

RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE  
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Université Mohamed Khider – Biskra

Faculté des Lettres et des Langues

Département de Langue et de Littérature françaises



**Polycopié du cours**

# LITTERATURES FRANCOPHONES

**Niveau :** Master I

**Option :** Littérature et Civilisation

**Contenu élaboré par**

GUETTAFI Sihem

Maître de Conférences -A -

**2024/2025**

## FICHE TECHNIQUE DU MODULE

**Intitulé du module :** Littératures Francophones

**Niveau :** Première année Master

**Module :** Annuel

**Semestres :** Deux semestres (Premier et Second)

**Intitulé de l'UE :** Unité Fondamentale

**Coefficients :** 02

**Volume Horaire :** 3h (1h30 Cours / 1h30 TD)

**-Cours :** (nombre d'heures par semaine) : 1h30 cours

**-Travaux dirigés :** (nombre d'heures par semaine) : 1h30 TD

**Progression annuelle du module :**

- 1- Une partie cours
- 2- Une partie TD

**Mode d'évaluation :** Evaluation systématique et continue des travaux, quelle que soit leurs formes.  
Contrôles sur table / Interrogations multiples et variées

**Référence :** Livres (romans), photocopiés, sites Internet

## Objectifs du cours

Ce cours pédagogique portera sur les littératures francophones aussi bien Maghrébine qu'Africaine. Il va soulever diverses problématiques relatives à l'émergence de ces différentes littératures, nous pouvons affirmer qu'il existe un discours littéraire qui permet de repenser ces littératures « mineures » écrites en langue « majeure », tant au niveau de la forme esthétique que du fond thématique.

Ce cours pédagogique expose les facteurs historiques, géopolitiques, sociaux, identitaires, idéologiques etc. qui participent à la fabrication des littératures francophones, entre construction et déconstruction, auxquels sont confrontés les auteurs « étrangers » s'exprimant en français et qui, en quelque sorte et en raison de leurs situations particulières, sont *condamnés à penser la langue*. Ces facteurs de variations participent, à l'évidence, à l'élaboration d'œuvres littéraires s'inscrivant dans *la problématique des phénomènes de contacts des langues et des cultures*. Ces dernières sont significatives car elles contribuent à la construction des différentes productions littéraires des auteurs francophones ainsi que des univers fictionnels qu'ils déploient.

Ces univers symboliques et décentrés, ouverts au métissage et qui, par conséquent, tendent à abolir la frontière existant entre le Centre et la Périphérie avec un permanent va-et-vient entre l'ici et l'ailleurs s'organisent selon de nouveaux découpages ; ils se fragmentent en obéissant aux lois de l'hétérogénéité. Ainsi, ils deviennent des espaces de tensions, ayant une identité « plurielle » et soumis au défi de la mondialisation, dans la mesure où ils permettent aux écrivains, qui méritent d'être *lus pour leurs qualités littéraires et non pour leurs affiliations identitaires*, de traiter les thématiques qui les intéressent et aussi de dire leurs préoccupations actuelles, alors que le passé continue de faire irruption dans un présent problématique qui, en principe, sert à envisager un avenir hypothétique.

Par ailleurs, les littératures francophones n'ont de sens que lorsqu'elles sont soumises aux cribles des théories littéraires. En ce sens, la théorie postcoloniale, la géocritique sont des disciplines ouvertes sur le dédoublement, le devenir, l'hétérogénéité, etc. Ces théories peuvent être appliquées à l'étude des œuvres francophones et elles participent à la cartographie d'un espace francophone mouvant, fragmenté et perméable ; des découpages inédits peuvent réorganiser ses frontières selon les besoins de la narration, des narrations ayant de forts enjeux géopolitiques, historiques, identitaires, etc. Les approches critiques peuvent aussi être prises dans un contexte symbolique et projeter par là les œuvres analysées dans une dimension postmoderne, en les faisant voir autrement. Elles proposent des lectures inédites, mythiques et philosophiques par exemple, en donnant de la profondeur aux textes littéraires, par le biais de concepts qui, à leur tour, peuvent être utilisés sous une forme métaphorique.

Ainsi, les approches critiques rendent possible des lectures plurielles des textes francophones, surtout ceux des auteurs « vivants », en les projetant dans une dimension d'inachèvement. Tant que les lectures critiques de ces textes se multiplient, un triple inachèvement apparaît à l'œuvre : celui des littératures francophones, celui des œuvres des auteurs francophones « vivants », et celui de l'Histoire et de l'histoire littéraire. Ce constat permet de tracer et d'explorer de nouvelles voies francophones. Des voies peut-être encore inconnues, mais qui existent certainement.

Les thèmes de l'Histoire, de la mémoire, de l'identité, de l'exil et de la religion, parmi d'autres, émergent régulièrement dans les textes francophones. Ces motifs récurrents structurent les récits des auteurs, reflétant leurs préoccupations et leurs contextes particuliers. Ainsi, chaque œuvre devient une exploration

des enjeux contemporains, tout en tissant un lien avec le passé et en questionnant les identités, les appartenances et les luttes des peuples francophones. Il s'agit pour nous de voir comment se construisent et se déconstruisent les littératures francophones et comment elles projettent constamment leurs écrivains au cœur de la problématique de la langue française, langue de l'écriture et langue de l'entre-deux.

La littérature maghrébine et la littérature subsaharienne de langue française émergent dans un contexte socio-historique et culturel particulier, marqué par la colonisation française. Cette implantation a non seulement favorisé le développement de la langue française, mais a également servi de vecteur pour dénoncer et contester l'occupation à travers des œuvres littéraires. En tant que champ littéraire, cette littérature maghrébine ou subsaharienne francophone a souvent lutté pour sa reconnaissance, étant perçue en France comme une littérature « exotique », liée à l'« ailleurs » et à la « périphérie » par rapport à la littérature française centrale. Certains la considèrent comme une littérature d'acculturation, tandis que d'autres estiment qu'elle constitue une branche de la littérature française, utilisant la langue française et s'inspirant de ses formes littéraires pour s'adresser à un public similaire. Ce problème d'altérité est également présent dans d'autres littératures francophones issues de pays anciennement colonisés, comme celles des Antilles, du Maghreb, de l'Afrique subsaharienne, de Maurice, du Moyen-Orient et du Québec. Dans ces cas, la notion de « Francophonie » apparaît parfois comme un prolongement des dynamiques coloniales, soulevant des questions sur l'identité, la culture et la place de ces littératures dans le panorama littéraire mondial.

Ce cours a pour objectif d'enrichir les connaissances des étudiants sur la littérature maghrébine et la littérature subsaharienne de langue française, en explorant ses tendances et les spécificités de chaque période, du début du 20<sup>e</sup> siècle aux années 2000.

## TABLE DES MATIÈRES

reflétant leurs préoccupations et leurs contextes particuliers. Ainsi, chaque œuvre devient une exploration des enjeux contemporains, tout en tissant un lien avec le passé et en questionnant les identités, les appartenances et les luttes des peuples francophones. Il s'agit pour nous de voir comment se construisent et se déconstruisent les littératures francophones et comment elles projettent constamment leurs écrivains au cœur de la problématique de la langue française, langue de l'écriture et langue de l'entre-deux.

La littérature maghrébine et la littérature subsaharienne de langue française émergent dans un contexte socio-historique et culturel particulier, marqué par la colonisation française. Cette implantation a non seulement favorisé le développement de la langue française, mais a également servi de vecteur pour dénoncer et contester l'occupation à travers des œuvres littéraires. En tant que champ littéraire, cette littérature maghrébine ou subsaharienne francophone a souvent lutté pour sa reconnaissance, étant perçue en France comme une littérature « exotique », liée à l'« ailleurs » et à la « périphérie » par rapport à la littérature française centrale. Certains la considèrent comme une littérature d'acculturation, tandis que d'autres estiment qu'elle constitue une branche de la littérature française, utilisant la langue française et s'inspirant de ses formes littéraires pour s'adresser à un public similaire. Ce problème d'altérité est également présent dans d'autres littératures francophones issues de pays anciennement colonisés, comme celles des Antilles, du Maghreb, de l'Afrique subsaharienne, de Maurice, du Moyen-Orient et du Québec. Dans ces cas, la notion de « Francophonie » apparaît parfois comme un prolongement des dynamiques coloniales, soulevant des questions sur l'identité, la culture et la place de ces littératures dans le panorama littéraire mondial.

Ce cours a pour objectif d'enrichir les connaissances des étudiants sur la littérature maghrébine et la littérature subsaharienne de langue française, en explorant ses tendances et les spécificités de chaque période, du début du 20<sup>e</sup> siècle aux années 2000.

# TABLE DES MATIÈRES

## INTRODUCTION

I.	Francophonie et Littératures Francophones.....	14
II.	La notion de « littérature (s) Francophone (s) » .....	16

## PARTIE I : LITTÉRATURE MAGHREBINE

I.1.	Aperçu Historique.....	21
I.1.1.	La colonisation française en Algérie après la conquête totale.....	24
I.1.2.	Essai de la définition du titre.....	26
I.1.3.	Définition du mot « littérature ».....	27
I.1.3.1.	Maghrébine, Du Maghreb, Des maghrébins, Sur le Maghreb ?.....	28
I.1.3.2.	De Langue ou D'expression Française ?.....	29
I.1.3.3.	Problème de la langue:.....	30
	• Le pourquoi de la langue choisie	
	• Prises de positions face à cette langue: choisie ou imposée	
	• Le Français comme Langue de combat	
I.1.4.	Naissance de la littérature maghrébine	
I.2.	Le courant exotique: Littérature de voyage et des écrivains touristes.....	32
I.3.	Le courant Algérianiste.....	34
I.4.	La période de Mimétisme et d'Acculturation.....	41
I.5.	L'école d'Alger : L'école Nord-Africaine: Période 45- 50.....	44
I.6.	Période de Malaise et de Dévoilement: Période de pré – combat:50- 55.....	46
I.7.	Littérature de Combat et d'Engagement:Littérature Militante et Révolutionnaire:56-62.....	49
I.8.	Littérature Post-coloniale	
1.8. 1.	Période de Refus et de Remise en question: Période 62- 80.....	54
1.8. 2.	Littérature algérienne contemporaine : Période 80-90.....	56
1.8.3.	La littérature d'urgence: Période 90-2000.....	60
1.8.4.	Littérature de l'extrême contemporain: Période 2000- Aujourd'hui.....	64
1.8.5.	Littérature de la migration ou Littérature « Beure ».....	65
I.9.	La littérature féminine algérienne : les femmes écrivaines.....	73
I.9.1.	Littérature Féminine Algérienne.....	73
I.9.2.	Littérature Féminine Tunisienne.....	82
I.9.3.	Littérature Féminine Marocaine.....	83
I.10.	Thématiques dans le roman Maghrébin/ Algérien.....	85

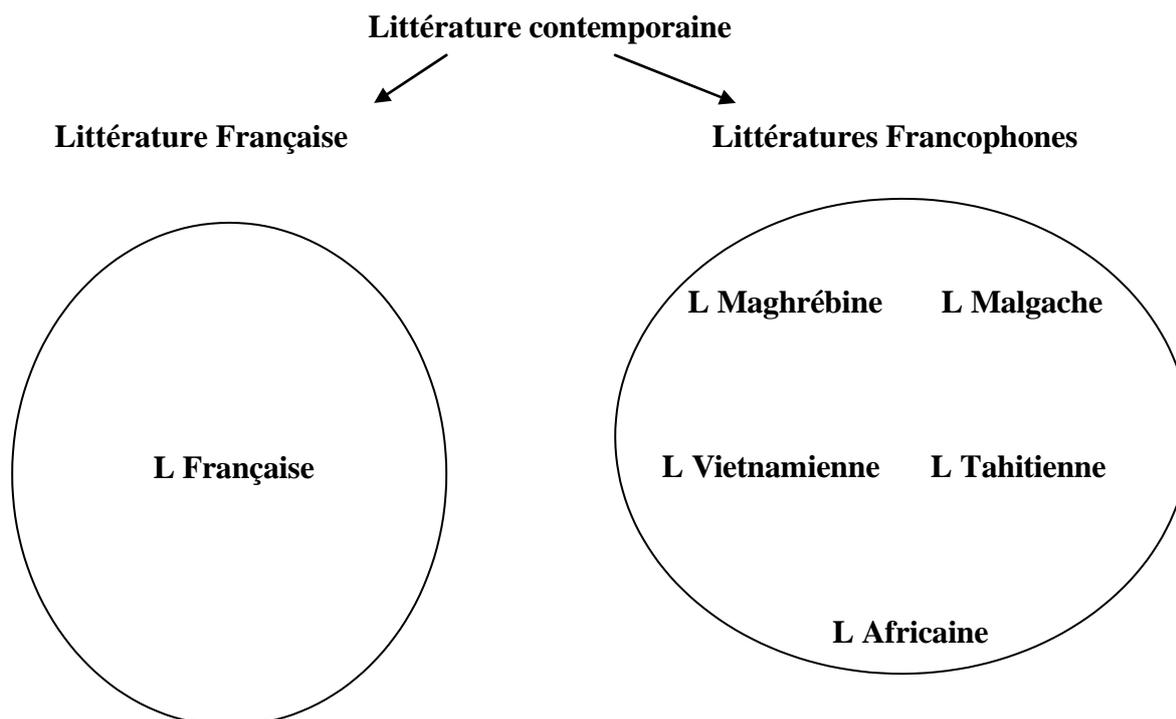
## **PARTIE II : LITTÉRATURE SUBSAHARIENNE**

<b>II.1.</b> Aperçu historique : Avant la Négritude : phénomène de civilisation et variables historiques.....	115
<b>II.2.</b> Circonstances de l'émergence de la négritude.....	116
<b>II.3.</b> Quelques appellations de la littérature africaine.....	117
<b>II.4.</b> La Négritude et ses définitions.....	117
II.4.1. Sens objectif de la « Négritude.....	118
II.4.2. Sens Subjectif de « La Négritude ».....	119
<b>II.5.</b> La littérature orale.....	119
<b>II.6.</b> La littérature écrite.....	120
II.6.1. <i>Le manifeste de « Légitime défense »</i> .....	121
II.6.2. Le journal de « L'Etudiant Noir », Paris 1934-1940.....	121
II.6.3. Les objectifs de L'Etudiant Noir.....	122
II.6.4. La revue « Présence Africaine », paris- Dakar 1974.....	123
II.6.5. Spécificités de la revue « Présence Africaine ».....	123
<b>II.7.</b> Surréalisme et Communisme dans l'émergence de la littérature Subsaharienne.....	124
<b>II.8.</b> Poésie et les grands poètes noirs.....	125
II.8.1. Léopold Sédar Senghor.....	126
A- Léopold Sédar Senghor : Le poète et le politicien	
B- La Poésie de Senghor	
II.8.2. Aimé Césaire et sa poésie.....	127
<b>II.9.</b> Présence Africaine et la naissance des formes romanesques	
II.9.1. Le roman Autobiographique.....	128
II.9.2. Le roman Historique.....	129
II.9.3. Le roman d'Education.....	129
II.9.4. Le roman de Mœurs.....	129
<b>CONCLUSION</b> .....	136
<b>REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES</b> .....	137

## INTRODUCTION

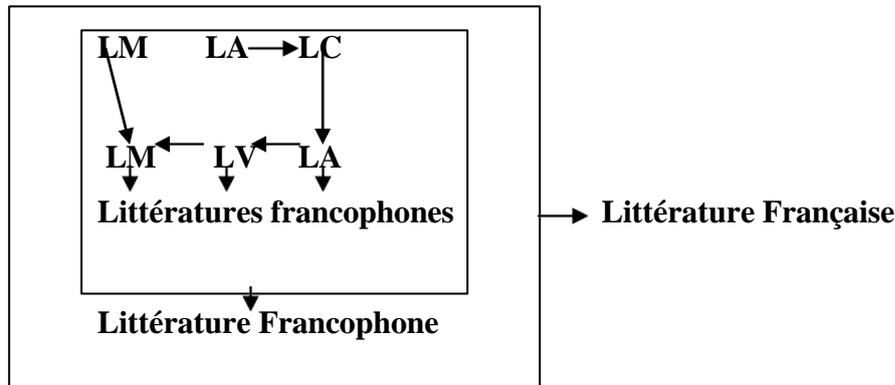
La littérature maghrébine fait partie du grand espace de l'univers francophone qui se définit le plus souvent en se différenciant de la littérature française, ce qui justifie la prise en considération de champs culturels et littéraires nouveaux. La littérature francophone a ce grand mérite d'être une littérature engagée : elle constitue un vrai mouvement littéraire non indifférent à la politique, luttant pour les causes sociales et pour un meilleur avenir des hommes, victime de l'histoire et des sociétés injustes. Elle s'est constituée à partir d'interrogation identitaire.

Les littératures francophones constituent des repaires particuliers dans la littérature française contemporaine

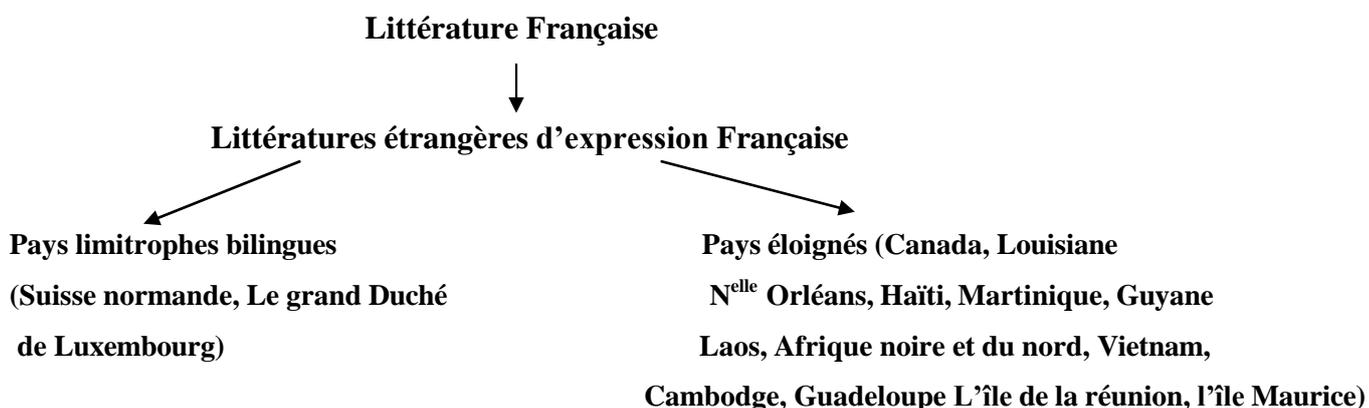
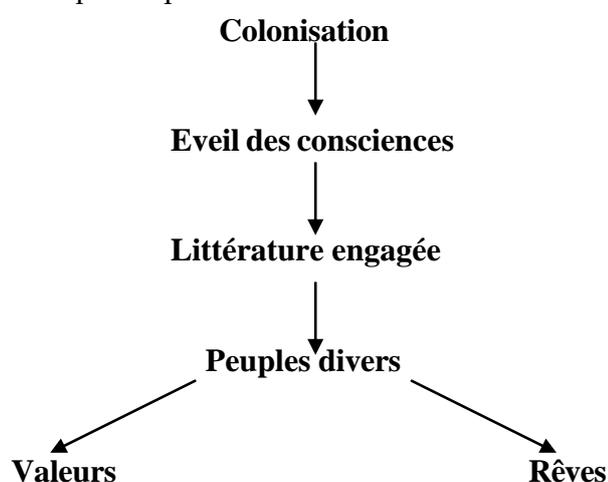


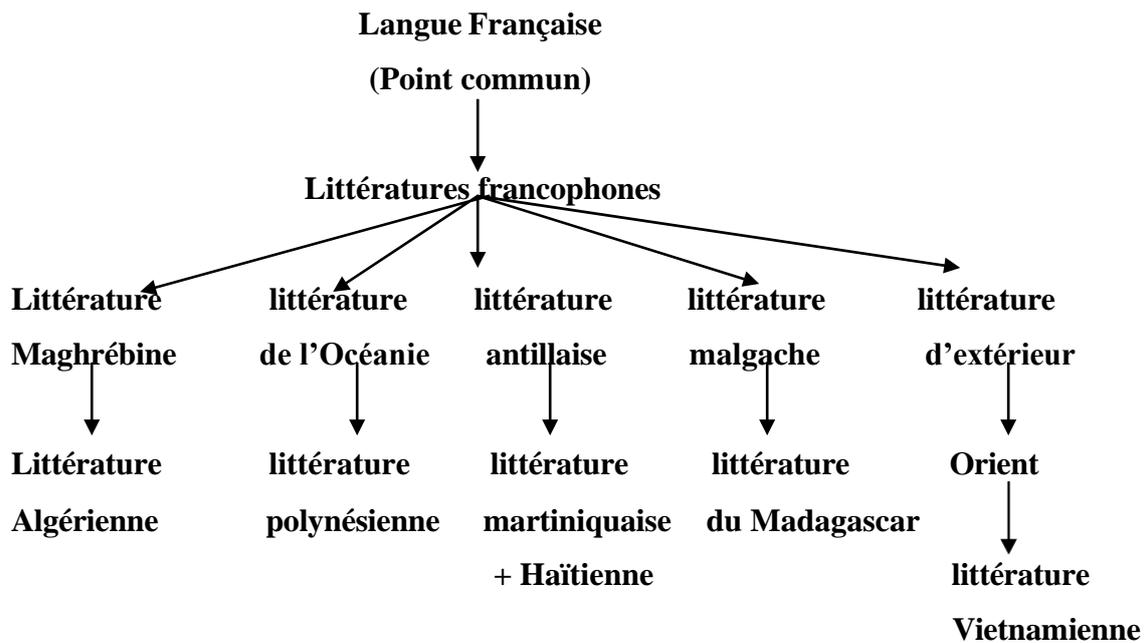
Le module se propose d'examiner de près leur contexte socio- historique et politique d'émergence. De Même, il tente de cerner d'une part, dans quelle mesure cette littérature de langue française ou d'expression française se mouve dans sa culture originale. D'autre part, dans quelle mesure également, elle participe à la culture occidentale. Celle-ci trouvant : « (...) *sa source vive dans deux traditions qui ne s'excluent pas l'une de l'autre, mais souvent se rejoignent et s'éclairent : ce sont d'une part la tradition gréco – latine (...) d'autre part, la tradition judéo – chrétienne* ».

Littérature francophone ou littératures francophones ? Passant du singulier au pluriel, l'expression varie en extension et change de valeur. La littérature francophone : comprend l'ensemble des textes « littéraires » écrit en Français, mais qui n'appartiennent pas à la littérature Française ou des textes ayant en commun l'usage du français. Les littératures francophones : en formant des sous- ensembles, ce sont les domaines littéraires de langue française qui se sont développés hors des limites de l'hexagone (de la France), dans des pays ou des régions où ils contribuent à forger l'identité.

