avec lucidité les pièges du nationalisme post-colonial ou le conformisme moderne des milieux intellectuels parisiens, Hélé Béji a aussi écrit un beau roman, *L'Œil du jour* (1986). Les deux genres ne s'opposent pas complètement : l'essai introduit la subjectivité de l'auteur et intègre des fragments de récit autobiographique. Le roman inclut des passages satiriques où la causticité de l'essayiste se donne libre cours. Entre deux voyages en avion, à la veille de son retour à Paris où elle réside, la narratrice – Tunisienne et universitaire comme l'auteur – évoque, avec une tendresse et une ferveur non dénuées d'humour, sa grand-mère en qui elle voit une incarnation humble et rayonnante de la vie traditionnelle musulmane. À cette existence sereine, rythmée par des rites immuables, les pratiques religieuses et une

convivialité restreinte mais souriante, à cette maison d'enfance aimée et magique, la narratrice oppose la vulgarité moderne qui se répand aux alentours avec son conformisme prétentieux, son goût du paraître, sa tyrannie bureaucratique. Dans une phrase aux méandres proustiens, qui dilate les instants et explore minutieusement les sensations avec une virtuosité lexicale et métaphorique éblouissantes, Hélé Béji célèbre la poésie du quotidien ancestral, qui touche d'autant plus son cœur et ses sens qu'elle en connaît le caractère inéluctablement menacé. Devenue radicalement étrangère, par son instruction et par son incroyance – qu'elle revendique –, à l'univers pieux et fruste de cette grand-mère, la narratrice tire, cependant, de sa contemplation une force nouvelle, une sorte de « piété seconde et profane » (*L'Œil du jour*, p. 246) qui l'arme pour son retour en Occident. Ainsi se dessine, peut-être, l'esquisse d'une communication entre tradition et modernité, fondée sur la transposition plus intuitive que méthodique, plus affective que rationnelle des vertus de l'une dans l'autre.

Emma Bel Haj Yahia, enfin, fait entendre une voix originale, où l'onirisme et la poésie confèrent à la narration une aura étrange et émouvante. *Chronique frontalière* (1991) déroule les destins croisés – destins brisés – de deux amies, Zeineb et Narjess. Ce roman pose le problème de la condition féminine en terre d'Islam et celui de l'acculturation. Zeineb a opté pour la culture française qui doit lui permettre de « se dégager de cette eau bourbeuse dans laquelle pataugeaient, opaques et anonymes, les femmes de son pays, toutes obéissance, fioriture et mélancolie » (*Chronique frontalière*, p. 14). Revenue à Tunis où elle enseigne, elle souffre d'une sorte de manque d'être. Le spectre de l'intégrisme naissant, fait, par ailleurs, peser de nouvelles menaces sur l'émancipation féminine. Narjess, révoltée dès l'adolescence contre la condition faite aux femmes musulmanes, choisit, après quelques péripéties, d'aimer un Français. Mais le Paris des années quatre-vingts, où elle émigre pleine d'espoir, lui oppose son racisme brutal et la conduit à la mort.

On voit donc que la modernité, source de bienfaits incontestés pour les femmes, suscite aussi des réserves et des réactions ambivalentes, liées à des liens affectifs, qui invitent au dialogue avec la tradition.