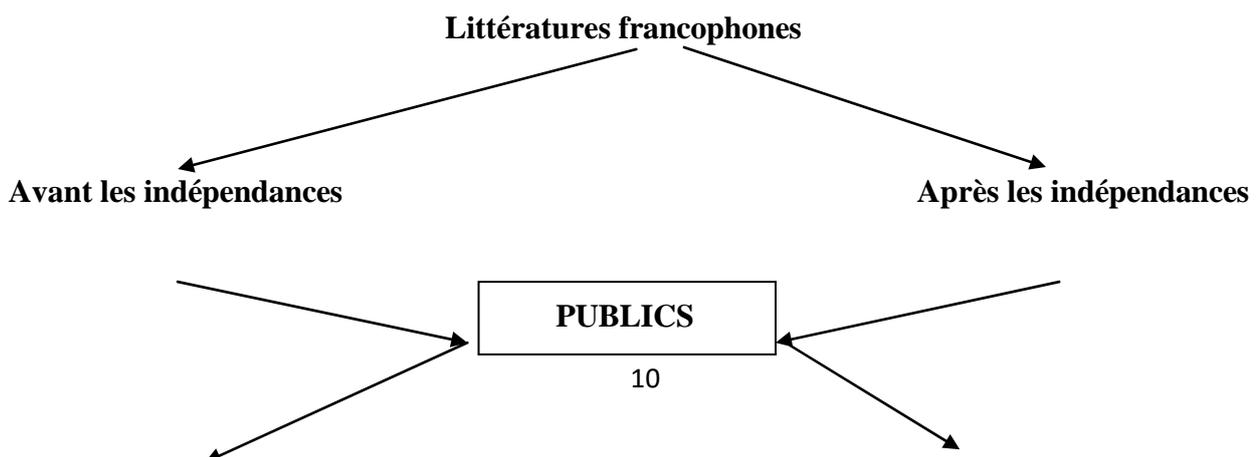
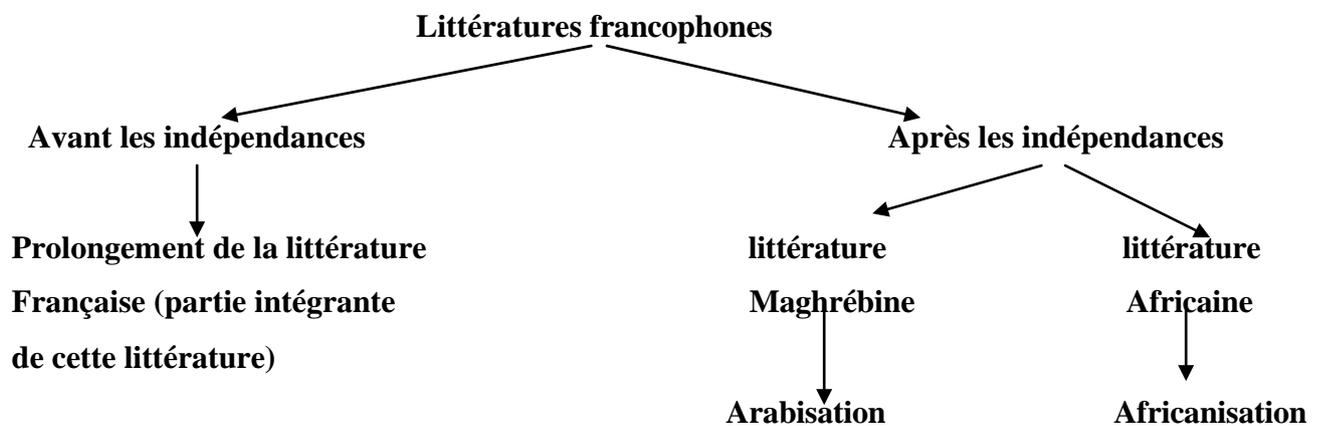


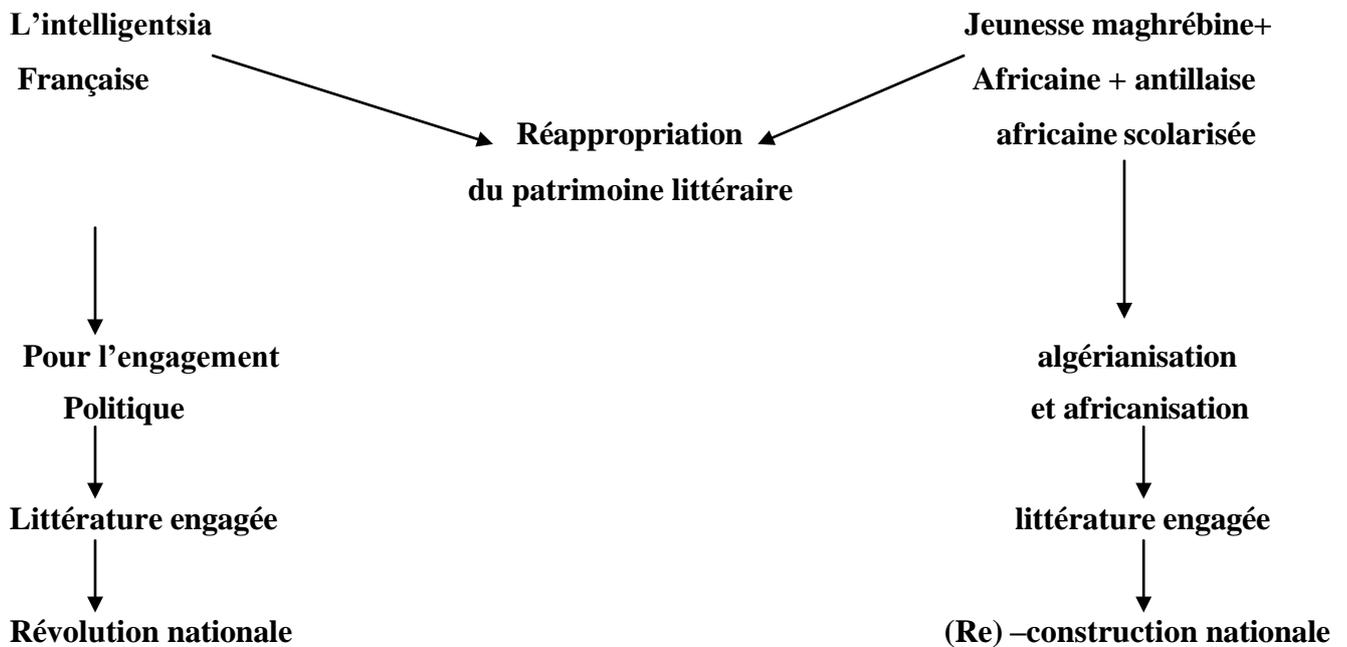
La reconnaissance de l'existence de littératures francophones autonomes est relativement récente et n'est pas allée sans difficulté. On a longtemps hésité sur le terme qui pourrait les nommer « Littératures originales », « *Littératures périphériques* », « *Littératures d'outre-mer* » d'expression française. Les littératures francophones ont manifesté leur existence propre et leur vitalité en même temps que s'affirmait la notion de francophonie, c'est-à-dire depuis les années 60 et les périodes de décolonisation. A cette période, on a pris conscience que la langue française n'était plus la propriété exclusive des français seuls, mais qu'elle pourrait dire les valeurs et les rêves des peuples les plus divers.





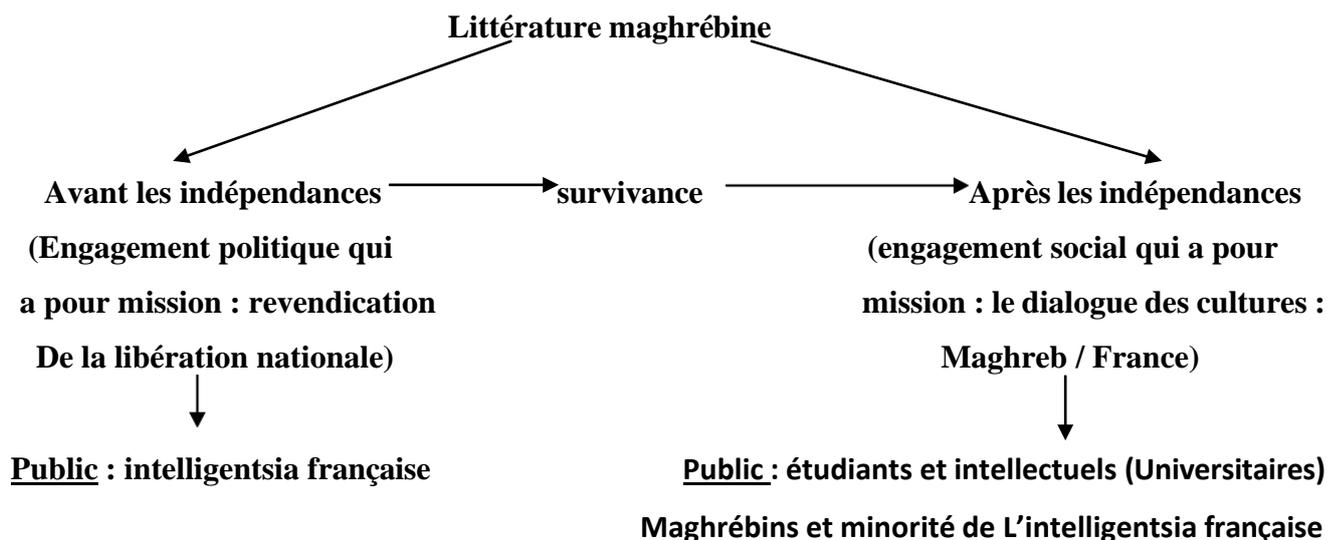
Ces textes littéraires circulent à l'intérieur du pays ou communauté concerné : ils construisent ainsi un espace de mots, de mythes qui permettent à une collectivité de se reconnaître, parfois de forger une conscience nationale (prendre conscience que nous existons à travers eux). Les textes de la littérature francophone sont violents car ils se sont imposés par la violence (avant tous les textes appartenaient à la littérature Française).



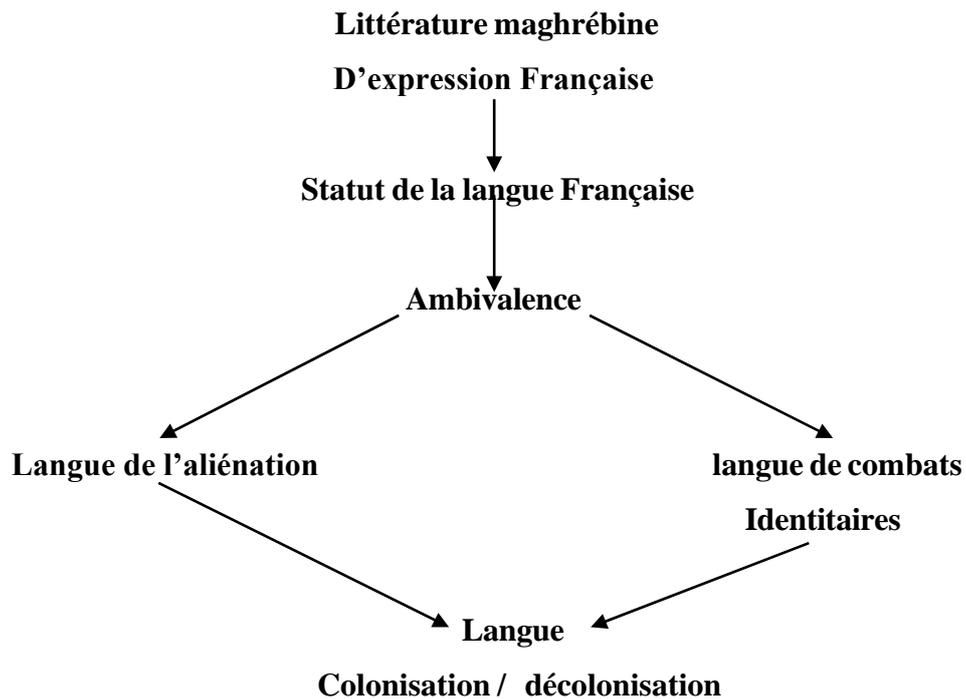


Tout homme est crée pour dire la vérité de sa terre, affirme l'écrivain martiniquais Edouard Glissant, tel est aussi le projet des littératures francophones : dire la vérité, soutenir une identité souvent mal assurée, occultée, refusée, aliénée mais la variété des situations francophones impose la plus grande diversité dans le choix des thématiques et des stratégies d'écritures.

La mort de la littérature maghrébine francophone avait été souvent pronostiquée (prévue) : elle ne devait pas survivre aux indépendances et à l'inévitable « *arabisation* » de l'Afrique du nord, mais c'est le contraire qui s'est produit. Après une première génération dont les textes naissaient des combats pour la libération nationale, une deuxième puis une troisième génération littéraire naissait et accompagnait les premiers aussi bien au Maghreb qu'en France, instaurant le dialogue des cultures entre les deux rêves méditerranéen.

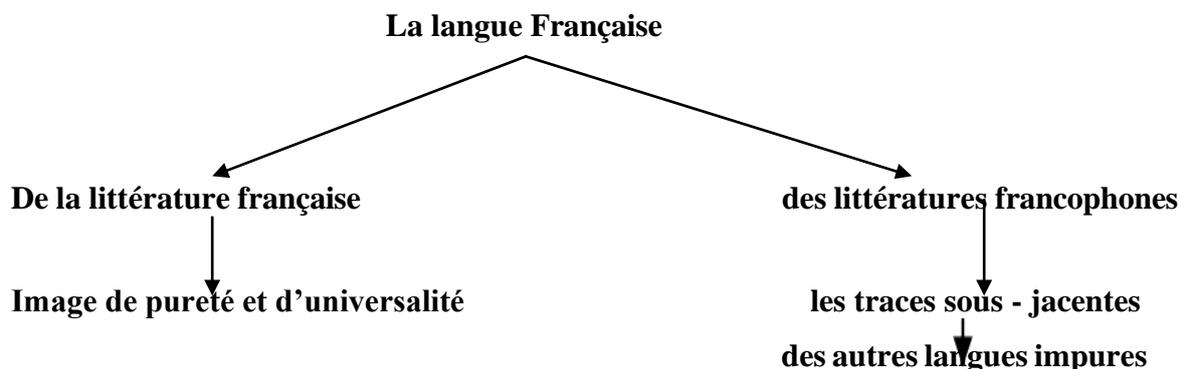


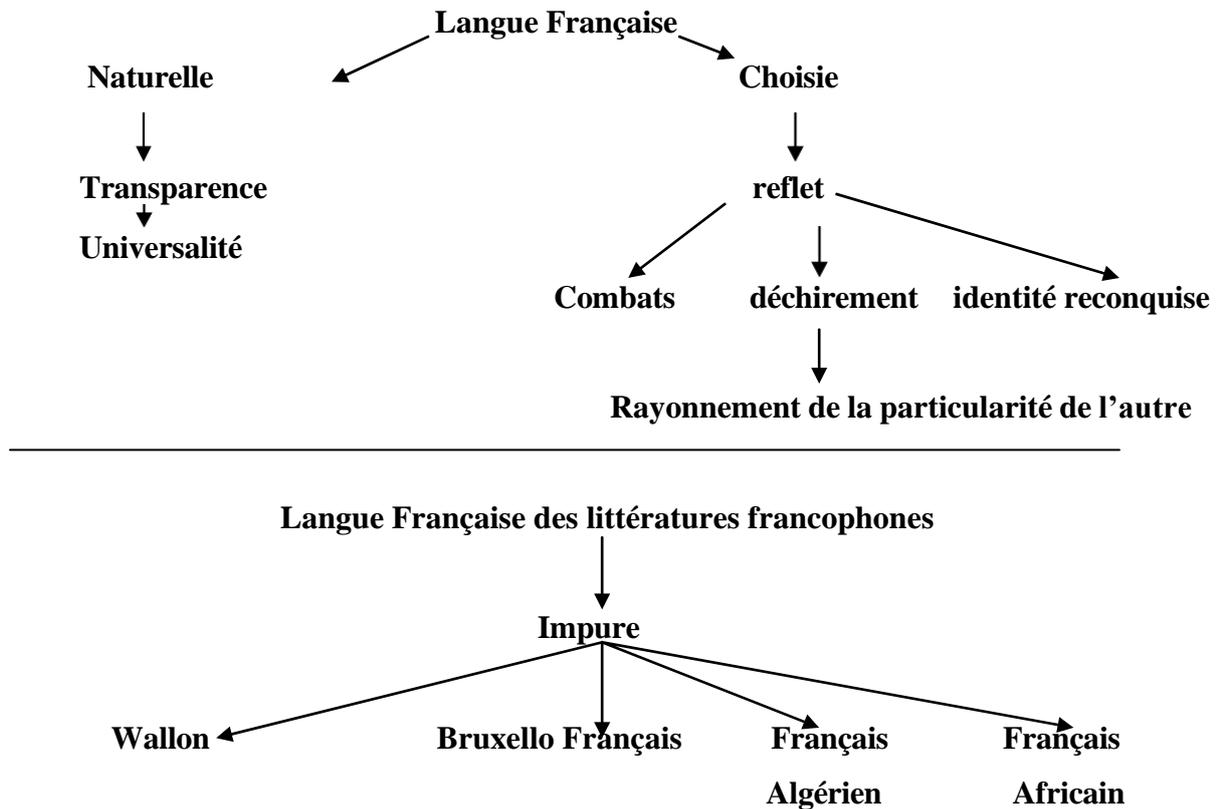
La littérature maghrébine d'expression française est fortement marquée par le statut « *ambivalent* » qui aussi bien perçu comme la langue de l'aliénation que de combats identitaires.



Certains écrivains d'expression française, qu'ils l'aient reçu comme langue naturelle choisie ou imposée pour être leur langue d'expression, proclament leur amour pour cette langue. Léopold Sedar Senghor : « *Célébrait cette langue de gentillesse et d'honnêteté* ». Le Mauricien Raymond Chasles renchérisait : « *langue de toutes les succulences et de la résonances, elle est pour moi le support privilégié de la médiation de la mémoire, de la connaissance et du combat* ».

Pourtant, le français des littéraires francophones ne correspond guère à l'image de pureté et d'université rationnelle. Le Français exhibe (présente) les traces sous-jacentes de la présence des autres langues avec lesquelles il est en contact dans les pays francophones.





« *Nous sommes des voleurs de langues* » proclamait le poète malgache Jacques Rabemanjara. Cette langue des anciens dominateurs coloniaux, il a fallu, par la violence de la subversion, l'obliger à dire l'identité reconquise. Le Français s'est donc ouvert aux différences. « *Toute langue est étrangère à celui qui écrit* » affirmait le suisse Yves Laplace. Entrer dans un texte francophone, c'est pénétrer dans un espace de mots à la frontière de plusieurs cultures, or telle est bien l'essence du projet littéraire francophone : dire la parole particulière et plurielle de groupes humains qui font confiance à l'universalité de la langue Française pour attester leur présence au monde. La littérature maghrébine fait partie du grand espace de l'univers francophone qui se définit le plus souvent en se différenciant de la littérature Française : ce qui justifie la prise en considération de champs culturels et littéraires nouveaux.

## I. Francophonie et Littératures Francophones

Ces dernières décennies ont vu l'émergence des littératures francophones, souvent nées de contextes politiques, historiques et sociaux spécifiques, principalement liés aux périodes coloniale et postcoloniale. Ces littératures, loin de s'essouffler, continuent de se développer en termes de qualité et de quantité, occupant aujourd'hui une place significative dans le paysage littéraire mondial. Comme le souligne Jean Déjeux, elles s'affirment « *de plus en plus en fonction du moment historique et politique* »<sup>1</sup>. Par ailleurs, des thèmes récurrents tels que : Histoire, Mémoire, Identité, Exil et Religion se manifestent régulièrement dans les textes francophones. Ces motifs deviennent des leitmotifs qui structurent les récits, reflétant les préoccupations et les enjeux de chaque auteur. Ainsi, chaque œuvre littéraire devient un espace de réflexion sur les complexités de l'expérience humaine face aux réalités sociopolitiques contemporaines, tout en tissant des liens avec le passé et les identités culturelles.

Il est crucial de noter que la notion de « littérature francophone » est complexe et déterritorialisée, marquée par son instabilité et son statut flottant. Sa définition varie selon l'angle sous lequel on l'examine, ce qui en fait un concept problématique. En effet, plusieurs terminologies existent pour la désigner, telles que littérature périphérique, littérature mineure ou littérature de la marge. Cette multiplicité de notions et les espaces qu'elles englobent soulignent des clivages géopolitiques significatifs, mettant en lumière une distinction entre le Centre et la Périphérie, notions créées par le sociologue Pierre Bourdieu. De plus, cette profusion d'appellations instables révèle un dilemme concernant la définition même de la littérature francophone : chaque terme met en avant une facette de cette littérature tout en occultant d'autres. Ce phénomène invite à une réflexion approfondie sur les enjeux identitaires, culturels et politiques qui sous-tendent la production littéraire francophone et sur la manière dont elle est reçue et interprétée à travers le monde. A ce sujet, Christiane Ndiye écrit affirme :

*Nous avons tenu compte, par ailleurs, du fait que la définition de la notion même de « littérature francophone » en tant que champ d'études n'a cessé d'évoluer et n'est pas la même partout dans le monde. Ainsi, aux États-Unis, les « études francophones » incluent à la fois les littératures d'Afriques subsahariennes, de la Caraïbe et du Maghreb et celle du Québec, de la Suisse et de la Belgique ; en Europe, on inclut généralement le Québec dans le champ dit francophone, alors que les littératures suisse et belge font partie de la littérature française ; les institutions québécoises distinguent trois corpus : littérature française, littérature québécoise, littérature francophone qui englobe alors toutes les autres littératures de langue française<sup>2</sup>.*

Avant de parler de littérature ou littératures Francophones, il est impératif de parler de la notion de « Francophonie » et de définir le terme « Francophone ». Francophone est un terme forgé pour la première fois par le géographe français Onésime Reclus en 1880 pour désigner les espaces géographiques qui faisaient usage de la langue française et à une époque où l'empire était en pleine expansion, et l'on a également créé l'alliance française dans le but de diffuser la langue. Quant à la mise en place de la francophonie, elle correspond à la période de décolonisation. On entend aujourd'hui par francophonie (avec un **f** minuscule) la communauté des pays ou des peuples ayant « le français en partage », c'est-à-dire qui font usage dans leur vie quotidienne de la langue française. Le terme « Francophonie » (avec un **F** majuscule), désigne l'ensemble des institutions officielles francophones, ou bien les gouvernements, pays qui ont en commun l'usage du français dans leurs échanges. Il s'agit, dès lors, de deux réalités différentes

---

<sup>1</sup> DÉJEUX, Jean, *Bibliographie, Méthodique et Critique de la Littérature algérienne de langue française 1945-1977*, Société Nationale d'Édition et de Diffusion (S.N.E.D), Alger, 1978, p. 27.

<sup>2</sup> NDIAYE, Christiane (dir), *Introduction aux littératures francophones – Afrique, Caraïbe, Maghreb*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 6.

selon qu'on écrit francophonie (peuples ou locuteurs) ou Francophonie (Gouvernements, pays). Cette dernière appellation est associée à l'organisation internationale de la Francophonie et plus tard en 1969, la première conférence des États francophones s'est tenue à Niamey, sous le patronage d'André Malraux, ministre français des Affaires culturelles. Cet événement marquant a eu lieu en 1970, année où l'Agence de coopération culturelle et technique (ACCT) a été créée à l'initiative de l'Organisation commune africaine et malgache (OCAM), fondée en 1966. La charte de l'agence a été signée par 21 pays le 20 mars 1970 et en 1996, elle est devenue l'agence intergouvernementale de la francophonie. Jacques Barrat a défini la Francophonie en 2004 en ces termes :

*La francophonie est à la fois un concept et un espace habité par ceux qui ont le français en partage. Mais elle est aussi une manière d'appréhender, de comprendre, d'écouter, de communiquer, d'agir ; bref, un comportement, un humanisme. Elle est plus encore un outil de communication interculturelle et le seul espace fédérateur de ceux qui veulent reconnaître, accepter et valoriser les différences. La francophonie est aussi un conservatoire. C'est celui de la langue française<sup>3</sup>...*

Dès le début des années soixante, des personnalités issues des anciennes colonies françaises comme Hamani Diori (Niger), Habib Bourguiba (Tunisie), Norodom Sihanouk (Cambodge) et Léopold Sédar Senghor (Sénégal) proposent de regrouper les pays nouvellement indépendants, désireux de poursuivre avec la France des relations fondées sur des affinités culturelles et linguistiques. Au départ, la coopération dans le cadre de l'ACCT s'est concentrée sur des domaines techniques. Il est important de noter que, jusqu'à ce moment, la France avait hésité à établir une organisation internationale similaire au « Commonwealth anglais », probablement en raison des traumatismes liés à la décolonisation. Les autorités françaises souhaitaient éviter de donner l'impression d'un néocolonialisme, même si la demande d'une telle organisation venait principalement des Africains et des Québécois. Cette dynamique souligne les tensions et les ambivalences qui existaient dans les relations entre la France et ses anciennes colonies, ainsi que les aspirations des pays francophones à construire des liens culturels et techniques au-delà des héritages coloniaux.

Les membres de la Francophonie sont ceux qui font partie des sommets francophones. Le statut de membre de ce « club francophone » tient généralement du fait que le français est une langue officielle ou co-officielle dans un pays. En réalité, les membres de la francophonie ne sont pas tous officiellement francophones. Depuis le sommet tenu à l'île Maurice en 1993, des pays non francophones se sont joints à la francophonie : la Guinée équatoriale (en 1989), la Roumanie, la Bulgarie, puis en 1995, Saint Thomas et Prince, la Guinée Bissau ainsi que la Moldavie, la Pologne, l'Albanie et la Macédoine sont devenus membres. L'Algérie n'est pas un membre de la francophonie, elle a participé au sommet de Beyrouth au Liban en 2022 à titre d'invité spécial du gouvernement Libanais.

Il existe trois types de francophonie : la francophonie culturelle, la francophonie linguistique qui relève de la décision publique et la francophonie littéraire, qui est une position individuelle. C'est Michel Beniamino dans son ouvrage *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie* qui va fonder le phénomène de francophonie littéraire sur plusieurs paramètres : Espace, Histoire et langue. De l'espace littéraire francophone, on parlera du débat sur l'histoire de la francophonie qui est dans bien des cas une histoire de domination violente. On parle souvent des études littéraires sur la francophonie reprenant des découpages institutionnels. Il s'agit alors « d'espace » ou de « territoire » ? Un espace est ouvert, fondé sur des circulations entre les pays, les langues, les idées... l'espace francophone est toujours contrôlé par

---

<sup>3</sup> BARRAT, Jacques et MOISEI, Claudia, « Géopolitique de la Francophonie, un nouveau souffle », *Revue les études de la documentation française*, 2004, p.129.

la France, contrôle de circulation des personnes, contrôle de la diffusion des idées (sachant que la majorité des écrivains maghrébins et Africains sont édités en France ou en Belgique).

De l'histoire littéraire des littératures francophones, il s'agit des débuts de la littérature écrite en Afrique noire, depuis les travaux pionniers de Liliane Kesteloot (1963) trop peu renouvelés par la critique, la parution de *Batouala* en 1921 de René Maran, puis l'émergence du mouvement de la négritude au quartier latin. Cette histoire francophone est trop franco-centrée vu qu'elle a été largement écrite en France ce qui rend les rapports de l'histoire des littératures francophones difficile avec l'histoire. En effet, constituer l'histoire littéraire de la francophonie implique à relire l'histoire de la présence française à l'étranger. L'adoption de la France d'une politique assimilationniste au contraire de la coexistence dans le monde Anglo-saxon est une donnée majeure à prendre en compte pour réécrire l'histoire littéraire de la francophonie. Les années 1970 ont été marquées par une contestation violente contre cette idée par Abdelatif Laâbi dans la revue *Souffles* : « *Nous disons que la francophonie constitue une pièce maîtresse dans la stratégie néo-coloniale. Par conséquent, seuls peuvent prêcher cette « acculturation forcée » comme disaient certains missionnaires, ceux qui sont intimement liés au néo-colonialisme ou ceux qui tirent de l'usage de la langue française des avantages bureaucratiques* »<sup>4</sup>.

## II. La notion de « littérature (s) Francophone (s) »

À l'évidence, la notion de littérature francophone englobe les œuvres écrites en langue française par des auteurs, qu'ils soient français ou d'autres nationalités. Cependant, cette notion suscite encore des controverses, notamment dans les universités françaises, en raison de son ambiguïté. Depuis l'émergence des littératures francophones à travers le monde, en particulier celles liées aux épisodes coloniaux, des débats persistent sur sa définition et sa portée. Cette ambiguïté permet néanmoins aux écrivains d'explorer de nouvelles pistes littéraires et thématiques, souvent inédites jusqu'alors. Ces pistes incluent :

**Identités plurielles** : Les auteurs francophones interrogent et redéfinissent les notions d'identité, de culture et d'appartenance, en tenant compte des héritages historiques et des réalités contemporaines.

**Expériences de l'exil et de la diaspora** : Les écrivains abordent les thèmes de l'exil, de la migration et des diasporas, révélant les complexités de ces expériences à travers des récits enrichis.

**Réinterprétation de l'Histoire** : Les œuvres francophones permettent une réévaluation des récits historiques, mettant en lumière des perspectives souvent marginalisées ou oubliées.

**Mélange des genres et des styles** : La littérature francophone se caractérise par une hybridation des genres littéraires, intégrant des éléments de la tradition orale, de la poésie, du roman et du théâtre.

**Engagement politique et social** : Beaucoup d'auteurs utilisent leur écriture comme un moyen d'engagement, abordant des questions sociales, politiques et environnementales pertinentes à leurs contextes.

Ces nouvelles pistes ouvrent des horizons littéraires riches et variés, contribuant à une compréhension plus profonde des réalités francophones contemporaines et de leur place dans le paysage littéraire mondial.

*Le terme francophone ne fait son entrée dans le dictionnaire que dans le XXe siècle (en 1932 dans le Larousse) et est donc très récente et également une notion sociale nouvelle car bien que la francophonie littéraire existait auparavant, elle n'avait pas d'appellation exacte mais était bel et bien un fait de société. Ce qui est donc intéressant avec la littérature francophone est qu'elle est une notion sociale mais également*

---

<sup>4</sup> LAABI Abdelatif, Revue Souffles, 1970

*créatrice de notions sociales, elle trace des voies nouvelles et revisite la langue française et de ce fait influencera toutes les générations futures<sup>5</sup>.*

En effet, les textes dits « francophones » venus de *l'ailleurs*, même s'ils sont écrits en français, n'aurait pas la même valeur que les textes d'*ici*, c'est-à-dire français, ce qui remet en cause leur classification, comme le montre Josias Semujanga :

*Pour le besoin de la théorisation, la pratique courante veut que l'on différencie la littérature française des littératures francophones quand on évoque la production littéraire dans le monde francophone. Toutefois, l'opposition entre ces deux systèmes de codes est moins tranchée dans la réalité. Non seulement certains textes jouent sur les deux systèmes, mais aussi et surtout à cause de la communauté de la langue les littératures francophones sont tangentes à la littérature française et vice versa<sup>6</sup>*

Ceci s'explique par le fait que les textes francophones se situent en décalage par rapport à une certaine pensée institutionnelle française, ainsi qu'européenne, qui s'oppose aux *cultural studies* inspirées de la critique américaine. Cette dernière se montre ouverte au plurilinguisme et favorable à une approche littéraire universelle, tandis que la critique française tend à être conservatrice, centrée sur ses propres auteurs. Cette distinction n'est bien sûr qu'une catégorisation provisoire, mais elle met en lumière une frontière importante : d'un côté, une littérature française imposante, au cœur du panthéon littéraire, et de l'autre, une littérature francophone souvent considérée comme mineure, parfois qualifiée de « *petite littérature* ». Cette dernière se trouve à la périphérie du discours dominant des universités françaises, qui privilégient un classement rigide. Charles Bonn aborde cette problématique de la classification de la littérature francophone, soulignant que celle-ci est souvent influencée par des enjeux politiques. Il affirme que l'université française n'a jamais eu, ni revendiqué, sa place naturelle dans ce débat. À ce sujet, le critique écrit : « *La littérature francophone est souvent perçue à travers le prisme d'une hiérarchie littéraire qui privilégie les œuvres et les auteurs considérés comme 'centraux', laissant de côté la richesse et la diversité des voix qui émergent des marges.* » Cette perspective invite à reconsidérer la place des littératures francophones dans le paysage littéraire global et à reconnaître leur valeur intrinsèque, indépendante des classifications imposées par des institutions.

*Le soupçon des universités françaises, qui a longtemps porté sur la valeur des textes eux-mêmes, porte à présent sur la validité de ce regroupement particulier d'œuvres venues d'horizons si différents et dont le seul point commun serait l'usage du français. Les fils qui relient la catégorie « littérature francophone » aux grandes manœuvres géopolitiques de la « Francophonie institutionnelle » seraient trop visibles pour que la noble tradition universitaire accueille sans scepticisme ce nouveau venu. Les universitaires travaillant dans ce domaine sont ainsi perçus parfois comme les ouvriers d'une politique de la Francophonie se jouant dans les arcanes du pouvoir, dont l'Université cependant est exclue le plus souvent<sup>7</sup>.*

D'après la citation de Charles Bonn, il est pertinent de formuler une hypothèse centrale qui remet en question la définition même de la littérature, considérée comme un « *laboratoire du possible* », dont les contours restent flous. En partant du principe que la notion de littérature est provisoire et déterritorialisée, cela implique que la réflexion sur la littérature doit continuer à évoluer. Cette réflexion vise à décentrer le sens, à comprendre ses perspectives et enjeux, et à repousser les limites de l'inaccessible par l'exploration

---

<sup>5</sup> <http://tpexpressions.e-monsite.com/pages/la-litterature-francophone/la-litterature-francophone.html> [consulté le 17/12/2018].

<sup>6</sup> SEMUJANG, Josias, « Problématique des littératures francophones », in *Culture française d'Amérique*, 1991, p. 252.

<sup>7</sup> <http://www.limag.com/Textes/Bonn/ManHatier/IntroGal.htm> [consulté le 21/02/2019].

de nouvelles pistes. Laurent Demanze souligne cette dynamique en affirmant : « *Mais tout l'enjeu est bien celui-là, de considérer les œuvres du présent avec les outils critiques, les savoirs universitaires qui ont fait leur preuve sur les siècles précédents. Et sans doute que le langage universitaire saura se renouveler au contact des œuvres d'aujourd'hui.* »<sup>8</sup>.

Si la notion de littérature est en constante évolution, celle de littérature francophone l'est encore plus. Tenter de classer cette littérature serait non seulement imprudent, mais cela risquerait également de la figer et de lui faire perdre son caractère dynamique, ce qui contredit l'essence même de la littérature, perçue comme un espace flottant et en mouvement. Comme l'indique Charles Bonn, la présence de littérature implique également des notions de désappartenance et de déterritorialisation. Cela signifie que chaque œuvre francophone, en s'inscrivant dans un contexte pluriel, interroge les notions d'identité et d'appartenance, tout en transcendant les frontières géographiques et culturelles.

Cette fluidité permet aux écrivains de s'engager dans des dialogues interculturels, d'explorer des thèmes variés et de développer des récits qui reflètent la complexité de l'expérience humaine, souvent marquée par le contact avec l'autre. En ce sens, la littérature francophone devient un espace d'expérimentation et de renouvellement, où les voix marginalisées trouvent une place et où de nouvelles perspectives peuvent émerger. Il est donc essentiel de maintenir une approche ouverte et adaptable lorsqu'il s'agit de comprendre et d'analyser la littérature francophone, afin de rendre justice à sa diversité et à sa richesse : « *Pourquoi élaborerions-nous pour la Francophonie des modèles de description archaïques des littératures en tant qu'ensembles cohérents et localisés, que la non-définition du concept de littérature francophone, ou son irréductibilité à une définition satisfaisante, va précisément nous aider à saper un peu plus qu'ils ne le sont déjà ?* »

La réflexion sur la littérature, en particulier sur les littératures francophones contemporaines, doit impérativement intégrer la notion du contemporain. Chaque auteur francophone développe une relation unique avec cette temporalité, ce qui enrichit la diversité des perspectives littéraires. Lionel Ruffel, dans son ouvrage *Brouhaha. Les mondes du contemporain* (2016), propose une réflexion sur le contemporain, le reliant à des pratiques culturelles qui favorisent l'émergence d'une littérature universelle. Cette approche souligne que le contemporain ne se limite pas à un cadre temporel, mais constitue également un espace d'expérimentation et de dialogue interculturel. Bertrand Westphal, dans *La cage des méridiens. La littérature et l'art contemporain face à la globalisation* (2016), approfondit cette réflexion en introduisant la géocritique, une méthode qui permet de repenser le contemporain. Cette approche critique invite à faire l'expérience du contemporain en réinterrogeant des textes littéraires à travers une méthode en constante évolution, utilisant un corpus toujours (in)achevé.

La géocritique, en tant qu'approche critique, joue un rôle crucial dans l'analyse des littératures francophones contemporaines. Elle permet non seulement d'analyser comment ces œuvres s'inscrivent dans un contexte global, mais aussi de saisir les spécificités culturelles qui les caractérisent. Cette méthode met en lumière les dialogues entre les textes littéraires et divers enjeux contemporains, notamment :

**Enjeux sociopolitiques** : Les œuvres francophones abordent souvent des thèmes liés à l'identité, à l'exil, à la mémoire collective, et aux luttes pour la justice sociale. La géocritique aide à explorer comment ces thèmes sont représentés et comment ils résonnent avec des contextes politiques locaux et globaux.

**Enjeux économiques** : La mondialisation et ses impacts sur les cultures locales sont des sujets récurrents. Les écrivains francophones interrogent les effets de l'économie sur leur société, tout en réfléchissant aux

---

<sup>8</sup> DEMANZE, Laurent. « Le contemporain à l'université ». URL : <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique27#nb1> [consulté le 21/02/2019].

relations de pouvoir qui en découlent.

**Enjeux environnementaux** : La littérature contemporaine aborde de plus en plus les questions écologiques, notamment à travers des récits qui explorent les interactions entre l'homme et son environnement. La géocritique offre des outils pour analyser ces représentations et leur signification dans un monde en mutation.

**Rapports de pouvoir** : La géocritique permet d'interroger les hiérarchies littéraires et culturelles, en mettant en évidence comment certaines voix peuvent être marginalisées ou silencées. Cela ouvre la voie à une compréhension plus riche des dynamiques de pouvoir au sein de la littérature.

En somme, la géocritique enrichit notre compréhension des littératures francophones contemporaines en intégrant des perspectives variées qui tiennent compte des réalités complexes du monde actuel. Elle encourage une approche critique qui reconnaît la diversité des expériences et des récits, tout en contribuant à une réflexion sur les enjeux globaux qui façonnent notre société.

En effet, réfléchir sur le contemporain dans le cadre des littératures francophones est fondamental pour plusieurs raisons :

**Enrichissement de la compréhension des œuvres** : En intégrant les contextes sociopolitiques, économiques et culturels actuels, on peut mieux saisir les significations et les intentions des auteurs. Cela permet de découvrir des couches de sens qui pourraient autrement passer inaperçues.

**Dynamique culturelle** : Les littératures francophones sont le reflet de sociétés en mutation. Elles capturent les tensions, les dialogues et les interactions entre différentes cultures, offrant ainsi un aperçu précieux des transformations sociales en cours.

**Approche critique adaptable** : Une telle réflexion exige une flexibilité dans les méthodes d'analyse. Les outils critiques doivent évoluer pour s'ajuster aux nouvelles réalités littéraires et culturelles, permettant aux chercheurs et aux lecteurs de naviguer dans un paysage littéraire en constante évolution.

**Importance des enjeux contemporains** : Les œuvres littéraires contemporaines abordent des problématiques urgentes telles que l'identité, l'exil, la migration, et les crises environnementales. Les comprendre dans leur contexte contemporain aide à sensibiliser le public à ces questions.

**Émergence de nouvelles voix** : Une approche ouverte et adaptable favorise l'inclusion de voix souvent marginalisées, permettant ainsi de découvrir des récits qui enrichissent la diversité littéraire.

En somme, cette réflexion sur le contemporain est essentielle pour appréhender non seulement les œuvres elles-mêmes, mais aussi le paysage culturel plus large dans lequel elles s'inscrivent. Cela souligne la nécessité d'une analyse critique qui soit à la fois réceptive et engagée, afin de rendre compte de la richesse et de la complexité des littératures francophones contemporaines.

Pour revenir à notre réflexion sur la littérature francophone, ajoutons que l'émergence de celle-ci ne peut être détachée du contexte géopolitique et de l'histoire coloniale et post-coloniale des pays colonisés par la France. On notera que la littérature francophone, de langue française, qui se développe hors de la France englobe des auteurs d'autres pays comme l'Algérie, le Sénégal, la Suisse et la Belgique (dans ces deux derniers pays, on parle de littératures francophones européennes), etc. Ceci explique, en partie, la raison pour laquelle la littérature francophone a souvent et longtemps été, et est d'une certaine manière jusqu'à nos jours, dépendante de la littérature française :

*Les travaux sur les littératures francophones n'ont pas toujours bonne presse dans le milieu universitaire français, alors même que de plus en plus d'universités étrangères privilégient les littératures francophones, plus en phase avec l'actualité politique mondiale. Le soupçon des universités françaises, qui a longtemps porté sur la valeur des textes eux-mêmes, porte à présent sur la validité de ce regroupement particulier d'œuvres venues d'horizons si différents et dont le seul point commun serait l'usage du*

Pour comprendre un texte littéraire contemporain, il est essentiel d'explorer les interactions entre l'espace de la création et celui de la critique. Cette dynamique soulève plusieurs questions critiques :

**Effets et enjeux de la rencontre** : L'interaction entre les écrivains et les critiques peut influencer la réception des œuvres, ainsi que leur interprétation. Les critiques peuvent mettre en lumière des aspects d'une œuvre que l'auteur n'avait pas nécessairement envisagés, tandis que l'œuvre elle-même peut poser des défis à la critique, remettant en question des concepts établis.

**Impact sur la littérature francophone en cours de création** : La critique joue un rôle vital dans le processus de création littéraire. Elle peut encourager des débats, susciter des réflexions et offrir un retour d'information précieux aux auteurs. En même temps, elle peut aussi limiter la créativité si elle impose des normes trop rigides.

**Analyse sur le vif** : Lorsque l'analyse littéraire s'effectue sur le vif, en tenant compte des auteurs vivants, cela permet d'intégrer des perspectives contemporaines et d'interroger directement les intentions des créateurs. À l'inverse, l'analyse des œuvres d'auteurs décédés peut être influencée par des lectures historiques et des contextes qui ne sont plus d'actualité.

Concernant l'émergence de la littérature francophone, il est crucial de la replacer dans son contexte géopolitique et historique. Les histoires coloniales et post-coloniales des pays francophones, notamment ceux colonisés par la France, façonnent profondément leurs littératures.

**Diversité géographique** : La littérature francophone ne se limite pas à la France, mais englobe une multitude de voix provenant de pays comme l'Algérie, le Sénégal, la Suisse et la Belgique. Cette diversité enrichit le paysage littéraire francophone, mais crée également des tensions avec la littérature française, souvent perçue comme dominante.

**Dépendance et indépendance** : Historiquement, la littérature francophone a souvent été influencée par la littérature française, tant sur le plan stylistique que thématique. Cependant, cette dépendance est en train d'évoluer, avec des auteurs qui revendiquent leur propre identité littéraire, échappant aux modèles français et développant des voix authentiquement locales.

**Évolution des études littéraires** : L'analyse littéraire francophone doit tenir compte de cette complexité, en intégrant des perspectives post-coloniales et en s'interrogeant sur les héritages coloniaux. Cela implique une réévaluation des canons littéraires et une ouverture à des formes et des récits qui ont longtemps été marginalisés.

Ainsi, réfléchir à la littérature francophone contemporaine nécessite de prendre en compte non seulement les textes eux-mêmes, mais aussi les contextes qui les façonnent, ainsi que les interactions entre la création et la critique. Cette approche permet de mieux comprendre les enjeux et les dynamiques culturelles en jeu dans la production littéraire actuelle.

Cette question de classement des auteurs selon leur nationalité et leur résidence est en effet aléatoire et superficielle. La nationalité ne constitue pas un critère absolu pour définir l'identité littéraire d'un écrivain. Prenons l'exemple d'Albert Camus, un écrivain français né à Mondovi, en Algérie, pendant la période coloniale. Camus est à la fois Français et Algérien, appartenant aux « *Pieds-Noirs* », ces Français d'origine européenne nés en Algérie. L'affirmation de Camus, « *ma patrie, c'est la langue française* », souligne une identité complexe qui diffère de celle des auteurs algériens. Ces derniers ont contribué à

l'émergence d'une littérature algérienne d'expression française à partir des années cinquante et durant la période postcoloniale. Dans ce contexte, l'œuvre camusienne représente une étape de transition entre une littérature algérienne essentiellement coloniale et celle d'une Algérie en voie de libération, née de la déflagration du colonialisme et aspirant à une authentique nationalité littéraire. Ainsi, Camus incarne une dualité identitaire qui questionne les notions de nationalité et d'appartenance culturelle. Sa contribution à la littérature algérienne, bien que teintée de colonialisme, ouvre la voie à des réflexions sur l'identité littéraire algérienne, marquant un tournant vers une expression plus authentique et nationale. Cette complexité invite à repenser les catégorisations simplistes basées uniquement sur la nationalité ou la résidence des auteurs.

Depuis une quinzaine d'années, le terme de « *littératures francophones* » tend progressivement à remplacer les autres termes comme « *littératures de langue française hors de France* » ou « *littératures d'expression française* » pour prospecter la vie des lettres francophones dans le monde, en optant pour un découpage géographique, comme la plupart des études sur le sujet.

## **PARTIE I : LITTÉRATURE MAGHREBINE**

### **I.1. Aperçu historique**

Avant d'entamer ce sujet, il est indispensable de passer en revue les conditions historiques de cette partie du globe « *le tiers-monde* ». Sur le plan géographique, les pays du tiers-monde sont situés dans l'hémisphère sud du globe (pays d'Afrique, quelques pays Asiatiques et ceux de l'Amérique du sud). Pour l'étude d'une littérature d'expression française propre à certains pays du Maghreb (plus précisément algérienne), il est nécessaire de revenir à leur histoire.

Le Maghreb regroupe trois pays anciennement colonisés par la France au nord-ouest du continent africain : d'ouest en est, le Maroc, l'Algérie et la Tunisie. C'est une région qui a été depuis les temps les plus reculés au carrefour des civilisations et des langues. Peuplée par les peuples berbères depuis la Préhistoire, la région entre dans l'histoire en faisant du commerce avec les Grecs et les Phéniciens depuis le XIIe siècle avant J.-C. Ces derniers fondent Carthage au IXe siècle avant J.-C., qui devient le centre d'une brillante civilisation rivalisant avec Rome. En 146 avant J.-C., Rome rase Carthage et le Maghreb devient une province romaine, sauf la région de l'Ouest qui appartient au royaume de la Maurétanie, la région actuelle où se trouve une grande partie du Maroc. En 42 après J.-C., la Maurétanie est à son tour annexée par les Romains avant que ceux-ci n'en soient chassés par les Vandales. Au VIe siècle, ces derniers sont chassés par les Byzantins de l'Empire romain d'Orient. Au VIIe siècle commence la conquête arabe, et malgré la résistance des Berbères, le Maghreb tombe sous la domination arabo musulmane.

Entre le XIe et le XIIIe siècle, les Berbères reprennent le pouvoir au Maroc, étendent leur empire, sur le bassin de la Méditerranée, de l'Espagne en passant par l'Algérie et contrôlent brièvement tout le Maghreb. Au XVe siècle, le Portugal, devenu une puissance navale, occupe les côtes du Maroc et les chrétiens ont repris l'Espagne après les dernières croisades. Au siècle suivant, l'Espagne occupe des sites sur la côte d'Algérie et impose un protectorat aux dirigeants berbères d'Algérie. Ceux-ci font appel aux Turcs qui chassent l'Espagne d'Algérie en 1518, mais détrônent également les Berbères en 1554 et les Arabes en 1574, et instaurent un protectorat sur le pays. Cependant, les chérifs musulmans ont repris le contrôle du Maroc et opposent une résistance à l'invasion turque de 1578. Le pouvoir y est alors partagé.

Ce sera seulement en 1660 que l'unification du royaume du Maroc a lieu autour de la dynastie des Alawites. À la même période, l'Empire ottoman maintient son emprise sur l'Algérie et la Tunisie, dirigées respectivement par un représentant turc appelé le bey d'Alger et le caïd de Tunis. Alger devient de plus en plus autonome vis-à-vis de l'Empire ottoman et les corsaires établissent leur capitale pour contrôler les activités en Méditerranée. Malgré tout, l'Algérie et la Tunisie demeurent des régences dépendantes de l'Empire ottoman (Turquie), mais elles s'ouvrent peu à peu au commerce avec l'Europe, alors que le royaume du Maroc se referme sur lui-même. Au XIXe siècle commence la grande aventure coloniale européenne en Afrique et en Asie.

En Libye, la rivalité entre la présence ottomane en déclin et l'Italie, qui faisait preuve d'assurance, atteint un point critique avec la Première Guerre mondiale, bien que l'Italie ne pût achever son occupation qu'au début des années 1930. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, la Libye fut administrée militairement par la France et la Grande-Bretagne. Le Sahara occidental et la Mauritanie passèrent respectivement sous contrôle espagnol et français vers la fin du siècle. Des rivalités entre les puissances européennes pour occuper le Maghreb se soldent par la prise d'Alger par la France en 1830.

En effet, dès la fin du 18<sup>ème</sup> siècle les découvertes, le progrès scientifique et technique emmenèrent un grand bouleversement social en Europe : la course au profit va obliger les hommes d'affaires et les hommes politiques à rechercher de nouveaux territoires et de nouveaux moyens pour suivre leurs désirs de conquête. La conception de la richesse d'un pays évolue pour se mesurer non seulement en termes d'industrie, mais surtout en termes de commerce extérieur. Cette volonté de s'imposer sur la scène du commerce mondial pousse les pays d'Europe occidentale à établir des bases navales et commerciales à travers le globe. Face à l'épuisement d'un sol européen devenu pauvre à force d'exploitation, les pays colonisés sont alors perçus comme des zones riches, susceptibles de combler les carences économiques de l'Europe. Les ressources naturelles de ces territoires colonisés sont exploitées pour alimenter l'industrialisation européenne, tandis que leurs climats favorisent la culture de nouvelles espèces végétales, plus résistantes aux longs voyages.

Les continents africains, sud américains et asiatiques seront les meilleures cibles pour multiplier leurs capitaux ; précisons que leur situation économique assez difficile a facilité la conquête de ces pays connus pour leur richesse en matières premières. Les populations colonisées vont constituer une main d'œuvre à bon marché dont avait besoin le capitalisme. On voulait instaurer un nouvel ordre au nom de la civilisation et du progrès dans ces colonies où régnaient l'ignorance et la barbarie. On assiste alors à un partage et à un carnage dans ces pays expropriés et dépossédés de leurs terres. En parallèle, les populations indigènes, soumises au joug colonial, sont considérées comme une réserve de main-d'œuvre bon marché et asservie, souvent contrainte de travailler dans des conditions inhumaines.

Le concept du « *devoir de civiliser les races inférieures* », illustré par Jules Ferry en 1885, témoigne de la conviction des pays d'Europe occidentale d'être investis d'une mission civilisatrice et religieuse à l'égard des peuples indigènes, perçus comme « barbares ». Cette idéologie repose sur une croyance en la supériorité de la civilisation et de la race européenne. Mais les vraies raisons de la colonisation française en Algérie sont autres : En 1827, le roi de France Charles X saisit le prétexte d'un différend entre le dey et le consul de France à Alger pour instaurer un blocus de trois ans. Après la canonnade d'un vaisseau parlementaire, une expédition militaire est lancée. Alger est prise le 5 juillet 1830.

Initiateur de la conquête de l'Algérie, Charles X ne parvient pas à en profiter, étant chassé du trône en 1830. Louis-Philippe Ier, qui lui succède, se retrouve confronté à une situation complexe, sans véritable

plan pour Alger. La conquête s'avère coûteuse, et la Monarchie de Juillet opte pour une occupation restreinte du territoire. Dès qu'ils dépassent les murailles d'Oran ou de Mostaganem, les militaires français se heurtent à la résistance des tribus indigènes. En 1834, un traité d'amitié confère à l'émir Abd-el-Kader une autorité politique et religieuse sur la partie occidentale du pays, laissant à la France seulement deux enclaves littorales : Alger et Oran. Face à cette situation, la France se tourne alors vers l'Algérie orientale. En 1837, le général Bugeaud entre à Constantine, mettant fin aux derniers vestiges de l'occupation turque. La prise de Constantine est l'un des épisodes les plus sanglants de la conquête, causant des pertes humaines considérables parmi la population constantinoise, qui paie chèrement sa résistance.

L'émir Abd-el-Kader joue un rôle clé dans l'organisation du premier État algérien, cherchant à libérer le pays de la présence française. Cependant, sa réaction face à l'invasion française est tardive, car la France a déjà neutralisé les principaux pôles militaires du pays. En 1839, il déclenche une guerre sainte contre les envahisseurs français et mène des attaques dans la plaine de la Mitidja. Ne parvenant pas à composer avec Abd-el-Kader, la France intensifie alors ses efforts pour conquérir l'ensemble de l'Algérie. Nommé gouverneur, le général Bugeaud mène une lutte acharnée contre les forces algériennes. En 1847, L'émir Abd-el-Kader est capturé, marquant un tournant dans la résistance algérienne. Malgré cette capture, de nombreuses régions, notamment la Kabylie, restent insoumises, continuant de résister à la domination française.

Les combats se poursuivent sous le Second Empire, et en 1857, la France parvient finalement à conquérir l'ensemble du territoire algérien avec la prise du Djurdjura. Cette période de conquête est caractérisée par des luttes violentes et une résistance acharnée de la part des Algériens, laissant des cicatrices profondes dans l'histoire du pays et des relations entre la France et l'Algérie. Pour pérenniser sa conquête, la France vise à établir des communautés européennes en Algérie. Bien que les troupes françaises contrôlent l'ensemble du territoire, de nombreuses insurrections populaires sont réprimées dans la seconde moitié du XIXe siècle. L'idée de constituer une colonie de peuplement prend progressivement de l'ampleur, avec l'objectif d'inciter des Européens à s'installer en Algérie.

Dès 1847, plus de 100 000 Européens (Français, Espagnols, Italiens, Maltais) résident en Algérie, et ce nombre dépasse le demi-million à la fin du siècle, attirés par la promesse de terres fertiles. Ces Algériens d'origine européenne sont appelés les « pieds-noirs ». En 1848, le pays est proclamé territoire français et divisé en trois départements. Des terres, souvent confisquées aux tribus algériennes insoumises, sont attribuées aux Européens. L'agriculture est modernisée, orientée vers l'exportation, avec un accent particulier sur l'exploitation du blé et de la vigne. Pour réduire les tensions, la France cherche à assimiler les Algériens en les représentant dans les institutions locales à partir de 1870. Cependant, cette démarche rencontre une forte opposition de la part des colons, qui s'opposent à la participation des musulmans aux élections des députés. Cette période est marquée par des tentatives d'intégration et de contrôle, mais aussi par des conflits croissants entre les colonisateurs européens et les populations algériennes, alimentant un ressentiment qui perdurera longtemps après la fin de la colonisation.

La résistance algérienne à l'Ouest, menée par l'émir Abd-el-Kader, durera jusqu'en 1847. En 1869, la crise financière de la Tunisie conduira à la tutelle anglo-franco-italienne et finalement à la colonisation française sous forme de protectorat de 1881 à 1956. De même, le Maroc sera finalement occupé par la France sous forme de protectorat de 1912 à 1956. La politique d'assimilation est totalement appliquée en Algérie, c'est-à-dire que ce sont les lois et les autorités françaises qui dirigent le pays tandis que les lois et autorités algériennes seront supprimées, et la langue d'enseignement est le français. Par contre, dans le régime du protectorat appliqué au Maroc et à la Tunisie, des lois françaises coexistent avec des lois

islamiques ; et dans le système d'enseignement, le bilinguisme arabe- français est appliqué. Ces deux régimes auront des conséquences notables dans l'évolution des pays jusqu'à aujourd'hui.

Cette remise en question de la notion de supériorité raciale marque un tournant dans la pensée critique sur le colonialisme et l'ethnocentrisme. Elle ouvre la voie à des réflexions plus nuancées sur les relations entre les cultures et les peuples, soulignant la nécessité de reconnaître la dignité et la valeur intrinsèque de toutes les civilisations, indépendamment de leurs différences. Ce débat sur la supériorité raciale et la mission civilisatrice continue de résonner dans les discussions contemporaines sur le colonialisme et ses héritages.

Cette dynamique met en lumière les inégalités économiques et sociales créées par le colonialisme, où les richesses des colonies servent à enrichir les métropoles européennes, tout en appauvrissant les populations locales et en détruisant leurs structures socio-économiques. Ce modèle économique colonial a des conséquences durables, façonnant les relations entre le Nord et le Sud et laissant des cicatrices profondes dans l'histoire des pays colonisés.

Face à cette situation de destruction totale (de la société, des valeurs culturelles et religieuses) un climat de révolte et de contestation violentes surgissait dans ces pays colonisés et opprimés. La première guerre mondiale battait son plein. L'expérience était riche en enseignements : expérience militaire et prise de conscience de ces colonisés qui ont combattu dans les rangs d'une Europe agonisante. Ce début du 20<sup>ème</sup> siècle sera marqué aussi par la révolution d'octobre en Russie et la prise du pouvoir par le prolétariat et la paysannerie (abolition du système aristocratique et bourgeois). Face au danger communiste, les puissances européennes vont encourager la volonté du fascisme et ceci aboutira à la 2<sup>ème</sup> guerre mondiale. La seule voie de libération était la lutte armée. L'exemple de l'Algérie est là pour en témoigner.

Ce processus de décolonisation fut clairement payé et laissa derrière lui des pays sans économie, dépossédés, déstructurés et acculturés. Ainsi donc la situation historique de cette partie du globe va conditionner la création littéraire et toute forme de création sur le plan culturel, linguistique, social et religieux dans un climat politique et économique assez proche (entre pays).

### **I.1.1. La colonisation française en Algérie après la conquête totale**

Notre analyse met en lumière les mécanismes complexes du discours colonial et les mythes qui l'accompagnent. Voici quelques points à considérer pour approfondir cette réflexion :

**Conquête et Annexion** : La colonisation commence par la conquête d'un territoire, suivie de son annexion par des puissances étrangères. Ce processus entraîne non seulement une domination militaire, mais aussi une transformation radicale des structures sociales et économiques des populations indigènes.

**Discrimination et Assujettissement** : L'occupation par des colons étrangers conduit à l'assujettissement des populations locales, souvent marqué par des discriminations systématiques. Les colonisateurs justifient leur domination par une prétendue supériorité raciale ou culturelle, créant ainsi un climat d'inégalité et d'oppression.

**Création de Mythes** : Pour légitimer ces actes, les colonisateurs élaborent des mythes qui déforment la réalité. L'Afrique, par exemple, est souvent décrite comme un continent « maudit » ou « sauvage », nécessitant une « civilisation » imposée par les colons. Ces narrations sont destinées à masquer les véritables motivations économiques et politiques de la colonisation.

**L'Indigène comme Autre** : Le discours colonial présente les indigènes comme apathiques et incapables de développer leur propre histoire ou culture. Cette représentation déshumanisante sert à justifier

l'intervention coloniale comme une « mission civilisatrice ».

**Gloire et Grandeur de la France** : Le second mythe majeur évoque la « gloire » de la France, se présentant comme une force salvatrice. Les colonisateurs affirment que la colonisation est bénéfique pour les peuples indigènes, en les « libérant » de leur prétendue barbarie. Cela renforce l'idée d'infériorité des colonisés, tout en exaltant la supériorité de la culture française.

**Obscurantisme et Infériorité** : La colonisation est souvent dépeinte comme le seul remède à l'obscurantisme, plaçant les colonisés dans une position de dépendance et d'incapacité. Ce discours contribue à une vision unidimensionnelle des sociétés colonisées, ignorant leur richesse culturelle et historique.

Ces mythes, bien que largement discrédités aujourd'hui, continuent d'influencer les perceptions contemporaines des relations post-coloniales. Une analyse critique de ces récits est essentielle pour comprendre les dynamiques de pouvoir qui persistent et pour promouvoir une reconnaissance des injustices historiques. La colonisation aura pour objectif de rendre l'algérien étranger à lui-même, mais aussi hostile à ce qu'il est. Pour combler ce vide culturel et identitaire né de son infériorisation, le colonisé préférera d'adopter la culture de l'Autre. L'acculturation sera donc la première phase que connaîtra l'écrivain maghrébin en passant d'abord par un processus de déculturation (acculturation à la culture française et déculturation de sa propre culture)

**Aliénation Identitaire** : La colonisation engendre un déchirement identitaire chez le colonisé, le rendant étranger à sa propre culture. Ce sentiment d'aliénation est alimenté par un processus d'infériorisation qui pousse les individus à rejeter leur héritage culturel.

**Acculturation** : Le processus d'acculturation, qui implique l'adoption partielle de la culture colonisatrice, devient une réponse nécessaire pour combler le vide créé par l'effacement de la culture d'origine. Les écrivains maghrébins se retrouvent souvent dans une position ambivalente, tiraillés entre deux cultures : celle qui est dévalorisée et celle qui est imposée.

**Éducation et Assimilation** : L'institution scolaire joue un rôle crucial dans cette acculturation. En diffusant les valeurs et les normes de la culture coloniale, l'école contribue à former une nouvelle élite qui s'approprie la langue et la culture du colonisateur, souvent au détriment de leur propre identité.

**Résignation et Complicité** : Face à l'acculturation, certains colonisés adoptent une attitude résignée, croyant à l'illusion de l'assimilation et espérant bénéficier du système colonial. Cette complicité révèle une dynamique complexe entre pouvoir et soumission.

Le terme acculturation et ses implications dans le contexte colonial est très éclairant. L'acculturation, est un concept qui a émergé dans le contexte des études anthropologiques américaines en 1880 pour décrire comment des groupes en contact adoptent des éléments culturels d'autres sociétés. Ce phénomène est particulièrement pertinent dans les situations de colonisation. On distingue :

**Deux Formes d'Acculturation** : La distinction entre acculturation passive et active est cruciale. L'acculturation passive se manifeste par l'acceptation résignée des pratiques culturelles coloniales, tandis que l'acculturation active peut impliquer une appropriation critique ou sélective de ces éléments culturels.

**Résignation et Complicité** : Le colonisé, face à la puissance du colonisateur, peut développer un sentiment de résignation. Cette attitude peut conduire à une complicité perçue, où le colonisé espère bénéficier du système colonial, croyant à tort que l'assimilation lui apportera des avantages matériels ou sociaux.

**Zones de Résistance** : Malgré cette tendance à l'acculturation, des poches de résistance existent au sein des sociétés colonisées. Ces zones préservent et valorisent la culture indigène, devenant des foyers de

révolte et de réaffirmation identitaire.

**Retour aux Sources** : L'impossibilité d'une assimilation totale engendre une prise de conscience chez les colonisés. Ce retour aux sources culturelles devient un acte de révolte contre les prétentions coloniales, permettant aux peuples colonisés de revendiquer leur identité et leur dignité.

**Rôle de la Littérature** : Dans ce contexte, la littérature joue un rôle fondamental en tant qu'espace de contestation et de réaffirmation culturelle. Les écrivains maghrébins, à travers leurs œuvres, explorent ces thèmes complexes d'identité, d'acculturation et de résistance, contribuant à un dialogue critique sur l'héritage colonial.

Parmi les divers moyens d'acculturation, L'école Française se présente comme le meilleur instrument de l'acculturation permettant de profondes transformations socioculturelles induites par la colonisation sur les sociétés maghrébines, en particulier algériennes. Voici quelques points clés à considérer :

**Démantèlement des Institutions Traditionnelles** : À partir des années 1880, la destruction des institutions locales comme les Madrasas et les Zaouïas a un impact dévastateur sur les structures éducatives et sociales traditionnelles. Cela laisse un vide qui est rapidement comblé par des institutions coloniales.

**Imposition du Français** : Le français devient rapidement la langue dominante dans l'administration, la justice et l'éducation. Cette imposition linguistique est un outil puissant de contrôle, car la langue véhicule également des valeurs, des croyances et des normes culturelles coloniales.

**Assujettissement Linguistique et Idéologique** : L'école coloniale joue un rôle central dans l'assujettissement des populations. En apprenant le français, les colonisés sont non seulement exposés à une nouvelle langue, mais aussi à une culture qui les éloigne de leurs racines. Cela crée une fracture identitaire.

**Difficultés de l'Enseignement de l'Arabe** : L'enseignement de l'arabe, bien que résistant, est souvent marginalisé et associé à un archaïsme. Ce déclin de la langue arabe dans les institutions formelles contribue à l'érosion de la culture indigène.

**Survie de la Culture Populaire** : Malgré ces défis, la culture populaire orale persiste. Cette forme de culture est souvent plus subversive et difficile à contrôler, agissant comme un vecteur de résistance et de mémoire collective face à l'oubli et à la négation.

**Tirailage de l'Intellectuel Maghrébin** : L'intellectuel maghrébin se retrouve dans une position ambiguë, tiraillé entre deux cultures. Il doit naviguer entre l'assimilation à la culture coloniale et le désir de revendiquer et de préserver son héritage culturel. Cette dualité enrichit sa production littéraire et intellectuelle, mais engendre aussi des tensions internes.

Cette dynamique d'acculturation et de résistance souligne les tensions inhérentes à la colonisation et met en avant la richesse des identités culturelles qui émergent dans le processus. Elle invite à une réflexion profonde sur les impacts à long terme de la colonisation et sur la manière dont les cultures peuvent se redéfinir face à l'oppression.

### **I.1.2. Essai d'une définition du titre**

Ce module est destiné à faire le point en quelque sorte sur le courant de la littérature maghrébine de langue française ou d'expression française. Mais avant de parler à proprement dit de la littérature maghrébine, nous allons essayer de définir le mot « *littérature* ». Au cours des siècles, cette notion a pris corps en exprimant chaque fois une réalité différente. Dans un premier temps, ce mot désignait d'une part l'ensemble de la production intellectuelle et d'autre part l'art d'écrire. Jusqu'à la fin du 18<sup>ème</sup> siècle on parlait de poésie et rarement de littérature pour désigner l'aspect esthétique des œuvres écrites : tout ce

qui n'est pas écrit en vers est considéré comme vulgaire. A notre époque, ce terme englobe tous les arts qui font appel aussi bien au discours qu'à ceux qui se servent d'un langage sensoriel.

### **I.1.3. Définition du mot « Littérature »**

La création ne peut se définir comme littérature qu'en tant que communication (utilisation d'un langage, d'un code commun) et par référence à un public donné qui participe à l'échange, qui perçoit le message et le comprend. Intégrée dans l'activité humaine, la littérature devient objet d'étude. Il ne peut y avoir de littérature sans publication (comité de lecture, censure.....). Les théories, méthodes ou critique littéraire reposent sur deux points essentiels :

1)- La littérature serait l'ensemble des textes littéraires conçus au cours des temps (donc variables selon les époques et les sociétés) dont l'étude essaie d'être scientifique en empruntant à la linguistique, à la sociologie et à la psychanalyse.

2)- Les critères de littéralité qui sont aussi variables que les textes n'échappent pas aux jugements de valeur (ce qui plaît, ou ce qui ne plaît pas, bon, mauvais, beau (ancienne manière de voir)). Il est difficile d'établir les limites entre ce qui littéraire et ce qui ne l'est pas. A ce titre Prévôt dit : *« qu'il y a littérature ou tout au moins apparition d'éléments littéraires dès lors que le récepteur traite consciemment de la langue non seulement comme véhicule expressif mais comme matériaux à travailler »*. *« Le matériau que travaille la littérature est chargé d'histoire et de sens »*.

Des études plus récentes présentent le texte littéraire comme une texture, un enchevêtrement de sens et de signification. L'écrivain est avant tout un être social, imbibé d'une culture, possédant un code propre. L'œuvre qu'il produit ne peut être donc que : *« le dit d'un moi qui est dans une histoire et dans une société, il est conditionné par la langue, il s'agit d'un travail d'élaboration, d'une conquête »*. *« Un texte littéraire est l'aboutissement d'une conquête »*. Comme le montre aussi Christian Harzo (in le monde diplomatique : journal du 28 Mai 1981) *« adopter une écriture, c'est une façon d'afficher dans les mots son appartenance à un groupe socioculturel donné, c'est signifier sa culture et l'idéologie qu'elle véhicule ...lorsqu'il y a cliché d'écriture, le lecteur démasque l'écrivain comme porte parole impersonnel et lui refuse la possibilité d'exprimer autre chose qu'un « moment idéologico-culturel »*.

La littérature comme fait culturel peut parfois contribuer à construire une identité nationale : *« le problème des littératures se pose ainsi en terme de nationalistes voire nationalismes et on aime partout lier la littérature à un « patrimoine » selon Amr Seoud. « Le texte littéraire contribue donc à cette algérianisation et à cette valorisation identitaire et crée un élan nationaliste ; en revanche cette algérianisation ne va pas sans une certaine ouverture vers l'Autre » Selon Djamel Kadik*. En s'attachant aux idées, la littérature se fait porte – parole : elle doit être perçue comme un processus de communication : elle semble être liée à une parole qui ne peut s'interrompre et serait peut-être *« le dernier chemin vers notre prochain »*.

Donc l'œuvre ne peut échapper à la critique et c'est au lecteur de prendre cette initiative. Enfin, nous nous occupons d'œuvre à intention et préoccupation esthétique (roman, poésie, pièce de théâtre) produite par des individus conditionnés par une langue qui n'est pas la leur, par des déchirements que cela a provoqué, dans une situation particulière. Cette littérature leur a permis de s'exprimer, d'exprimer leur identité dans la différence avec l'autre.

### **I.1.3.1. Une littérature «Maghrébine », « Du Maghreb », « Des maghrébins », « Sur le Maghreb »?**

Sont concernés par cette appellation, la Tunisie, le Maroc et l'Algérie ; issue de ces trois pays cette littérature est produite par des auteurs (autochtones) nés dans les sociétés arabo-berbères ou juives (en ce qui concerne la Tunisie et le Maroc). Elle est aussi le produit d'auteurs français nés en Algérie qui ont opté pour la nationalité algérienne : « *Ces écrivains algériens d'origine européenne* » dit Malek Haddad, ne sont du reste pas nombreux pratiquement : Jean Sénac, Henri Kréa (pseudonyme) et Anna Gréki (pseudonyme).

Notre étude sur cette littérature se limitera à la littérature algérienne d'expression française pour diverses raisons :

- 1-Les publications les plus nombreuses sont le fait d'écrivains algériens.
- 2-La disponibilité des ouvrages proposés et l'existence d'études dans ce domaine (Critiques, analyses, thèses, articles.....).
- 3-Connaître davantage notre patrimoine culturel, littéraire et sa valeur par rapport aux autres littératures plus ou moins connues.
- 4-C'est en Algérie aussi que la littérature maghrébine de langue française s'impose le plus par la quantité par rapport au Maroc et à la Tunisie car l'occupation française y a duré plus longtemps, la scolarisation y a débuté plus tôt, l'impact de la culture étrangère sur les esprits et les mentalités y est plus étendue.

La littérature algérienne est l'expression d'une distinction entre les apports civilisationnels aussi différents les uns que les autres. Ainsi l'histoire de l'Algérie se fonde dans la grande épopée du monde antique. Terre d'expansion, l'Algérie a été de tout temps convoitée par les phéniciens, les grecs, les romains, les vandales, les byzantins, les arabes, les turcs et enfin les français ultimes maillons de cette longue chaîne d'une occupation aux mœurs et traditions variées et diverses.

La littérature algérienne d'expression française a toujours été une littérature de défi et d'amour pour l'Algérie. Existant depuis plus d'un siècle, dans la diversité de tous les genres (romans, poésie, théâtre, Nouvelles), elle a toujours été marquée par la dimension historique et a été de tous les combats. Cette littérature est à travers ses grandes œuvres et ses productions les plus importantes, une recherche systématique de l'authenticité culturelle nationale. Les écrivains symbole de cette littérature ont voulu à travers leurs œuvres être les témoins de leur société et de leur temps : ils se sont investis dans les réalités nationales en représentant l'Algérie dans leurs œuvres. Mohamed Dib disait qu'une œuvre n'a de valeur que « *dans la mesure où elle est enracinée, où elle puise sa sève dans le pays auquel elle appartient* ».

La colonisation et la révolution étaient présentes dans les écrits d'avant l'indépendance où le contenu à dimension historique était spécifique : la littérature algérienne d'expression française est contemporaine d'un éveil à l'histoire. Et devient alors une source, un témoignage, un document pour appréhender et comprendre la société coloniale dans l'Algérie sous domination coloniale : « *les romanciers algériens d'expression française offrent aux lecteurs un véritable tableau des différents aspects socio- économiques et culturels de l'Algérie pendant la période coloniale* » affirmait Fadéla Yahyaoui. Mostefa Lacheraf se fait l'avocat à propos d'un roman qui soit conscience du monde vécu ; il est né, dit-il, d'un double phénomène « *d'éclectisme et de nécessité* » car son avènement n'a pas été déterminé par les seules circonstances historiques ; il ajoute « *qu'il relevait à ses débuts d'un besoin de création plus que d'un besoin de combat et d'illustration politique* » et enfin, il arrive à servir ce cadre : « *...à toutes les leçons directes que le mouvement de la société, avec ses aspirations contrariées, ses carences séculaires,*

*ses épreuves mortelles, son désespoir actif ou résigné, ses révoltes, ses angoisses imposent aux contemporains et mieux aux témoins les plus lucides, les sensibles, les moins conformistes, c'est-à-dire ces écrivains anti- bourgeois et anti- colonialistes »*

La littérature algérienne de langue française, c'est d'abord des noms : Feraoun, Dib, Kateb, Farès.....Des œuvres : Le fils du pauvre, la grande maison, Nedjma, le champ des oliviers... Ces œuvres de la littérature algérienne d'expression française ne pouvaient ne pas porter les traces et les déchirements de leurs auteurs. L'écrivain algérien s'est trouvé face à son destin d'homme en décrivant le contexte auquel il appartient, contexte en pleine crise, celui de la guerre d'Algérie et d'écrivain à travers son rapport à la littérature.

Née en pleine tourmente, cette jeune littérature portait en elle tant d'espoirs. A l'avènement de cette nouvelle forme littéraire, le public était restreint depuis lors, cette jeune littérature a gagné du terrain et s'est élargie à un public de plus en plus nombreux et a acquis une renommée internationale. C'est aussi une dimension temporelle qui couvre une période historique et un espace socioculturel, des écrivains de la 1<sup>ère</sup> génération d'avant 62 et ceux de la 2<sup>ème</sup> des lendemains de l'indépendance mais la littérature algérienne de langue française, c'est surtout des prises de positions idéologiques, itinéraires, des parcours qui se définissent les uns par rapport aux autres.

Situer cette littérature en tant qu'algérienne de langue française, c'est pénétrer plus avant dans la problématique de la différence et considérer cet ensemble d'écrits comme un système clos qui se définit par des relations d'inclusion/ exclusion (élimination par rapport à d'autres systèmes culturels en l'occurrence une tradition littéraire algérienne de langue Arabe et la littérature française) la formulation ainsi posée « *la littérature algérienne de langue française* » émet ses exigences et entraîne un certain nombre d'implications :

- 1-En tant qu'objet littéraire, la littérature algérienne de langue française est d'abord un texte écrit, travail d'écriture et processus de production de sens.
- 2-La production dans une langue d'emprunt nous force à considérer les conditions d'émergence du texte et les implications idéologiques telles que manifestées par et dans le texte.

La littérature algérienne de langue française tombe sous le double coup de l'étrangeté : il est aisé de dire en effet que l'écrivain algérien est doublement étranger à la langue qu'il utilise :

- 1- étranger de par sa fonction
- 2-étranger de par son appartenance à une sphère socioculturelle où cette langue n'est même pas un moyen de contact et de compréhension.

### **I.1.3.2. De Langue Française ou D'expression française (Comment nommer cette littérature ?)**

On entend par « *expression française* » « *langue française* » ainsi cette littérature est le produit d'auteurs « *écrivant le français ou en français mais non en tant que français* » comme le souligne Jean Déjeux. Jean Sénac parlera « *d'une littérature d'écriture ou de graphie française* ». Adonis déclarait à Constantine En Mai 1990 : « *pour moi, il existe des littératures arabe d'expression française, berbère ou Kurde..* ». Un marocain, K. Basfao, parle de « *langue véhiculaire française* », Ahmed Lanasri « *de littérature algérienne d'expression arabe mais de langue française* ». Interrogé sur cette littérature en Mars 1988, André Miquel déclarait au sujet de l'œuvre de Tahar Ben Jelloun : « *je crois que c'est une littérature arabe écrite en français* ». Naturellement une littérature française est d'abord une littérature écrite en Français, disait-il : « *mais le problème est de savoir les parts respectives de la France et du*

*monde Arabe qui composent cette littérature* ». « *Il y a là une certaine façon d'écrire en arabe transposée en français* ».

Les appellations se multiplient mais elles s'accordent, toutes sur la spécificité de cette littérature. Il est peut être correcte de parler de littérature maghrébine de langue française et d'expression maghrébine. Choisie ou imposée, son utilisation ne se fera pas sans problèmes et sans déchirements. Beaucoup d'interrogations tournent autour de cette « question » et créent une problématique :

- 1-Y-a t-il une littérature maghrébine ? Serait-elle un rameau de la littérature française ?
- 2-Cette littérature est-elle l'expression d'une culture nationale ?
- 3-Qu'est ce qu'un écrivain maghrébin ?
- 4-Pour quoi s'exprimer en langue française ?
- 5-Ainsi exprimée, peut-on la considérer comme un patrimoine national ?
- 6-S'agit-il d'un choix ou d'une contrainte ?
- 7-Que traduit cette littérature ?
- 8-Quelle est sa thématique ?
- 9-Quel est son avenir ? Quelles leçons peut-on tirer de ses textes ? Que dit la critique à propos de cette littérature ?

### **I.1.3.3. Problème de Langue**

Les écrivains algériens traduisent en français « *une pensée spécifiquement algérienne* » langue imposée pour certains, choisie pour d'autres. L'émergence de cette langue a suscité des débats qui vont du refus total de son usage à l'acceptation.

En Algérie, la France voulut « *franciser* », « *s'emparer de l'esprit du peuple* » après « *s'être emparé de son corps* » (capitaine Richard en 1846) mais les algériens après l'avoir boudée dans un premier temps ont conquis la langue française et l'ont même retourné contre le maître dominant cette langue, et s'en servant sans complexe. Mouloud Kacem Nait Belkacem, chargé du haut conseil de la langue nationale déclarait que le français est : « *le seul acquis positif de la colonisation* ». En Tunisie, le président Bourguiba déclarait : « *Jamais nous n'avons éprouvé de ce fait (l'usage et le maintien du Français) une quelconque déculturation* » « *par le Français, la Tunisie (...) a forgé une mentalité nouvelle, le français fut « un puissant moyen » de contestation, de rencontre, de communication et d'enrichissement* ». Au Maroc, le roi Hassan II écrivait sous le protectorat : « *il n'est pas possible de connaître la langue Française sans l'aimer* », c'est une fenêtre sur le monde selon le ministre tunisien Khir el Din en fondant le collège Sadiki en 1875 y introduisit la langue française.

La littérature maghrébine offre par son apport à la culture française le double intérêt d'avoir utilisé sa langue, son art, et de savoir s'en différencier. « *L'important est de penser en Arabe* » disait un essayiste de langue arabe. Les écrivains maghrébins entre de plein-pied dans le champ culturel francophone, cependant si ces auteurs écrivent en Français, ils ne le font en tant que Français, mais en tant qu'algériens, marocains et tunisiens. Par ailleurs francophone ne veut pas dire francophile. Ecrivant en Français, ils ne le font pas par allégeance à la France. Mais aimant leur propre culture, ils sont libres d'aimer aussi la culture française ou celle d'autres pays : ni trahison, ni aliénation de leurs compatriotes en cela, affirmait Jean Déjeux.

Il est évident que l'écriture d'un roman n'a pas de nationalité. Les vrais écrivains refusent, du reste, la littérature nationaliste, chauvine, étroite, coincée dans le combat idéologique. Tahar Djaout déclarait en 1985 dans *voix multiples* : « *je pense qu'un écrivain algérien est un écrivain de nationalité algérienne et*

que le regard qu'il peut porter sur son environnement et sur le monde ne peut-être qu'un regard algérien, un regard qui enrichira l'Algérie d'autant plus qu'il l'inscrira dans un contexte de valeurs universelles ». Pas de fausse honte, de double jeu ou de culpabilité par ce qu'on écrit dans la langue étrangère, « la belle et maléfique étrangère » disait Abdelkebir Khatibi, qu'on a conquise et qui sert à exprimer les désirs profonds. Ces littératures en langues françaises ont été reconnues par des experts arabes réunis à l'Unesco du 29 Mai au 3 Juin 1969 pour traiter de la culture arabe contemporaine : « on ne saurait exclure des écrivains d'expression non arabe, tel qu'Iqbal ou certains romanciers algériens d'aujourd'hui qui s'expriment en français » (art. 8 des conclusions).

En généralisant, parlons de romanciers maghrébins. Les débats ne sont pourtant pas clos au Maghreb, tournant autour de la langue d'écriture. Il y a d'irréductibles opposants. Cependant, en général, les écrivains de langue française sont reconnus et intégrés. Ils le sont d'autant plus qu'ils reçoivent des Prix littéraires de l'étranger, qui valorisent le Maghreb et les maghrébins. Le dramaturge égyptien Taoufiq El Hakim disait, interviewé dans le journal El Moudjahid le 18 mars 1973 : « la production (algérienne) en langue française est devenue célèbre dans le monde entier. Souhaitons qu'il en soit ainsi pour la production en langue Arabe dans un proche avenir ».

La littérature maghrébine de langue française dit l'être dans une parole qui s'insurge contre la langue par laquelle elle est obligée de passer, tout en sollicitant de cette langue, et de son lieu une reconnaissance infinie. Le critique étranger censé représenter cette langue et son regard est alors celui qu'on récuse, qu'on tue et qu'on chérit, indispensable et honni : « quand je danse devant toi, occident, sans me dessaisir de mon peuple, sache que cette danse est de désir mortel » dit A. Khabur, dans la mémoire tatouée. La littérature maghrébine de langue française est en grande partie cette danse de désir mortel devant un miroir fabriqué par l'occident. Miroir qu'on ne cesse de briser et de reconstituer, pour mieux souligner le simulacre d'un projet de meurtre d'une revendication éperdue.

La littérature maghrébine de langue française est à la fois refusée par son public naturel par ce que se servant d'une langue qui est celle de l'Autre et est valorisée peut-être grâce au regard de l'Autre justement. Si à côté d'elle existe une littérature de langue arabe assez abondante, la littérature de langue française seule est connue et diffusée à l'étranger (selon des statistiques, les universités arabes hors du Maghreb, ignorent le plus souvent la littérature maghrébine de langue arabe ou la méprisent, alors que la littérature maghrébine de langue française est lue et traduite assez largement). Cette valorisation par le regard extérieur n'est certes pas la seule cause du succès, au Maghreb même, des littératures nationales de langue française, leur contenu, qui est en général remise en cause de la société coloniale, des mœurs traditionnelles ou des contradictions actuelles, est ressenti par ceux qui le connaissent comme une « prise de la parole » à la fonction souvent libératrice. A Khatibi, constitue une justification culturelle : « il fallait bien démontrer que les sociétés colonisées ne sortaient pas du néant ».

#### **I.1.4. Naissance de la littérature maghrébine de langue française**

C'est avec la guerre de libération qu'une littérature nationale voit le jour, nationale en ce sens qui dit: « est écrivain algérien, tout écrivain ayant définitivement opté pour la nation algérienne » Jean Sénac. Pour Henri Kréa : l'expression « écrivain algérien » signifie dans l'absolu que l'on a choisi la patrie algérienne de quelque origine raciale ou quelque appartenance religieuse ou philosophique que l'on soit. Malek Haddad écrira dans *les zéros tournent en rond* : « l'écrivain algérien est beaucoup plus le produit de l'histoire que de la géographie (...) la nationalité littéraire n'est pas une formalité juridique et ne relève pas du législateur mais de l'histoire »

Albert Memmi a précisé dans une lettre publiée par le Monde : « *les écrivains maghrébins sont l'expression des communautés qui ont vécu la situation coloniale en colonisés ; ils ont annoncé la genèse et la constitution de ces communautés en nations. L'écrivain algérien a opté pour la nation algérienne, ce que n'ont pas fait les écrivains français d'Algérie, sauf quelques cas cités* ». C'est dans l'entre deux guerre que pour la 1<sup>ère</sup> fois, on publie des romans, des nouvelles, ou des poèmes écrits en français par des algériens. L'émergence de la littérature maghrébine a comme toile de fond, la 2<sup>ème</sup> guerre mondiale mais il existait déjà une certaine littérature produite en Afrique du nord par des français.

## **I.2. Le courant exotique : Littérature de voyage et des écrivains touristes**

Le Maghreb entra dans la littérature française quand la conquête de l'Algérie par la France fut pratiquement achevée (1830-1847). Les premiers écrits sur l'Algérie. Ces récits relataient les expéditions des conquérants, ouvraient un monde nouveau propice à la réalisation des rêves de gloire. Récits de campagnes militaires pénétrant progressivement dans le pays, lettres, carnets de route, mémoires d'officiers parsemés çà et là d'actes de bravoure légendaire incitaient à l'action et à l'ouverture dans un monde considéré comme vierge, donc ouvert aux initiatives et où toutes les libertés furent permises au conquérant. Ces récits ethnographiques, les documentaires pour les campagnes militaires, les épopées retraçaient les victoires, la puissance des forces armées incendiant et enfumant la population autochtone. Après l'installation définitive de la colonisation, l'Algérie connut un déferlement de voyageurs touristes attirés par la curiosité des conquêtes d'un continent encore inconnu pour la grande majorité des français.

Ceux-ci fuyaient la vie monotone et sans perspective de la métropole. Ces amateurs d'aventures étaient à la recherche de sensations nouvelles. Ils écrivent des nouvelles et des petits récits laissant libre cours à leur imagination. Ces nostalgiques de l'Orient trouvèrent, entre autre, dans ce pays chaud et ensoleillé, l'endroit idéal et sans danger pour satisfaire leur goût de la découverte. Ils exprimèrent librement les épanchements de leur cœur et ressentirent enfin les sensations voluptueuses, but principal de leur quête. Les réalités profondes de la population algérienne leur restaient indifférentes. Partis à la recherche de l'Orient, ils ne virent que ce qu'ils voulurent voir et fermèrent les yeux sur les réalités pénibles de la colonisation. Leur curiosité ne dépassait pas le décor, un nouveau paysage, un regard qui déclenchait des rêves qui suffisaient à remplir des pages entières d'évocations romantiques irréelles. Pierre Martino dénonce la superficialité et les artifices de la vision romantique qui transformèrent l'Algérie en un monde d'in vraisemblances, d'étrangetés ne répondant qu'à la satisfaction personnelle des penchants exotique. Il écrit à ce sujet :

*La conquête de l'Algérie est contemporaine de l'expansion du romantisme en France. Rien d'étonnant qu'on l'ait vue, dès qu'on s'intéressera à elle, à travers les écrans familiers du romantisme... Tout au début, le romantisme militaire des officiers (...). Toutes formes de romantisme que l'on voudra imaginer. Il y eu des tâtonnements, au début, mais les poncifs furent vite créés. Chaque voyageur emportera de France son Algérie toute faite, comme ils passèrent très vite presque tous, ils n'eurent que très peu à la retoucher<sup>9</sup>.*

Pays de conquête, l'Algérie surtout a inspiré une importante pléiade de voyageurs et d'écrivains français venus en touristes et qui ont marqué la seconde moitié du 19<sup>ème</sup> siècle et le début du 20<sup>ème</sup> siècle. De Maupassant à Montherlant, une littérature exotique, exubérante et pittoresque est née (dans laquelle l'homme maghrébin ne joue aucun rôle sinon de « bon sauvage »). L'exotisme de première période est

---

<sup>9</sup> MARTINO Pierre, « La littérature algérienne », in *Histoire et historiens de l'Algérie*, Ed Alcan, collection « centenaire de l'Algérie », Paris, 1931, pp.335-336.

l'expression d'un moment où l'on découvre l'autre et où comme l'écrit Jacques Bergues : « *exploiter l'autre ne suffit plus, il faut encore le savourer en tant que tel* ». Cette littérature de sensation nouvelle (étrangère, qui n'appartient pas à la civilisation de l'occident) est apparue à travers les témoignages des militaires, les récits des correspondants de guerre et les mémoires des généraux. Ces écrivains touristes découvrent un pays aux mœurs mystérieuses et attirantes, recherchant un autre orient. Guy de Maupassant écrivait : « *je voulais voir cette terre de soleil et de sable en plein été sous la pesante chaleur dans l'éblouissement furieux de la lumière* ».

Cette littérature se limita à la représentation de tableaux chatoyants qui reproduisaient des scènes de mœurs différentes des décors de la métropole, ils décrivaient avec délices les danses de quelques prostituées, leur démarche, le regard de jeunes paysannes allant pieds nus puiser l'eau à la fontaine. Tout ceci était détaché de son contexte réel et fardé par la plume des écrivains et les pinceaux des peintres. Voici comment Roland Lebel traite de cette littérature d'oripeaux et de Folklore : « *quand le voyageur ou le passant ne trouve pas tout l'exotisme indispensable, il l'invente ou plutôt non, il n'a même pas besoin de l'inventer. Il existe pour chaque pays un certain nombre de clichés qui, depuis longtemps, ont passé par les mains de quantité d'écrivains et qui se servent toujours* »<sup>10</sup>.

Les intrigues dramatiques, les contrastes violents, les idylles amoureuses et clandestines entre le soldat français et la jeune fille algérienne encore nubile, constituent le centre d'intérêt de la majorité des écrits. Le visage de la femme colonisée, mystérieuse et lointaine, domine en effet toute la littérature exotique. Par son éternelle absence, elle a attisé la curiosité des observateurs. Gardée jalousement derrière les murs de la maison, cachée aux regards indiscrets par la longueur et l'épaisseur de son voile, dans la rue, elle demeure inapprochable. Elle devient l'insaisissable qui stimule les rêves et ravive les tentations de l'écrivain-voyageur. C'est ainsi que s'imposa à travers tous les ouvrages des auteurs de cette période de l'exotisme des souvenirs des harems si fastidieusement décrits dans les romans orientalistes ainsi que la présence de prostituées, déesses de l'amour libertin. Ces premiers personnages exotiques furent présentés aussi comme la première perception du pays à travers laquelle se nouent les premiers liens avec le voyageur, l'officier ou le soldat. A travers sa lettre du 26 Mai 1953 de Boghari, Fromentin traduit les délices de la vie en colonie, danses, chants, amours et oubli de soi-même :

*(...). Et force de pouvoir nous-mêmes à nos divertissements, nous avons fait venir, cette nuit à Boghari des danseuses et des musiciens, tu sauras que Boghari (...) est peuplée de jolies femmes venues pour la plupart des tribus sahariennes Ouled- Nays, A'ra'zlia, où les mœurs sont faciles, et dont les filles ont l'habitude d'aller chercher fortune dans les tribus environnantes (...).*<sup>11</sup>

La recherche du merveilleux et le besoin de la fantastique atmosphère orientale aiguisés par les souvenirs littéraires, les évocations picturales des tableaux admirés, sont nettement exprimés par Fromentin. Il est à la recherche de l'atmosphère suggérée par les tableaux de Delacroix *Femmes d'Alger* à travers le décor de la chambre de Haoua, sa danseuse convoitée. Il cherchait à travers cette évocation, l'illusion d'avoir vécu la même aventure que le grand peintre : « *il est dix heures du matin, mon ami, et dans deux heures, j'irai voir si l'appartement d'Haoua ressemble à l'admirable tableau de Delacroix « les Femmes d'Alger » (...). Oui mon ami, c'est semblable, c'est aussi charmant, ce n'est pas plus beau* ». <sup>12</sup> Dans cette même lignée de romans orientalistes \*, baignant dans l'idylle de l'Orient et de l'Afrique, on doit évoquer André Gide, pour lequel l'Algérie fut aussi le pays de l'évasion et de la délivrance individuelle et non celui de la

<sup>10</sup> LEBEL, Roland, « histoire de la littérature coloniale en France », in *Etude de littérature coloniale*, Ed Perronnet et Cie, Paris, 1928.

<sup>11</sup> FROMENTIN, Eugène *Un été dans le Sahara*, Ed Plon Nourrit, Paris, 1908, p.30.

<sup>12</sup> FROMENTIN, Eugène *Une année dans le Sahel*, Ed Plon, Paris, 1898, p.149.

colonisation et des massacres humains. Dans son Algérie mystique, il réalisa la libération de ses rêves et l'épanouissement de ses penchants sexuels inhibés par le puritanisme métropolitain angoissant. Gide ne perçut de l'Algérie que les charmes et attraits répondant à l'appel de ses sens, « les petits garçons passifs et provocateurs » à la fois le commerce florissant avec les prostituées dont le visage domine l'atmosphère du pays. Gide se soumet à la tradition des stéréotypes exotiques :

*(...) Une antique tradition veut que les tribus des Ouled – Nails, exporte à peine nubiles, ses filles, quelques années plus tard, reviennent au pays avec la dote qui leur permet d'acheter un époux. (...) le troupeau des Ouled- Nails parqué dans une ou deux rues ou trois, s'offrant au désir du passant, les Ouled se tiennent assises au pied des petits escaliers qui mènent aux chambres et donnent tout droit sur la rue.<sup>13</sup>*

De toutes les diversités du pays, Gide ne saisit que le côté sensuel sur lequel il projeta ses penchants. Les écrits de Gide ne forment qu'une suite d'une longue tradition exotique, cultivant poncifs et préjugés. Ayant servi à alimenter les rêves de ce genre d'écrivains, le personnage de la femme colonisée sera utilisé à d'autres fins par des écrivains d'un autre courant littéraire, le mouvement algérieniste afin de servir de justification à l'entreprise coloniale. Dès lors, l'Algérie des curiosités, des poncifs confondue avec l'Orient des mille et une nuits, peuplée en compensation de Harem, fera place à l'Algérie des colons. L'Algérie des autochtones a été saisie et figurée dans son ensemble par l'image qu'en donne les Orientalistes et Robert Randeau dans *Le Pays du muflé*.

Littérature de carte postale, exotique fait de cliché sur le désert, la nature, les bédouins sauvages, les farouches Arabes, elle se veut d'abord recherche d'évasion et d'exotisme. L'inspiration exotique et la curiosité scientifique sont le double compensatoire de l'impérialisme (Fromentin, arrivant à Alger écrivait à un ami : « si l'on demande où je vais, tu répondras que je suis en Afrique, c'est un mot magique qui prête aux conjonctures et qui fait rêver les amateurs de découvertes » dans *une année dans le sahel* ». Sur ces romans hauts en couleurs, il y a une ombre ; les hommes restent aux mêmes titres que les objets décrits : l'indigène est méprisé, il ne joue aucun rôle sinon de « bon sauvage ». Louis Bertrand disait : « dès le lendemain de mon arrivée, je sentais en lui (l'indigène) l'ennemi, un ennemi qui n'a rien oublié, rien pardonné et qui ne désarme pas » sur les routes du sud ».

L'Algérie séduit, on y recherche surtout le dépaysement et l'évasion, à ce titre nous citerons les écrivains comme André Gide, Montherlant, Maupassant... Louis Bertrand est venu retrouver ses origines latines : « la véritable Afrique, c'est nous les latins, nous les civilisés ». Et dès 1899 dans « le sang des races », il exalte « les natures ardentes et robustes » de ce peuplement neuf né de mêlée de races soucieux de trouver une légitimité à ce nouveau peuplement de l'Algérie, Bertrand s'empresse de redécouvrir dans ce pays, la terre de ces ancêtres « les latins » ; pour lui la terre algérienne est restée romaine et le peuple latin vient reprendre l'héritage de ses ancêtres. Dans cette mythique Algérie nouvelle « Algérie latine ». De Bertrand aucune place n'est accordée à l'élément autochtone. En 1935, il déclarait : « j'ai fini mon cycle d'étude nord africain du jardin de la mort, à Cyrène en passant par les villes d'or, je n'ai voulu faire qu'un pieux pèlerinage au Pays des ancêtres ».

### **I.3. Le courant Algérieniste**

Dans un second moment, à partir de 1900, ce sont des européens non plus de passage, mais installés en Algérie ; ce courant qui correspond à l'implantation du nouveau peuplement européens veut promouvoir une littérature écrite par des « algériens » (au sens européens installés en Algérie) sur le territoire algérien

---

<sup>13</sup> GIDE, André, *Si le grain ne meurt*, Ed Gallimard, Paris, 1921, pp. 303-304.

et qui adoptent le cadre algérien (paysages et habitants) comme lieu des aventures romanesques qu'ils entreprennent de décrire. Les ancêtres, Randeau et musette se font les idéologues de ce mouvement et chef de fil du courant « Algérieniste » dont l'objectif premier est la légitimation littéraire de la colonisation dans la mesure où ils représentent (non sans contradiction d'ailleurs) le rapport imaginaire de la colonie européenne à sa vie et à son rôle « civilisateur » sur la terre algérienne. Le manifeste des algérienistes fut publié en 1920 où il s'attache surtout à créer « *une littérature nord- africaine originale* », à « *dégager une autonomie esthétique* » et « *à encourager les écrivains nés en Algérie* ».

Cette littérature né du courant « algérieniste » qui avait comme chef Robert Arnaud (qui signait Randeau) perpétuera à son tour, le mythe latin et glorifiera le nouveau « peuple algérien », il revendique la paternité des écrivains latins du passé Apulée, Augustin : « *entre ces écrivains et nous, dit- il, il y a le même goût de la richesse verbale portée jusqu'à l'outrance* ».

Randau disait dans *roman de la patrie algérienne* (1907) : « *qu'à nouveau l'impérium des races latines gouverne le monde ! Et que la France implacable et élégante domine à jamais les peuple barbares* ». Dans la mouvance de ce courant des algériens se mêlent à ce mouvement et vont se manifester à leur tour pour écrire sur l'Algérie, prenant pour modèle le roman français, ils vont suivre, tout au moins sur le plan de la forme, les traces de leurs collègues européens, les écrivains algériens ne font que reproduire, imiter le genre colonial ; sur le plan du contenu, ils vont produire leur autoportraits transformant ainsi la vision du monde colonial. Jean Pommier, secrétaire général de « l'association des écrivains algérien », exprime clairement le contenu idéologique et militant de ce nouveau courant littéraire qu'est l'Algérianisme, voici comment il le voyait :

*(...) pour conclure, je dirai : le devoir littéraire algérien, quel est-il ? « Coloniser » moralement la race algérienne (francitane si l'on veut). Mais cette race que sera-t-elle ? Ethniquement tout, sauf française, moralement rien, si ce n'est moralement française. L'Algérie perpétuera une culture où ne sera pas. A nous donc, écrivains de cette France, de remplir la mission qui nous incombe, d'âmes frustrées, diverses, allogènes :*

*Créer une intellectualité ;*

*Propager une culture ;*

*Elaborer une unité d'âme.*

*Tel est croyons le, le devoir littéraire du français d'Algérie à l'égard de ses fils spirituels, les francitans de demain<sup>14</sup>.*

Les différentes étapes de ces lettres françaises et les images qu'avaient de l'Algérie ces écrivains sont connus. Nous les résumons brièvement. De 1830 à 1900, l'Algérie était vue comme une terre de conquêtes et de sensations nouvelles: terre de conquêtes à travers les témoignages de militaires, les mémoires de généraux, les récits de correspondants de guerre; terre de sensations nouvelles chez les écrivains touristes venant y chercher une nouvelle Italie ou un Orient nouveau et ravis de rajeunir les poncifs romantiques. Guy de Maupassant annonçait ainsi son projet dans *Au soleil* (1884) :

*On rêve toujours d'un pays préféré, l'un de la Suède, l'autre des Indes; celui-ci de la Grèce et celui-là du Japon. Moi je me sentais attiré vers l'Afrique par un impérieux besoin, par la nostalgie du désert ignoré, comme par le pressentiment d'une passion qui va naître. Je quittai Paris le 6 juillet 1881. Je voulais voir cette terre de soleil et du sable en plein été, sous la pesante chaleur, dans l'éblouissement furieux de la lumière.*

---

<sup>14</sup> POMMIER, Jean, « le mouvement littéraire français en Algérie, ce qu'il est ce qu'il doit être », *La Grande Revue*, Juin 1923, p.635.

Malgré une réaction naturaliste menée par Flaubert, entre autres, il reste que « *chaque voyageur emportera de France son Algérie toute faite* », comme le notait Pierre Martino. Littérature exotique, faite de clichés sur le désert, les colons, les spahis ou les caïds, littérature de carte postale, malgré cependant ici et là des pages terribles, quand on les relit aujourd'hui, ou certaines descriptions qui ne manquent ni de finesse ni de don d'observation.

De 1900 à 1935, l'Algérie était vue comme un terroir. Ce renouvellement des thèmes émergea dès la parution en 1899 du *Sang des races*. Son auteur, Louis Bertrand, arrivé en 1891, était possédé par le démon de la latinité. Aussitôt il voulut retrouver ses ancêtres latins sur la terre maghrébine. Il fut séduit avant tout par « *les nouveaux latins* » d'Afrique, la nouvelle race qui se formait et qui allait continuer l'œuvre ancienne. C'est ainsi qu'il salua la renaissance de l'Afrique latine: « *La véritable Afrique, c'est nous, nous les latins, nous les civilisés* ». Il parlait encore de la « nation africaine », en tant que « patrie commune ». Il composa « *une épopée de la plèbe méditerranéenne* », selon Gabriel Audisio à la gloire surtout de l'amitié virile et de l'honneur. Ses romans hauts en couleurs nous apprennent beaucoup comme *Musette*, à la même époque, le faisait à sa façon avec son *Cagayous*. Mais il y a une ombre au tableau. Jérôme Tharaud écrivait avec raison de Bertrand: « *Je ne lui ferai en passant que le reproche d'avoir négligé, dans sa fresque, les populations indigènes, qui méritent pourtant bien qu'on leur fasse leur part. Sa passion de la latinité l'a rendu trop sévère à leur égard et ingrat* »<sup>15</sup> Lui-même, Louis Bertrand, avait écrit dans *Sur les routes du Sud*: « *Dès le lendemain de mon arrivée, je sentais en lui [l'indigène] l'Ennemi, un ennemi qui n'a rien oublié, rien pardonné et qui ne désarme pas.* » L'Algérien était présent, mais dans l'ombre, en retrait pourrait-on dire. Certes il y eut Isabelle Eberhardt, André Gide, Henri de Montherlant, mais chacun se retrouvait soi-même dans sa recherche des « *Nourritures terrestres* ».

L'émancipation littéraire fut surtout, au début du siècle, l'œuvre de Robert Arnaud, qui signait Robert Randau, ce « *Rabelais africain* » comme on l'a appelé, le premier écrivain vraiment enraciné dans cette terre maghrébine. Chef de file du courant algérieniste, ses romans sont souvent d'un style jovial, truculent, canaille parfois même et baroque, avec un penchant à l'outrance, au pan-sexualisme, et à la boursoufflure. Il est curieux de remarquer qu'un auteur contemporain de la « *génération de 54* », Henri Kréa, ne se sent pas tellement éloigné de Randau: « *littérature coloniale [certes] qui, malgré ses excès, sa structure barbaresque et peut-être même à cause de ses excès, est plus proche de notre optique que l'œuvre des Roblès, Jules Roy, Camus dont l'ambition tendait surtout vers Paris* ». Randau a dénoncé la « *littérature d'escale* » et a milité pour l'algérienisme, bref pour une autonomie littéraire de l'Algérie. « *Le but de l'algérienisme est de constituer en Algérie une intellectualité commune aux races qui y vivent, de réaliser par là même leur union [...]* ».<sup>16</sup>

Que déclarait-il encore? « *Il doit y avoir une littérature nord-africaine originale parce qu'un peuple qui possède sa vie propre doit posséder aussi une langue et une littérature à lui* »<sup>17</sup> Le Manifeste des Algérienistes fut publié en 1920. On y lisait: « *Nous voulons dégager notre autonomie esthétique* »; « *Nous voulons une littérature nord-africaine originale* ». Randau rattachait son mouvement aux écrivains latins du passé: Apulée, Tertullien, Augustin. « *Entre ces écrivains et nous, disait-il, il y a le même goût de la richesse verbale portée jusqu'à l'outrance.* ». Cependant Randau, comme Bertrand, se rendait compte qu'il existait quand même un malentendu. Le Professeur Martin, petit bourgeois d'Alger, c'était lui-même qui avait:

<sup>15</sup> THARAUD, Jérôme, « La littérature algérienne », *Histoire et historiens de l'Algérie*, Ed Alcan, Paris, , 1931, p. 336.

<sup>16</sup> SADOUILLET, Alberte « Le témoignage de Robert Randau, écrivain et homme d'action », *Algéria*, n° 20, janvier-février 1951, p. 13

<sup>17</sup> RANDAU Robert, « Le mouvement littéraire dans l'Afrique du Nord », *Les Belles Lettres*, n° 17, novembre 1920, pp. 350-380

*Esprit sérieux, pondéré et d'une rare pénétration, Albert Martin a l'intuition depuis qu'il débarqua à Alger, d'une présence extraordinaire, hostile, invisible, intelligente qui attend autour de lui l'heure de se révéler. Les conquérants savent que cette entité impondérable existe mais non se la rendre favorable. Ils ont abattu mais non vaincu la force spirituelle arabo-berbère [...]. Il existe un malentendu à l'état latent entre l'Occident et l'Afrique.*

C'est de 1919-1920 que datent l'ouvrage et l'enquête d'Arthur Pellegrin en Tunisie sur la littérature nord-africaine. Il définissait celle-ci comme tirant son inspiration et sa raison d'être de tout ce qui est nord-africain: « *une littérature qui ne demande à la Métropole que la langue française pour exprimer l'Afrique du Nord* » Une Société des Écrivains de l'Afrique du Nord fut fondée à Tunis en 1920. Une scission amena la naissance de l'Association des Écrivains Algériens, qui publia à partir de 1924, la revue *Afrique*, tandis que *La Kahena* paraissait en Tunisie à partir de 1929, faisant suite à *Nord-Africains*, bulletin de la Société (1920- 1929). Un grand prix littéraire de l'Algérie fut créé.

Les critiques ont été sévères en général pour l'Algérianisme. L'un d'eux écrivait dans *L'Afrique Latine* en 1923: « *Comme en 1904, comme en 1846, la littérature algérienne ou berbèresque est à venir. Tant que l'Algérie sera en relations constantes avec la France, tant qu'elle ne vivra pas de sa vie propre, et surtout tant que les Algériens parleront français, il y aura en Algérie des écrivains français* » A partir des années 35, les thèmes se concentrent principalement sur une Algérie méditerranéenne tournée vers la mer, mais certains romanciers ravivent aussi des souvenirs du passé; d'autres s'attachent à la description de milieux populaires ou de quelques grandes familles. Durant la guerre d'Algérie on fera à nouveau appel au passé. Gabriel Audisio avait laissé tomber de sa plume Pour les uns comme pour les autres, les romantiques exotiques ou les algérianistes, l'Algérie n'a toujours été qu'un objet de convoitises et d'intérêt. Ainsi, l'Algérie reconquise « l'héritage de leurs ancêtres latins ravi par les envahisseurs arabes et turcs », leur revenait de droit. La mythologie de l'ancestralité latine de l'Algérie, création de l'esprit des intellectuels dont Louis Bertrand était le chef de file a été accueilli avec joie par beaucoup de défenseurs de la colonisation. Cette idée trouvera une place favorable dans certains romans. En effet, la littérature coloniale déploya ses énormes moyens pour chanter et légitimer la réussite de l'entreprise coloniale. Le mouvement littéraire algérianiste est né pour les besoins de la cause. Jean Déjeux en donne une définition très adéquate :

*(...) Au retour de la guerre, ils peuvent dès 1920 concevoir un plan d'action : contestation de l'exotisme et du romantisme périmés, réprobation contre l'orientalisme de bazar, adhésion de principe à la thèse de la latinité (...). L'Algérianisme ne sera pas une école mais un mouvement littéraire : « une philosophie de l'effort », un « effort d'âme », dira Randau, qui créait le mot « Algérianisme » (...)<sup>18</sup>.*

Cette littérature de l'engagement, née sous la pression de circonstances favorables, telle que l'accession du colonat au pouvoir dans l'Algérie colonisée, chantant l'action des colons, leur force physique et matérielle fut créée par opposition à la littérature d'escabeau, accusée de ne présenter aucun trait de fidélité à « la mère patrie ». Dès lors, une littérature impérialiste est née, fille de l'expansion européenne du XIX<sup>e</sup> siècle, la littérature coloniale de manière générale, et la littérature des algérianistes, en particulier, se définit principalement comme une littérature impérialiste. Et c'est essentiellement cette caractéristique qui lui donne son individualité. Louis Lecoq ne cache pas le rôle qu'elle compte jouer dans le cadre de l'expansionnisme européen : « *c'est pourquoi l'algérianisme, rameau de la littérature impérialiste française, qui possède et possèdera de plus en plus des caractéristiques mentales particulières (...), est*

---

<sup>18</sup> Jean DEJEUX, *La littérature algérienne contemporaine*, Ed PUF, « Que sais-je ? », N° 1604, Paris, 1979[1975].

appelée à jouer un rôle important dans le développement de l'expansionnisme national »<sup>19</sup>. Dans le roman *Cinq dans ton œil* Louis Lecoq veut montrer l'éternel immobilisme du colonisé coincé dans ses ruses, ses superstitions et ses passions coupables, une pétrification de l'univers du colonisé, un monde indigène qui ne change pas. Un autre roman qui décrit le monde du colonisé est celui de Ferdinand Duchêne *Au pas lent des caravanes*, un roman qui s'ouvre sur la lente procession d'une caravane de bédouins cheminant vers l'immensité du désert, ce roman peint un monde immuable, celui du nomade algérien promenant ses instincts naturels et ses coutumes millénaires.

L'œuvre de Robert Randau fut couronnée du grand prix de 1929. Tous ses romans sont de structure antagonique et exalte l'épopée du conquérant. Il donne, d'ailleurs lui-même, dans *Les Algérienistes* sa propre définition du héros antagonique. Parmi ces œuvres, nous citerons *Les Algérienistes*, *Les Colons* et *Cassard le Berbère*. Un autre roman bâti sur le modèle antagoniste, celui de Paul Achard *L'homme de mer*, qui se veut une leçon d'énergie et une illustration du génie colonial. Ainsi, la production masculine des algérienistes dont celle de ses chefs de file Robert Randau et Louis Bertrand avait pour objectif de chanter les mérites de la société coloniale. Ils présentent les colons comme des défricheurs de terres, hommes audacieux et fondateurs, symbolisant la force virile des pionniers durs à la tâche, tenaces et coriaces. Par ailleurs, une approche concrète de la société féminine colonisée fit ses débuts dans le début du XX<sup>e</sup> siècle à travers les œuvres de ces écrivains. Ceux-là, dans une atmosphère de gloire de la colonisation triomphante, de dislocation de la société algérienne vaincue, paupérisée s'embent s'attrister sur le sort réservé à la femme autochtone, prétextant que son groupe sociale et les traditions religieuses en firent l'esclave de l'homme.

Ce qui donnera naissance à une littérature féminine coloniale qui présentera à travers les écrits de ses écrivaines une tentative sainte de compréhension et de rapprochement entre les deux sociétés. Cette approche de l'intimité algérienne échouée par les écrivains hommes, donnera peut-être ses fruits par le biais des écrivaines coloniales femmes qui prirent la plume au nom de « *leurs sœurs musulmanes* ». La société autochtone est figurée par des femmes attardées, figées dans une immobilité séculaire par la morale traditionnelle et rétrograde de la religion musulmane et des mœurs arabes, semble nécessiter une protection forte et durable, justifiée par la présence française, poussera ces écrivaines à adopter une attitude paternaliste à l'égard de leurs obligées, les femmes algériennes malheureuses, cloitrées, soumises et perverses à la fois. La production littéraire féminine a été axée sur la mise à nu des démerites de la société colonisée, elle se spécialise dans la représentation des « *tares et faiblesses* » des « *sœurs musulmanes* ».

Quelques éléments sur la vie des romancières coloniales, sur leur rôle sociopolitique vont nous éclairer sur leurs œuvres. La première écrivaine est **Hubertine Auclert** née à St-Priest en Murat en 1848, c'est une fervente féministe qui lutta toute sa vie durant pour l'obtention des droits sociaux et politiques de la femme française. Elle fut qualifiée comme la première des suffragistes françaises. En 1888, elle épouse Antonin Leurier qu'elle accompagne en Algérie, où il fut nommé juge de la paix. Après la mort de son mari, elle fut reprise par son ardeur révolutionnaire. Sur l'Algérie, elle n'écrivit qu'un seul ouvrage *Les Femmes arabes d'Algérie* en quelque sorte une étude proche du document ethnographique qui porte sur une seule catégorie, celle des familles autochtones appartenant à la bourgeoisie administrative : celle des bachagas et des caïds. La position sociale et administrative de son mari lui facilite les contacts avec certains membres de la société colonisée et la familiarise avec certains problèmes juridiques et litiges conjugaux de la société colonisée.

---

<sup>19</sup> LECOQ, Louis, *Afrique*, N°4, Juillet-Août 1924, p.3.

**Magali Boisnard** est née en Septembre 1882 à Orange dans le Vaucluse, elle mourut à Biskra en 1945. Fille de propriétaires terriens en France, elle accompagne ses parents en Algérie où elle passe sa vie en tant que fille d'administrateur de commune mixte, cette situation privilégiée lui favorise des contacts avec la population algérienne. Elle parcourut une bonne partie du territoire algérien, ce qui favorisera ses dons poétiques, ses premiers poèmes furent publiés par *la Revue Nord-Africaine*. Elle participe à la rédaction de la *Dépêche algérienne* et affirme dans l'un de ses romans que la connaissance de la langue arabe ne lui est pas étrangère. Son œuvre va du roman autobiographique à la création romanesque, passant par ses récits de voyages et au roman historique auquel, elle s'est initiée. Elle l'utilise aussi dans un but idéologique de récupération de cette Algérie Latine d'avant l'islam. En 1935, son œuvre fut couronnée par le grand prix littéraire de l'Algérie et elle fut aussi auréolée par l'Académie française à propos de son recueil de poésie sur *l'Amour et la Guerre*. Elle était considérée par les écrivains hommes de la colonie comme l'une des premières romancières qui a soulevé le voile de la femme colonisée. Ses témoignages sur l'état de servitude de sa protégée enrichit et donne un élan vital à la littérature féminine en colonie.

L'évocation de l'atmosphère chaude des harems, la découverte de la psychologie bédouine, l'infiltration de la pensée française jusqu'au tréfonds des grandes tentes, jusqu'à la portée de la femme indigène tant protégée contre les influences extérieures eurent leur poids dans le mouvement algérianiste et établirent la renommée de Boisnard. Cette ascendance spirituelle fut démentie par Assia Djebar elle-même, qui refusa aux écrivains et écrivaines de la littérature coloniale, le pouvoir d'appréhension objective de la réalité algérienne, Déjeux rapporte ces dires : « (...) Déjà, au cours de l'entretien en 1962, elle affirmait « quel que soit leur talent, les écrivains français d'Afrique du Nord restent dans une certaine mesure, extérieurs au sujet, au peuple, au pays, dont ils parlent. La réalité arabe leur échappe ». <sup>20</sup> Les œuvres de Magali Boisnard ont reçu le prix de 1935: *Nos sœurs musulmanes* en 1908, *Dans l'Aurès barbare* en 1908, *L'alerte au désert, la vie saharienne pendant la guerre 1914-1916* en 1916. Puis, son dernier roman *Mâadith ou sœur Cécile* en 1921, est un roman intéressant et dont le thème central est l'impossible assimilation du colonisé.

**Marie Bugéja**, d'origine bretonne, est née à Alger, fille d'un administrateur central de commune mixte, reste toute sa vie au milieu des administrateurs privilégiés même en épousant Manuel Bugéja qui fut lui aussi administrateur de commune mixte. De toutes ses collègues, elle eut la production la plus abondante. Romancière, elle était aussi conférencière et publia plusieurs journaux, toujours au sujet de la femme algérienne dont elle voulut être le « *guide spirituel et moral* ». Elle se donne comme mission d'être la « *rénovatrice de la condition* » de la femme colonisée. Selon Jean Déjeux :

(...) Son œuvre et ses mérites ont été reconnues et récompensés. Marie Bugéja, était officier de l'Académie (1925), officier de l'institution publique (1929), officier du Nichan Iftikhar (1935). Elle avait reçu la médaille d'argent du mérite civique (1939). En 1930, elle était lauréate du grand prix du centenaire de l'Algérie, décerné par la ville de Paris pour *Nos sœurs musulmanes* (1921) et *Visions d'Algérie* (1929).<sup>21</sup>

Elle écrivait aussi à travers ses randonnées dans les tribus quelques récits de voyages, présentant des études sur la femme algérienne, sous forme de lettres adressées à une amie bretonne. Ses récits, ses articles et ses conférences révélèrent un intérêt plus profond à l'égard de la société côtoyée. Ne voyant que les défauts de la société colonisée, elle ferma les yeux sur la relation colonisateur/colonisés et le fait colonial comme une entreprise destructrice. Elle a produit d'autres œuvres : *Dans la tiédeur de la Tente*

---

<sup>20</sup> Jean DEJEUX, *Op.Cit.*

<sup>21</sup> Ibid.

(1923), *Enigme musulmane*, *Lettres à une Bretonne* (1938), *Cœur de Kabyle* (1939), *Nos Sœurs Musulmanes* (1921), *Séduction orientale* (1931), *Du vice à la vertu : Roman d'une Nailia* (1932).

**Jeanne Faure-Sardet** née en Algérie en 1877, elle a eut beaucoup de contact avec le milieu des colonisés, dès son enfance. Elle se distingua des autres écrivaines par le fait qu'elle fut diplômée de la faculté des lettres d'Alger pour la langue Arabe. Les sujets principaux qu'elle aborde dans ses œuvres étaient sur la condition de la femme arabe, elle souleva les problèmes des mariages mixtes dont elle essaya de démontrer l'inefficacité car pour elle les unions mixtes finissent par échouer pour des raisons d'ordre psychologiques, religieuses et sociales. Elle s'intéressa beaucoup au passé latin de l'Algérie qu'elle glorifia à travers son ouvrage *Un rêve à Tipaza*, un écrit qui lui vaut le premier prix du roman de l'œuvre latine en 1931. Elle obtient aussi la même année, le grand prix littéraire de l'Algérie pour son roman : *Deux femmes* (1930) dans lequel, elle raconte la vie des femmes de Tlemcen. Elle restreint son observation de la collectivité féminine en Algérie à quelques familles bourgeoises de Bouzaréah. Elle les décrivait avec sympathie sans oublier son brin d'exotisme et l'atmosphère envoutante du romantisme. Elle écrit aussi : *Fille d'Arabe*, Eugène Figuière en 1935.

**Lucienne Fabre** est née à Paris de père artisan et de mère bourgeoise, elle fut ouvrière à Paris. Des circonstances inconnues l'emmenèrent en Algérie où elle épouse un médecin. Alger est la seule ville où elle situa l'action de ses romans. Sa connaissance de certaines particularités des habitudes de la Casbah, de la vie gaie des émigrés européens de Bab El Oued sont des éléments largement suffisant pour montrer que les observations de l'auteur ne sont pas celles d'un simple voyageur. Dans son étude, sur la société colonisée, Favre eut une réelle prédilection pour deux catégories sociales bien définies : les prostituées et les femmes de ménage de la casbah. Ses romans populaires eurent beaucoup de succès dans le milieu littéraire colonial. Elle fut couronnée par le Grand prix littéraire de l'Algérie qu'elle obtient en 1932 pour son roman *Orientale*. Elle produisit des œuvres : *Orientale* (1930), *Tout l'inconnu de la Casbah d'Alger* (1933), *Dans la Casbah* (1937), *Mourad I* (1944), *Doudja*, *Mille et un jour* (1946).

**Elissa Rhais** est née à Blida en 1876 de parents juifs sous le nom de Rosine Boumendil. Rosine suivit les classes de l'école des religieuses catholiques de Blida, elle y fit de bonnes études. Elle épouse Amar Moïse, qui était Rabbin, de la synagogue de la Casbah d'Alger. Elle eut plusieurs enfants, mais Rosine divorce en 1914 et se remarie avec Mardachée Chemoul commerçant et c'est là qu'elle va tenir une sorte de « salon littéraire » où elle recevait le tout Alger comme Louis Bertrand et Da Costa qui était le professeur de latin du tout Alger littéraire, qui vont lui conseiller de monter à Paris pour se faire éditer. Son mari n'est pas d'accord, elle se sépare de lui en 1918. Da Costa trouve à Rosine un pseudonyme pour passer inaperçue à Paris : c'est Elisa Rhais et Louis Bertrand lui donne une lettre d'introduction pour René Doumic. Elle s'installe quelques années à Paris où elle fut la coqueluche du Paris Littéraire, elle fut éditée par Plon, Fayard et Flammarion, elle fit une entrée remarquable dans la revue des deux mondes. En 1922, elle rentre en Algérie pour s'installer à Blida. L'ensemble de son œuvre, romans réalistes, fictifs et nouvelles portent essentiellement sur deux thèmes principaux : la peinture de la collectivité féminine arabo-musulmane idéalisée et l'observation objective de la société juive d'Algérie.

Jules Roy l'appelait « *la Georges Sand de l'Islam, un Loti authentique, une Isabelle Eberhardt qui aurait percée ...* ». Ses œuvres sont : *La fille des Pachas* en 1922, *Le mariage de Hanifa* en 1923, *La fille du Douar* en 1924, *Blida* en 1929. Répondant à leurs collègues, les auteurs dits « autochtones » vont donner à leur tour leur point de vue sur les problèmes issus du phénomène colonial. L'écrivain algérien va donc se faire d'abord ethnographe et peindre sa société de l'intérieur. En 1931, Roland Lebel dira au sujet de *Zohra, la femme d'un mineur* de Hadj Hamou Abdelkader : « *pour la première fois des autochtones cherchent à se révéler originalement et ainsi peints par eux même, nous réserveront peut-être des*

*surprises* ». On qualifie cette période (période d'éclosion d'un noyau de romanciers algériens)

#### **I.4. Période de mimétisme et d'acculturation**

Cette période est celle de l'identification au modèle français, en généralisant, on peut dire même que les auteurs de ces années là (sauf quelques uns) affirmaient à travers l'idéologie de leurs œuvres : « *nous sommes comme les français, nous voulons être français* ». L'attrance du colonisateur était telle qu'on intériorisait ses idées, ses valeurs, ses manières d'être au monde.

Les auteurs de ce courant font partie de ce qu'on appelait « les évolués », issus de l'école française ces jeunes écrivains, de l'école coloniale s'expriment dans la langue du colonisateur, ils étaient en général des instituteurs ou de profession libérale, fils de notables, de fonctionnaires et des « *élites castes* » (pour reprendre l'expression de Abdelmadjid Meziane). A dire vrai, en ce qui concerne l'Algérie, les premières manifestations furent des essais politico-sociaux qui suivaient de près l'événement politique (révoltes, guerre de 14-18, naissance et développement du mouvement nationaliste). Ces écrivains entendaient donner leurs points de vue sur « la question indigène », « le problème algérien » ou « le malaise algérien » pour reprendre des termes qui reviennent assez souvent de 1880 à 1945. De petites revues, comme La Voix des humbles ou La Voix indigène, de nombreux journaux ou brochures militaient soit pour des revendications nationalistes, soit pour la défense de l'œuvre française et l'intégration.

De 1920 à 1945, on peut compter une douzaine d'auteurs dans le domaine des romans et des nouvelles. En Tunisie: Tahar Essafi et Mahmoud Aslan. En Algérie: Caïd Ben Cherif, Ahmed Ben Mostapha, goumier ( 1920); Abdelkader Hadj-Hamou, Zohra, la femme du mineur (1925, un peu dans la tradition naturaliste de Zola, mais qui ne manque pas d'originalité); Slimane Ben Ibrahim (avec Etienne Dinot), Khadra, danseuse des Ouled Naïl (1910); Chukri Khodja, El Eudj, captif des Barbaresques ( 1929) ; Mohammed Ould Cheikh, Myriam dans les palmes (1936); Ali Belhadj (pseudonyme de Mohammed Sifi), Souvenirs d'enfance d'un blédard (1941) qui obtient le grand prix littéraire de l'Algérie en 1941 mais dont le manuscrit n'a jamais été publié faute d'éditeur et à cause des circonstances; Aïssa Zehar, Hind à l'âme pure ou l'histoire d'une mère ( 1942); enfin les frères Zenati, Bou el Nouar, le jeune Algérien (1945), pour ne citer que les principaux. Ces œuvres sont souvent moralisantes, avec de larges séquences ethno-graphiques et folkloriques où tel Européen en mal d'exotisme peut retrouver les poncifs et les stéréotypes susceptibles de toucher son imagination. Leurs auteurs s'adressent aux Français et, s'ils critiquent parfois avec mesure l'influence néfaste de la colonisation sur les mœurs (l'alcoolisme en particulier), ils n'omettent jamais le généreux couplet sur ses bienfaits et sur la Mère-Patrie. D'une certaine façon on peut dire qu'ils envisagent leur société avec le regard du colonisateur.

En 1925 avait paru Notre Afrique, une «*Anthologie des conteurs algériens* », avec une préface délirante de Louis Bertrand. Un seul, parmi les quatorze auteurs, était Algérien, Hadj-Hamou qui, en 1933, signera Abdelkader Fikri un dialogue politique engagé avec Robert Randau, intitulé Les Compagnons du Jardin. « Nous d'Afrique », disait Pomier en pleine époque algérieniste, mais en réalité on était en quête d'Africains du terroir. Ceux qui se manifestaient pour l'instant faisaient de la littérature et entendaient montrer, car ils étaient allés à l'école, que, sur le plan stylistique, ils étaient capables d'écrire un roman sans faire trop de fautes de français. Du reste, Randau, qui recherchait des Algériens de bonne volonté pour étoffer son mouvement littéraire, allait jusqu'à corriger les fautes d'orthographe et de grammaire dans les manuscrits qu'on lui soumettait. Au sujet de Zohra, la femme du mineur, Roland Lebel, historien

de la littérature coloniale, écrivait en 1931: «*Pour la première fois des autochtones cherchent à se révéler originalement et ainsi peints par eux-mêmes, nous réserveront peut-être des surprises* ». <sup>22</sup>

Dans le domaine de la poésie, de 1917 à 1924, à côté des œuvres de Salem El Koubi, Mohammed Ould Cheikh, Salah Ettri, Nabhani Koribaa, Chérif Aït Atmann, pour la Tunisie et l'Algérie, le grand nom est celui de Jean Amrouche avec *Cendres* (1934), *Etoile secrète* (1937) et sa traduction des *Chants berbères de Kabylie* (1939); Amrouche est vraiment le premier poète digne de ce nom et un des plus profonds et des plus talentueux parmi les poètes de langue française de l'Afrique du Nord. Pour la Tunisie, les poèmes en français commencent dans les périodiques avec Salah Farhat en 1918.

Il a fallu longtemps aux Algériens pour se faire entendre, tellement le traumatisme de 1830 avait été déséquilibrant. Il fallait surtout être capable de manier avec suffisamment de bonheur la langue française venue de l'extérieur et bouleversant la tradition culturelle algérienne. « Après un long moment d'hésitation, correspondant aux fluctuations de la conquête et à l'espoir entre-tenu d'une victoire par les armes, de larges couches de la population ont saisi l'intérêt qu'il y avait pour elles à s'assimiler une culture étrangère, le mieux et le plus vite possible » <sup>23</sup> On utilisa d'abord cette langue nouvelle sur le plan social et politique, puis sur celui de l'imagination, de l'affabulation et de l'art littéraire. Peu à peu, cette langue allait devenir « *un moyen d'investigation du passé, de conquête du savoir et de libération* ». Pour nous en tenir à ces années d'avant 1945, les quelques auteurs du terroir sont englobés par les Français dans la littérature coloniale. Il suffit, par exemple, de lire la préface de Georges Hardy à l'anthologie publiée sous la direction de Camille Bégue en Tunisie en 1937: Trois noms, ceux de Jean Amrouche, Tahar Essafi et Abderrahman Guiga, « *d'origine proprement indigène* », figurent à côté des vingt et un autres auteurs européens ou « *se sentant plus africains qu'européens* ». L'émancipation politique, sinon littéraire, n'est certes pas encore réalisée.

Cette nouvelle littérature produit ses œuvres dès la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, avec la 1<sup>ère</sup> nouvelle en français écrite en 1891 par un algérien : M'hamed Ben Rahal dans *la vengeance du Cheick*, ensuite avec la parution du roman feuilleton *Ali, ô mon frère* de Zied Ben Dieb en (1893-1894) puis d'autres écrivains se sont succédés vers 1917 où on a publié le premier recueil de poèmes de Salem El Koubi, *contes et poèmes de l'islam* puis en 1920 du même auteur *rosées d'orient*. Le premier roman publié est *Ahmed Ben Mostepha Goumier* en 1920 par Caïd Ben Cherif, en 1921, c'est Mohamed Ould El Cheick qui publie quelques poèmes puis Hadj Hamou Abdelkader qui publie un conte en 1924 et un roman : *Zohra, la femme du mineur*

En 1925. Ensuite, Mohamed Ould El Cheick écrit et publie son roman *Meriem dans les palmes* en 1936 pour dit-il : « *faire plaisir aux pionniers du rapprochement Franco-musulman* ». Chukri Khodja dans *El eudj captif des barbaresques* en 1928, justifie par avance dans son roman historique l'action de la France pour libérer le Maghreb de la « barbarie des corsaires », il disait aussi : « *j'ai idée que je puis avoir du sang français dans mes veines et alimenter mon cerveau de la nourriture Généreuse que contient l'islam* » ; dans son roman *El Mamoun*, le héros Mamoun s'interroge : « *...la France à un droit sur moi...je sens un désir imprécis, une velléité de faire quelque chose qui lui soit utile....mais je la connais si vaguement ! Il m'est impossible de donner une consistance à mon idéal...j'ai un idéal, moi Arabe ! Comme c'est fantastique.... !Ah ! J'ai trouvé : c'est l'idée de patrie qui germe en moi* » faire quelque chose qu'il lui soit utile : en l'occurrence lui offrir un bon roman qui lui fera plaisir.

---

<sup>22</sup> LEBEL, Roland, *Histoire de la littérature coloniale en France*, Paris, 1931

<sup>23</sup> LEVI-VALENSI, J. et BENCHEIKH J.-E., *Diwan algérien*, Ed SNED, Alger, 1967, p. 10.

Les frères Zenati font partie de la littérature assimilationniste, c'est à dire la littérature qui est caractérisée par des productions où l'auteur essaie de concevoir une coexistence des deux communautés, une rencontre entre les colonisateurs et les colonisés. Les héros de ces romans sont des « indigènes » qui sont passés par l'école française et qui ont, d'après les auteurs intériorisés un certain nombre de valeurs du colonisateur (dans leur roman *Bou El Nouar, le jeune algérien* écrit en 1945). Rabah Zenati dans son essai sur le problème algérien vu par un indigène en 1938, se plaisait à dire qu'il devait « tout à la France », il écrivait que les algériens avaient « *la bonne fortune d'avoir comme éducatrice bienveillante la nation la plus grande et la plus civilisée du monde. Nous pouvons avec elle faire des pas géants* » et il disait encore : « *le but vers lequel il faut tendre, avant tout, c'est de nous franciser, c'est à dire de nous donner une âme française et une mentalité occidentale* ». Son roman déjà cité écrit avec son frère poursuit la même visée et fait partie de la littérature d'identification à la France.

Tous ces romans à thèses assimilationnistes militent pour la francisation, montrant en général les beaux cotés de la société française et les tares, au contraire, des compatriotes (arrières, ignares, barbares...) pour eux l'agresseur ( la France) n'est donc pas un agresseur, il vient simplement redresser, relever un peuple livré à la barbarie. Même si sans doute on constate des aspects négatifs dans cette présence française et surtout chez « *les français d'Algérie* » (alcoolisme par exemple, cités dans *Zohra, femme du mineur*, le racisme figure aussi). En fait par ces écrits, on aboutit inconsciemment au refus de soi, des valeurs profondes de son pays qu'on méconnaît souvent et du moi idéal algérien abaissé sous le regard de l'autre. Mais chez ces écrivains qui acceptent l'assimilation il n'y a pas de rejet ou refus de l'islam. D'une façon générale, on veut bien être français (assimilation politique ou intégration) mais en demeurant musulman. Ferhat Abbas dans *le jeune algérien* en 1931 affirme qu'il : « *faut respecter loyalement ce qui est respectable, à savoir la puissance de l'islam, le statut du musulman, sa personnalité* », plus loin, il dit : « *y a-t-il intérêt à pousser l'eupéanisation de ce qui n'est pas européen jusque dans ses moindres détails ?* »

Donc le romancier et le poète de cette période littéraire au Maghreb (en Algérie surtout) s'adressent en français à la France, non pas pour dire quelques vérités amères, mais pour lui faire plaisir puis que on « *lui doit tout* » autant le reconnaître et écrire une œuvre à la gloire de l'école française pour dire « *voilà ce que nous pouvons faire, voilà notre hommage* ». On constate de ce fait le mimétisme : on renvoie au lecteur français une image rassurante, celle qu'il attend en imitant Maupassant, Zola...de quoi parle t-on alors ? Des scènes de chasse au faucon, des poursuites rebelles, du fanatisme de certains compatriotes, de rites exotique, d'amour, c'est comme si on voulait dire au lecteur français « *je suis bien placé pour vous parler des miens, je vais vous expliquer* ». En fin de compte, on milite à cette époque pour une Algérie française pensant que l'avenir serait français.

Jean Amrouche et Aly El Hammamy (refusaient ce mimétisme et surtout cette assimilation). Jean Amrouche quant à lui va à la recherche des ancêtres et des sources vives de son enfance, du paradis perdu et de son identité profonde. Il était le seul sur le plan littéraire (mais aussi plus que littéraire) à avoir présenté face au mythe latin *l'Eternel Jugurtha* en 1946, mais il avait écrit aussi en 1940, un texte très précis où il montrait l'urgence « *d'une libération de l'imaginaire chez les écrivains autochtones pour sentir vraiment l'Afrique vivre au fond de soi* ». Aly El Hammamy, militant maghrébin, ne pense pas seulement à la libération de son pays, mais à celle de l'ensemble du Maghreb. Il a écrit en 1941, son roman *Idris*, roman difficile à lire aujourd'hui sans connaissance historique car il est pétri de références aux événements et aux écrits qui marquent l'émergence du nationalisme maghrébin moderne.

Cette littérature de mimétisme était reçue par les français qui poursuivaient l'expansion de la langue française : « *pareille littérature est (...) le gage de la permanence française* » écrivait Eugène Simon, un publiciste en 1946. Ces écrivains persisteront, sauf exception, dans leur idéologie assimilationniste ou intégrationniste jusqu'aux années 50 (Djamila Debeche par exemple). A travers ce courant, les écrivains maghrébins avaient bel et bien pris la parole mais c'était une parole manquée par rapport au mouvement national, à la nation algérienne : pas de refus de la colonisation, mais désir et volonté d'être français en demeurant musulmans. Ces écrivains ne décrivaient pas les franges du pays profond, mais des aspects superficiels et partiels. Cette première période qu'on passe d'habitude sous silence, ne présente qu'un nombre restreint d'auteurs, qui, surtout, défendent des positions individuelles, même à travers leur idéologie on ne les sent pas partie prenante d'un mouvement qui monte de la base du peuple, de la société maghrébine.

### **I.5. L'école d'Alger : L'école Nord-Africaine (45-50)**

Vers les années 45-50, une école d'auteurs français nés en Algérie va naître. Audissio parlera de l'école d'Alger tandis que Camus parlera de l'école nord-africaine des lettres. S'inscrivent dans cette école des écrivains français tels qu'Emmanuel Roblès – Gabriel Audissio – Albert Camus – Jules Roy qui ont tenté de décrire la situation sociale de l'Algérie, sans pour autant pénétrer les problèmes de l'homme algérien qui reste pour eux toujours « étranger ». Chez Camus par exemple les titres de ses romans sont très significatifs « *L'étranger* » - « *L'exil et le royaume* » - « *La chute* » - « *L'homme révolté* » et à ce propos : El Khatibi disait : « *les figures des nord Africains qu'ils évoquaient quelques fois sont bien dessinées mais restent de rares silhouettes. La nature et les choses sont maintenant présentes mais l'absence des êtres continue* ».

Donc la nature n'est pas traitée comme un paysage exotique, ces écrivains ne cherchent plus l'évasion, ils sont nés sur cette terre africaine, c'est ainsi qu'ils font une analyse des passions, de la violence, du soleil et de l'amour. Quand aux êtres « *personnages humains* » ils sont qu'apparence extérieure, ils ne sont pas présentés au lecteur dans leur réalité intérieure car ces écrivains n'appartiennent pas à une authentique culture algérienne, ce sont des écrivains français et reconnus comme tel par la France. Cependant on ne peut nier que c'est dans cette école d'Alger que des revues au rôle pédagogique comme « *Afrique* » « *El Kahina* » et ainsi que des romans écrits par des non européens sont nés, cette littérature nord africaine : « *ne demande à la métropole que la langue française pour exprimer l'Afrique du nord* ».

L'horizon littéraire et culturel est celui de l'École nord-africaine des Lettres. Des revues nouvelles voient le jour, volontairement progressistes, rompant avec le conformisme algérien de la revue *Afrique*. Max-Pol Fouchet avait fondé *Fontaine* en 1939, Jean Amrouche *L'Arche* en 1944. En décembre 1946, paraissait *Forge* dont les animateurs voulaient, disaient-ils, « *forger de toniques amitiés* », « *grouper les meilleurs écrivains nord-africains d'expression française* » et publier des traductions des meilleurs auteurs de langue arabe. Leur ambition était de prouver que « *par-dessus les différences de langue, de mœurs ou de religion, l'intelligence est aussi une patrie* ». Au comité de rédaction, à côté de Roblès, nous remarquons le nom d'El Boudali Safir. Soleil naît en janvier 1950: Jean Sénac fait partie du comité de rédaction. *Simoun* est publié à partir de 1952. Le premier numéro — et le seul malheureusement — de *Terrasses* voit le jour en juin 1953. Plusieurs Algériens figurent au comité de rédaction: Mohammed Dib, Mouloud Mammeri, Aïcha Nekoud; la direction en est assumée par Jean Sénac. Le but de cette équipe est de « *porter le témoignage spécifique de ce pays, carrefour culturel, et contribuer, dans les limites du domaine de la revue, à dégager l'homme de son désarroi* ». D'autres périodiques culturels sont publiés: *Algéria*, *Tam*, *AsSalam*, tandis que *Progrès* et *Consciences algériennes* sont plus engagés sur le plan politique que littéraire.

Des clubs, des associations et des cercles variés témoignent de l'activité littéraire de cette période. Abdelkader Fikri est parmi les vice-présidents de l'Association des écrivains algériens, qui comptait parmi ses membres Mohammed Zerrouki, El Boudali Safir, Djamilia Debèche, Jean Sénac. Mais Sénac anime bientôt le Club des Amis de Lélian. Des conférences y sont données de même que dans les Cercles des Amitiés franco-musulmanes, dans ceux des Amis d'As-Salam et ceux de l'Association des Etudiants musulmans de l'Afrique du Nord, etc... Des conférenciers y sont invités, entre autres: Zerrouki, Debèche, Boubakeur, Koribaa, Mammeri, parlant par exemple de Guillaume Apollinaire, des poètes arabes, de la femme algérienne, de Gide, Fromentin, Bertrand, Musette, etc... Tout naturellement donc, les Algériens prennent leur place à l'intérieur de ce courant littéraire très actif, côte à côte avec les écrivains français nés en Algérie ou y séjournant depuis longtemps, contribuant à l'édification d'un humanisme fraternel au niveau de la culture et de la création littéraire. D'origine arabe ou berbère, ces écrivains avaient été « reconnus » par les plus représentatifs des auteurs de l'Ecole d'Alger. « *Nous avons assisté, écrit Gabriel Audisio, en les chauffant de notre impatiente amitié, à leur sortie des ténèbres [...]. Ils prennent la parole avec une soudaine autorité pour nous apporter leur témoignage. Et ils s'imposent d'un coup à l'attention de la critique et du public.* »

Pour Mouloud Feraoun, ce sont les écrivains de l'école d'Alger, tels que Camus et Roblès (qu'il avait connu à l'école de Bouzaréah / qui lui ont ouvert l'horizon littéraire fermé pour lui). Dans une lettre à Roblès en 1959, il écrit ceci : « *vous les premiers, vous avez dit : voilà ce que nous sommes. Alors nous nous vous avons répondu, voilà ce que nous sommes de notre côté. Ainsi a commencé entre vous et nous le dialogue. C'est resté en plan. Il a fallu se battre.* » (Lettre à des amis). Nous ne sommes pas tels que vous nous avez décrits, mais voilà ce que nous sommes. Telle était la démarche première pour Feraoun et même pour les autres. Il fallait vivre ensemble donc il fallait se connaître.

Mouloud Feraoun reconnaissait encore qu'Audissio, Camus, Roblès, Roy – Bruat, de Fréminville, Clôt, Moussy, Rosfelder avaient rompu avec « *un orient de pacotille pour décrire une humanité moins belle et plus vraie* » mais dit –il, ce milieu décrit « *demeure malgré tout étranger au notre : voisin, s'il l'on veut, juxtaposé, bien distinct* ». « *La chaude sympathie pour l'autochtone* » ne manque pas, mais en général cet autochtone en est absent. La raison en est que : « *ni Moussy ni Camus ni presque tous les autres n'ont pu venir jusqu'à nous pour suffisamment nous connaître* ». Notons en passant l'aveu de Marcel Moussy qui déclarait, lors d'une enquête de Claude Benady, Tunisien, en 1956, qu'il avait découvert à Paris la réalité des communautés arabes et juives par le truchement des livres de Dib, Feraoun et Memmi, et pourtant il avait vécu jusqu'à 20 ans en Afrique du Nord.

Dans la revue française (littérature algérienne) en 1957 Feraoun expliquait : « *le manque dans la littérature des français du Maghreb a eu pour résultat de faire naître des vocations* ». Des maghrébins ont été encouragés à témoigner à leur tour et pour leur compte (en pense, par exemple, aux incitations de Roblès à Feraoun, pour qu'il écrive) « *tout s'est passé, dit Mouloud Feraoun, comme si les écrivains d'origine européenne nous avaient conviés à une confession sans réticence, après nous avoir fait entendre la leur* ». Le romancier a parlé tout simplement de ce qu'il connaissait bien « pour être sûr de dire vrai » « *chacun mettant dans son livre une grande part de lui-même.* » C'est ainsi que pendant cette période (de 1945 à 1952) on a eu des romans ethnographiques (vision d'aujourd'hui avec tendance de condamnation) où les descriptions folkloriques abondent, en contre partie pourtant l'esprit nationaliste résiste à la pénétration étrangère au nom des valeurs Arabes et Islamiques exacerbé par les problèmes que causent l'acculturation, l'injustice sociale et la dépossession des terres. Justement, continue Feraoun, il fallait connaître le malade et le malaise (maladie de la faim et de la misère).

Cette situation conduira le Maghreb à la prise de position politique et à la lutte. Ce sera surtout le cas en Algérie où la colonisation et la dépersonnalisation ont revêtu un caractère plus systématique. Les Historiens de la littérature et critiques ont constaté qu'à ses débuts, le roman maghrébin est avant tout un roman d'imitation qui, à partir d'une réalité déterminée par le fait colonial, a pour fonction non pas de découvrir un réel objectif mais « *transformer des conditions d'existences jugées insupportables en conditions idéalisées pour être plus désirable* » affirmait Mohamed Arkoun.

Un certain nombre d'œuvres algériennes de langue Française, antérieurs aux années 50, adoptent en substance les formes et les poncifs de la littérature coloniale. Cependant elles inscrivent en creux l'identité algérienne, en lutte contre les tentatives de l'assimilation. Les circonstances historiques ont donc amené des écrivains algériens à écrire d'abord et avant tout pour affirmer leur identité et pour dénoncer les clichés et les préjugés raciaux charriés par la littérature coloniale. Littérature essentiellement polémique, parole **sur** et **contre** une parole antérieure, les premiers romans algériens de langue française, présentant une valeur littéraire certaine, s'installent nécessairement, du fait des contraintes des conditions objectives et subjectives de leur production, dans le cadre posé par l'adversaire et parfois initiateur (le rôle de Camus et de Roblès par exemple vis-à-vis de Feraoun ou Dib entre autre, « amitiés et encouragements », qui adoptent l'essentiel des conventions réalistes héritées des grand romanciers du 19<sup>ème</sup> siècle européen.

Ainsi le roman algérien, à sa naissance, s'inscrit dans une entreprise politique revendiquée plus ou moins énergiquement par les écrivains eux même, qui soit se déclarent les témoins « objectifs » de leur société et leur temps (notamment Feraoun), soit se veulent, de façon plus dynamique les portes paroles et les avocats de leur peuple (notamment Dib). Certes, comme le remarque Lacheraf, l'avènement du roman maghrébin « relevait à ses débuts d'un besoin de création plus que d'un besoin de combat et d'illustration politique »(le roman maghrébin : brève contribution à un débat paru dans « souffles » n°13 en 1969) mais les principales réflexions sur la culture en Algérie à l'époque coloniale, montrent à l'évidence qu'elle est d'abord et avant tout manifestation politique stimulée par la lutte anticoloniale, quoiqu'il en soit, l'expression littéraire d'untel projet idéologique donne chez ces romanciers, des œuvres à lire à plusieurs niveaux où s'imbriquent sens déclaré sous-entendus et significations produites par le travail de l'écriture à l'insu même des auteurs.

## **I.6. Période de Malaise et de Dévoilement : Période de Pré-Combat (50 – 55)**

Les écrits des années 50 font parler d'eux à cause de leurs qualités littéraires et parce qu'ils sont édités en France. Ils ne naissent pas cependant ex nihilo, d'ailleurs, des algériens écrivent depuis 1947 dans des revues culturelles : Forge, Soleil, Progrès puis Simoun. Une effervescence culturelle favorise la création ; l'urgence politique du problème algérien pousse à la volonté de s'exprimer. C'est le temps de l'interrogation après la seconde guerre mondiale, le temps du dévoilement aussi des réalités angoissantes du moment : Qui sommes nous ?

On peut affirmer que le roman maghrébin est né de phénomènes historiques et sociaux, il se veut non seulement une représentation de la société mais aussi une réflexion sur le vécu, sur les aspects cachés de la vie sociale, économique et psychologique, représentation allant de pair avec la recherche d'une esthétique nouvelle. La colonisation avait introduit au Maghreb une nouvelle dialectique sociale et comme l'explique Mohammed Arkoun : « *c'est d'abord sous la forme de la violence et de l'humanisme abstrait que la pensée Arabe découvre une modernité forgée en dehors d'elle et particulièrement à ses dépends .....* ».

La modernité matérielle s'était assortie d'une violence militaire et intellectuelle, les illusions perdues et la prise de conscience des valeurs fausses qui conféraient à la réalité un sens désormais inacceptable, vont faire du roman un instrument de lutte dont le but avoué sera de combattre l'action aliénante de l'occident impérialiste aussi la liberté intellectuelle et la pensée objective ont-elles souffert des tensions grandissantes provoquées par l'écart qui se creusait entre une culture mythique et une réalité socio-économique de plus en plus matérialiste et pragmatique. Cette période, voit la naissance en qualité du courant littéraire maghrébin : *Le fils du pauvre* paraît en 1950 ; c'est un témoignage qui marque par sa vérité, le regard porté sur la misère et la pauvreté, la prise de conscience politique, certes, n'est encore bien faite, mais ce roman tranche d'une certaine façon sur ceux qui le précèdent ; de plus Feraoun entend montrer, donner à voir les siens, leur identité : voilà comment nous sommes. Il s'adresse aux Français, il veut leur expliquer. Le héros du roman est un enfant de la montagne qui parvient à l'école normale dans des conditions dures.

Mohammed Abdelli disait que le moins que l'on puisse dire donc est que : « le roman algérien d'expression française, par son caractère nouveau représente un progrès certain par rapport au passé ». Ainsi que l'écrit Mostepha Lacheraf : « *cette littérature, bien qu'imparfaitement, va refléter pour la première fois dans les lettres françaises, une réalité algérienne qu'aucun écrivain, même Camus, n'avait eu le courage de traduire (...) il faut dire que cette littérature algérienne de langue française, techniquement parlant, relevait presque de la génération spontanée, tellement elle approchait d'une certaine perfection formelle* » (l'avenir de la culture algérienne).

Politiquement, elle s'insère dans un courant de résistance à l'autre. Le moment historique était venu d'une prise de conscience plus explicite, qui devait en tout cas pouvoir s'exprimer dans les œuvres littéraires « engagées » portées par l'effervescence politico sociale. Des écrivains nouveaux vont dire « *ce qui manque* » non en ce sens qu'ils veulent compléter une identification bâtarde tentée par la génération précédente. Au contraire, retournant la situation, ils revendiquent la différence. Ces écrivains s'emparent de la langue française pour dire, enfin, par eux même, ce qu'ils sont, ce vers quoi ils sont en marche, et non pour répéter la leçon apprise à l'école ; « *Notre peuple, disait Bachir Hadj Ali, adopta par rapport à la langue française une attitude lucide, révolutionnaire et à la longue rentable....* ». Ahmed Séfrioui, marocain explique la réaction des futurs romanciers maghrébins : « *un jour vint ou certains commencèrent à se poser avec inquiétude les questions suivantes : « Sommes-nous cela ? », « Sommes-nous vraiment cela ? » « Ne sommes-nous donc que cela ? », Nouveaux conquistadors, ils se lancèrent dans l'aventure à la recherche de leur véritable identité.*

Ils voulaient être des hommes aux yeux de ceux qui les considéraient déçus, exclus de la communauté humaine, plus proche de l'animal qu'ils ne l'avaient jamais été. Dès qu'ils ont pris conscience de ce qu'ils sont réellement. Ils ont manifesté le désir de se faire connaître de ceux qui les regardaient de haut, les exaspéraient par leur assurance, leur suffisance et parfois leur mépris. La politique est venue se greffer par la suite sur ce rameau. Telle fut, à mon avis, l'origine occulte mystérieuse, du mouvement littéraire qui a explosé en Afrique du Nord vers les années 1950.

Albert Memmi en Tunisie, Mohammed Dib, Mouloud Mammeri, Mouloud Feraoun en Algérie, Driss Chraïbi au Maroc sont témoins d'un Maghreb qui bouge, en même temps qu'acteurs de drames dans des milieux divers. Ils livrent des images nouvelles en fonction de leurs milieux sociaux (paysans pauvres de la montagne, tisserands de Tlemcen, bourgeois sclérosés marocains, juifs de Tunis etc....) pour montrer qu'ils sont « *des hommes* » demandant à être respectés, compris dans leur vérité, et soucieux d'être à leur manière fidèles à leur époque, qui était celle du malaise et du pré combat. Ces auteurs disent « *nous* »

dans leurs écrits tout en conservant chacun sa personnalité « *je suis plusieurs, toute une foule de colonisés et de protégés* » écrira Driss Chraïbi. A travers ce « nous » il faut saisir un souci de collectivité. Le « vous » c'est celui de l'autre, de l'occident, de l'étranger. Le « nous » c'est celui du Maghreb, du différent qui se veut revendicateur de sa différence.

Le romancier de cette époque, met en relief des personnages, des héros qui représentent plus qu'eux même : le malaise, l'aigreur, l'impatience du Maghreb sont en eux. « *Le roman maghrébin est ainsi le roman des peuples maghrébin et ne peut être que cela* » Gilles Charpentier. Les romanciers des années 1920-1950 bâtissaient leurs héros sur des modèles français, les schématisaient de l'extérieur, les voyaient avec le regard de l'autre. A cette le regard se fait intérieur ; on parle du dedans en globalisant son expérience, ayant conscience, tout en dévoilant son propre malaise de colonisé, de dire aussi celui de tous. Les romans de cette période sont vigoureux et francs, « réalistes », en ce sens que les auteurs les sentent en eux comme des témoignages.

D'une manière générale, à travers les faits et gestes des personnages, les romanciers mettent en lumière une manière d'être, de sentir, d'éprouver le monde, la vie et les êtres créés dans un contexte historique et socioculturel particulier et précis, les œuvres restituent un sens de la dignité dans la misère et la pauvreté, un souci de l'opprimé, un sens de la solidarité dans l'épreuve longtemps supportée selon des conduites traditionnelles. Elles renvoient à un système de références et à un langage où sont manifestes d'authentiques valeurs du cœur, des qualités dans les relations humaines. L'homme de ces romans n'est pas un « satisfait » ; il le dit, il le crie même parfois. Cependant dans cette période de pré combat rien n'est encore tranché définitivement ; bien plus, le héros révolté et mécontent pense d'abord à partir vers les autres, s'exiler pour vivre et expérimenter le monde.

Albert Memmi a parfaitement analysé l'émergence de ce courant littéraire dans son introduction à l'anthologie des écrivains maghrébin d'expression française « *Il fallait oser enfin s'en prendre à sa propre vie, à celle de ses concitoyens, aux relations avec le colonisateur. Il fallait en somme découvrir, affronter son véritable domaine, son objet spécifique* ». Jean Sénac en 1954 fait paraître « poème » préfacé par René Char Sa poésie chante la résistance *Le soleil sous les armes* en 1957, *Matinale de mon peuple* en 1962, dans toute sa poésie, il affiche clairement sa révolte contre l'esprit classique, sa volonté est de détruire les idéaux qui fondent les principes du colonisateur.

Puis ce sont surtout les romanciers qui font parler d'eux (en Tunisie c'est Albert Memmi et Claude Benady qui s'élèvent du milieu juif pour dévoiler leur malaise, puis en Algérie, c'est Mouloud Feraoun avec *la terre et le sang* en 1953 qui montre des paysans pauvres : nos gens sont comme ça, semble dire le romancier. Dans la même région de grande Kabylie, Mouloud Mammeri élabore sa *colline oubliée* (en 1952) là encore l'insatisfaction règne chez les jeunes désœuvrés, les coutumes pèsent sur eux. Ce roman montre le conflit de génération dans le village, la morosité et l'ennui [chacun cherchait sa voie qui mènerait à un nouveau salut]. A la fin le héros, lui, part pour un « ailleurs » (la France) dans le « *sommeil du juste* » (1955) de Mammeri, le héros fait l'expérience de la guerre chez les autres puis la vie en France. Enfin, il revient chez lui, au pays natal, désillusionné, désenchanté en faisant quelques réflexions amères sur la « Civilisation », les injustices, des discriminations. Il a d'ailleurs réglé ses comptes avec son ancien professeur.

Les années 45-50 virent la naissance de cette littérature. Elle donne presque l'impression d'une génération spontanée tellement ses qualités formelles sont distinctes de celles des précédents romans, alors que, par son contenu, elle appartient, en fait, du moins par certains caractères révolutionnaires qui se manifesteront

au cours de son développement, à la littérature nationale algérienne de la résistance. Le climat historique, en toile de fond, est celui de la seconde guerre mondiale et de l'après-guerre. « *Cette guerre a tout brouillé. Nul ne sait plus où est la voie* », dit un personnage du *Sommeil du juste* de Mammeri. « *L'âme très vaste de notre pays est ébranlée* », dit un paysan de *L'Incendie* de Dib. « *Assez de vivre comme nous avons vécu* », proclame un tisserand du *Métier à tisser* de Dib. Les événements de 39-54, la révolte du 8 mai 45, l'après-guerre et la misère dans les campagnes, les revendications de plus en plus précises des partis nationalistes, la reconnaissance ailleurs des nationalités et d'indépendances nouvelles éveillent un nombre de plus en plus grand de lettrés, d'intellectuels, de jeunes militant

Ainsi, Mohamed Dib, tente après des textes de type surréalistes, des romans de style populiste et entreprend l'aventure du roman national. Sa trilogie avec *La Grande maison* en 1952, suivie de *L'Incendie* en 1954 puis du *Métier à tisser* en 1957). Aragon disait dans (un roman qui commence) à propos des romans nationaux de Dib : « *l'audace de M. Dib c'est d'avoir entrepris ....l'aventure du roman colonial de l'Algérie* » (car Dib avait l'appui de Aragon alors qu'il était l'objet de critique de certains membres du parti communistes). Cette trilogie, qui se situe entre 1939 et 1952, annonce le bouleversement des années 1954-1962. L'incendie ne devrait plus s'éteindre. Les romans de Dib donnent à voir des citadins, des paysans et des tisserands aux prises avec les problèmes sociaux et politiques de l'heure. Ils revendiquent, n'acceptent plus. Ils sont en quête de « *devoirs nouveaux* » et « *d'âmes neuves* ». Cela ne plaît pas à la presse coloniale et pour les compatriotes ce n'est pas suffisant. Nos écrivains doivent être violents. Dans la mouvance de cette période, on peut ajouter le roman de Malek Ouary *Le grain dans la meule* en 1956 où l'auteur fait un retour de l'ancien temps avant 1830, en racontant une histoire d'honneur dans sa société, qui avait ses valeurs sans les attendre des autres.

La parole est donc bel et bien prise mais elle est hésitante, elle n'est pas manquée comme celle des auteurs qui les précèdent, mais elle est prise pour dire le malaise, la différence, elle s'impose comme contre partie du discours de l'autre, cependant, avec des hésitations, des précautions même. On n'est pas satisfait. On veut s'expliquer à soi même, aux siens, aux autres. Mouloud Mammeri au colloque d'Uppsala en février 1967 disait :

*Nous avons voulu faire comprendre aux européens ce qu'est l'Afrique sentie de l'intérieur. S'il n'y a pas beaucoup de lecteurs africains parce qu'il y a des problèmes d'alphabétisation, nous sommes condamnés à nous faire connaître, à faire connaître notre pays à ceux qui portent des jugements erronés sur l'Afrique. Donc, nous sommes obligés d'écrire, hélas, si vous le voulez, pour les étrangers, pour vous européens.*

Ces romanciers se livraient eux même donc à l'époque : Feraoun parlait de bons produits « *de produits authentiques* ». Ce n'étaient pas « *des révolutionnaires* », diront certains aujourd'hui. Ces intellectuels étaient en effet, dans le désarroi, le doute sur l'avenir, l'interrogation en tout cas : « *Tout plutôt que l'actuelle détresse (du) prolétariat intellectuel musulman* », écrivait A. Boutaleb dans Bulletin d'information de l'assemblée algérienne en 1955, en essayant de montrer la misère des intellectuels musulman

## **I.7. Littérature de Combat et d'Engagement : Littérature Militante et Révolutionnaire (56 – 62)**

Après la période d'acculturation caractérisée, surtout en Algérie, par un désir d'assimilation politique tout au moins, la littérature maghrébine prend la figure de malaise et de contestation à partir de 1950 et fait naître des œuvres de « *dénonciation violente* ». Alors que les œuvres significatives étaient relativement rares, les auteurs surgissaient en nombre et en qualité.

Avec l'entrée de la lutte armée en Algérie en 1954, puis l'indépendance du Maroc et de la Tunisie en 1956, la littérature change tout à fait de camp et se fait arme révolutionnaire. Entre 1956 et 1965, à la revendication et au combat s'ajoute l'affirmation de soi : « *maintenant nous sommes !* ». Tandis qu'au Maroc et en Tunisie, Albert Memmi et Driss Chraïbi surtout poursuivent leurs œuvres, en Algérie, nous entrons dans la période de combat, y compris donc sur le plan littéraire parallèlement à la lutte armée, du moins pour la plupart des écrivains : plus question de vouloir être comme les français, plus question de se demander « qui sommes-nous ? » « *Maintenant nous sommes !* » tel est bien le cri libéré par le combat. Cette période « condamne » l'écrivain, qui hésitait peut-être, encore, « *à la plongée dans les entrailles de son peuple* » comme l'écrivait Frantz Fanon (les Damnés de la terre). L'écrivain « engagé » est mis en demeure d'aller jusqu'au bout de son engagement : le meurtre du père colonial, le héros exilé revient au milieu des siens pour combattre.

Le 1<sup>er</sup> novembre 1954 rupture historique, rupture littéraire quant aux formes d'écriture, aux genres littéraires, quant au statut même de l'écrivain. La littérature ne suit pas toujours ainsi les événements de l'Histoire mais, lors qu'ils sont de cette importance, elle ne peut rester en dehors, elle ne peut pas ne pas transformer son rythme et sa respiration. A l'heure de la lutte, l'écriture romanesque cède la place aux écritures plus incisives, plus alertes, plus immédiates, plus aisément transmissibles : la nouvelle, mais surtout le poème, l'art dramatique, le court essai sont les genres majoritairement utilisés. Le combat par les armes place d'un seul coup l'Algérie à l'avant-scène de l'histoire. Henri Kréa peut écrire : « *Désormais, nous savons que nous sommes un peuple libre* ». L'auteur parle de « *la victoire de l'homme d'un siècle nouveau* », de « *la révolution algérienne (...) victoire de la misère humaine sur la misère mentale des puissances d'oppression, la victoire de l'esprit* ». Fini donc la soumission à l'autre, fini de baisser les yeux sous le regard du conquérant.

A partir de 1954, des poèmes s'écrivent, circulent : ils disent les instants de grande intensité, le regard tourné vers un passé porteur d'histoire, de mémoire et d'espoir, les rêves pour demain. En Algérie, comme sans doute partout ailleurs, la poésie a toujours été au rendez-vous des grands événements qui ébranlent la société. Il suffit de considérer, par exemple, l'immense répertoire populaire de poèmes composés (en Arabe, en Berbère) sur la guerre de Libération Nationale par des poètes sincères, ou occasionnels. Les poèmes de Jean Sénac représentent une poésie militante : « *poésie et résistance apparaissent comme les tranchants d'une même lame ou l'homme inlassablement affûte sa dignité (...)* ». Ce sont des chants d'amour, chants qui exaltent le résistant, pleurent l'exilé, chants rituels qui scandent les moments importants de l'existence humaine. C'est la guerre de libération qui va susciter l'émergence d'une génération de poètes militants, génération marquante aux accents bouleversants. Mohamed Dib déclarait :

*Toutes les forces de création de nos écrivains et artistes, mises au service de leurs frères opprimés, feront de la culture et des œuvres qu'ils produiront autant d'armes de combat, armes qui serviront à conquérir la liberté* ». Jean Sénac disait : « *Au vif de la mêlée, éperdument aux écoute, le poète va donc vivre du souffle même de son peuple. Il traduira sa respiration, oppressée ou radiieuse, l'odeur des résédas comme celle des charniers (...)* Il n'écrit pas l'Histoire mais au jour le jour et presque au fil de l'épée, il prend note de l'histoire maçonnée par le peuple (...) Il tire d'une action localisée les signes universels et les constantes où le cœur de l'homme se reconnaît.

De « *ce cri pur du haut des djebels dégrafant les espaces* ». (Noureddine Aba, *La Toussaint des énigmes*) des poètes algériens ont su témoigner. La poésie est présentée comme un chant collectif, et non comme une succession de créations d'individus personnalisés car comme l'écrit Henri Kréa (dans la préface *au*

*toujours de la patrie* de Nordine Tidafi) la poésie de la génération de 1954 est : « *une des rares poésies du monde actuel qui réponde au postulat de Lautréamont : la poésie doit être faite par tous, non par un* ». Les poèmes sont nombreux à cette période : Ismail Ait Djafer publie un long poème : complainte des mendiants arabes de la casbah et de la petite Yasmina tuée par son père. Ce poème écrit vers 1954 exprime le désespoir, la misère et la révolte contre un état de fait inacceptable. Il s'inspire d'une histoire réelle : le 29/ 10/ 1949 un père de 42ans, mendiant, tue sa fille de 9ans en la poussant sous un Tramway pour qu'elle ne souffre plus de la faim. (Ce poème naît d'un fait divers est violent).

Jean Sénac avec des recueils de poèmes sensibles au mouvement souterrain de l'histoire (tel *Le soleil sous les armes*, *matinale de mon peuple* : éléments d'une poésie de la résistance algérienne). Sénac revient toujours dans ses poèmes sur la situation politique en Algérie et sur la nécessité d'agir pour mettre fin au régime colonial. Il condamne avec vigueur ses compatriotes d'origine européenne enfermés dans leur conformisme moral et dans leur immobilisme politique. Ils parlent de « *sacrifice total à la patrie* » et « *de lutte pour l'indépendance* », « *de révolution radicale* ». Il rêve d'une nation fraternelle, établie dans la « justice » et « la vérité ». D'autres poètes ont rejoints le mouvement patriotique et ont créé des poèmes de combat : Henri Kréa (dans théâtre algérien et liberté première), Djamel Amrani, *Soleil de notre nuit*, Anna Greki dans *temps forts, soleil de novembre* et *Algérie, capitale Alger*, Noureddine Aba dans *La Toussaint des énigmes*, Bachir Hadj Ali dans *chants pour le 11 décembre*, Leila Djabali dans *espoir et paroles*, Nordine Tidafi dans *le toujours de la patrie*, Malek Haddad dans *Ecoute et je t'appelle*, Mohamed Dib dans *Ombre gardienne* en 1961 avec deux thèmes : la Mère- Algérie et l'exil intérieur et géographique. Dans une interview de 1958 Kateb Yacine apprécie ainsi la position du poète :

*Le vrai poète, même dans un courant progressiste, doit manifester ses désaccords. S'il ne s'exprime pas pleinement, il étouffe. Telle est sa fonction. Il fait sa révolution à l'intérieur de la révolution politique, il est au sein de la perturbation, l'éternel perturbateur. Son drame, c'est d'être mis au service d'une lutte révolutionnaire, lui qui ne peut ni ne doit composer avec les apparences d'un jour. Le poète, c'est la révolution à l'état nu, le mouvement même de la vie dans une incessante explosion.*

Le phénomène théâtral est beaucoup moins spectaculaire que le phénomène poétique. Le théâtre de combat tourne autour de quatre noms : Kateb Yacine, Henri Kréa, Hocine Bouzaher (qui publie un certain nombre de poèmes à la suite de ses pièces de théâtre), Mohamed Boudia. Le théâtre est en cohérence avec la guerre : celui de Kateb Yacine avec *le cercle des représailles* qui inclut *le cadavre encerclé*, *la poudre d'intelligence* et *les ancêtres redoublent de férocité* et *le vautour*. Ces nouvelles œuvres vont intégrer la guerre qui fait rage en Algérie. Les autres pièces de cette période n'atteignent ni cette force, ni cette complexité rencontrées dans celles de Kateb Yacine. Ecrites ou publiées entre 1958 et 1962, elles sont le fait de trois dramaturges.

Deux d'entre eux ont été cités dans la poésie de combat : ainsi, on notera, *Le Séisme* d'Henri Kréa en 1958 puis repris en 1962 (dans sa pièce, nous sommes en Afrique du nord au moment de la conquête et la lutte contre Jugurtha. On sent toute la pièce de Kréa habitée par le texte de Amrouche, enfin, l'exode joue sur les symboles de lutte d'hier et d'aujourd'hui : projection du masque de Jugurtha). *Au bord de la rivière* dans théâtre algérien. Hocine Bouzaher avec *Des voix dans la casbah* en 1960 (le théâtre qu'il nous propose est un théâtre « militant » au sens le plus large du terme. Sous forme de tableaux patriotiques : « ces pièces sont plus qu'un acte de combat. Elles se veulent un documentaire, brutal parfois mais toujours sincère ». *Naissance* en 1962 suivie de *L'olivier* de Mohamed Boudia (ce dramaturge choisit des scènes plus quotidiennes de l'Algérie en guerre).

**L'essai** : nombreux sont les écrivains qui ont rappelé la découverte qu'ont été pour eux les héros de leur

histoire. Ainsi A. Baïtar note : « nous dévorâmes tous les livres, tous les journaux qui traitaient du passé de l'Algérie. Nous découvrîmes que, nous aussi, avions des ancêtres intrépides et illustres : Jugurtha, Okba, Tarek, Abdelkader, Mokrani, Bouamama....des guerriers fameux qui avaient lutté et sont morts, glorieusement, pour notre patrie ». Si ces noms de héros réapparaissent et demeurent des références, la période de la guerre voit surgir de nouveaux héros (les œuvres précédentes l'ont montré) et, du côté de l'essai, incite les penseurs à une analyse de la lutte nationale. L'essayiste fait pencher son analyse du côté de sa spécialité de prédilection, mais tous ont, pour objectif, de montrer la réalité des luttes, historiques (Lacheraf), poétiques (Sénac), socio psychologiques (Fanon).

Mostefa Lacheraf dans son introduction à l'Algérie : nation et société, il note que depuis 1954, il a essayé et essaie d'écrire l'Histoire, dans la revue *Esprit*, il veut analyser l'Histoire comme « une continuité laborieuse et prosaïquement sociale », et non une Histoire se résumant « en hauts faits épisodiques et gratuits ». De 1954 à 1961 il publie régulièrement, dans des revues en France, des études qu'il a réunies, en volumes. Ses titres, toujours très explicites, permettent de saisir la dominante de son investigation et aident à suivre le fil directeur d'une pensée complexe et minutieuse. Sénac y montre qu'une fois dans l'Histoire du monde, la poésie est au rendez-vous d'une libération. « À la pointe du combat contre l'aliénation de l'homme ».

Son essai n'est pas simple représentation de la poésie du moment, mais liaison de cette poésie avec ce qui l'a précédée, avec toute une continuité historique ; l'essai établit aussi des analogies avec d'autres poètes non algériens (Hugo, Rimbaud, Eluard). A partir des productions poétiques, c'est à une plongée dans la culture algérienne que nous convie Sénac : définition sans ambiguïté de « l'écrivain algérien » ; mise en valeur d'une convergence de voix pour dire une nation en lutte : « Que ce soit en arabe, en kabyle, en français, une même gorge mitraillée, pas même cicatrisée, inlassablement module la peine, l'acharnement, l'espérance têtue. » Frantz Fanon, dès son arrivée en Algérie, ce psychiatre martiniquais prend conscience dans toute son acuité, de l'impossibilité du maintien de la situation coloniale.

Il a des contacts, très rapidement, avec des militants algériens et rejoint officiellement le FLN à Tunis, après son expulsion d'Algérie qui avait été précédée d'une lettre de démission. Il se considère comme algérien à part entière, engagé dans le combat libérateur. Lorsqu'il arrive à Blida, il a déjà publié en France, en 1952, *Peau noire et masque blancs*, où il analyse le processus de déculturation et d'infériorisations culturelles chez les Antillais, à partir d'œuvres littéraires. Déjà s'y affirme son humanisme révolutionnaire : « chaque fois qu'un homme fait triompher la dignité de l'esprit, chaque fois qu'un homme a dit non à une tentative d'asservissement de son semblable, je me suis senti solidaire de son acte ».

En 1959, il publie, chez Maspero, *l'an V de la révolution algérienne*, où il démontre l'irréversibilité de la marche vers l'indépendance de la nation algérienne « en Algérie, c'est la conscience nationale, les misères et les terreurs collectives qui rendent inéluctable la prise en main de son destin par le peuple. » certitude sur une souveraineté : « la Nation algérienne n'est plus dans un ciel futur. Elle n'est plus le produit d'imaginaires fumeuses et pétrées de phantasmes. Elle est au centre même de l'homme nouveau algérien. Il y a une nouvelle nature de l'homme algérien, une nouvelle dimension à son existence. ». Il publie, en 1960, *Les damnés de la terre*. Ce temps de la guerre de libération fut fécond pour la littérature, il ouvrit des voies nouvelles, fit tomber des tabous. La prise de parole s'est faite totalement pour dire non seulement des vérités amères mais pour affirmer surtout l'histoire nouvelle de l'Algérie debout en tant que nation.

C'est en décembre 54- janvier 55 que paraît dans *Esprit* la pièce de théâtre de Kateb Yacine *le cadavre*

encerclé mais c'est en 1956 qu'est publiée son roman « *Nedjma* » qui marque un tournant dans cette littérature maghrébine. De même que cette année est édité *Le malheur en danger* recueil de poèmes de Malek Haddad. Il est vrai qu'en 1956 encore Malek Ouary faisait paraître *Le grain dans la meule*, qui paraît peu en prise sur l'événement. A cette époque, il y a eu aussi l'émergence des femmes écrivains dans la littérature. En Algérie, déjà 37 romans et recueils de poèmes et nouvelles ont été rédigés par des femmes entre 1947- 1986. *La soif* d'Assia Djebar ne parlera pas davantage de ce combat contre le colonisateur mais de drame chez la femme, tandis que *Rue des Tambourins* de Marguerite Taos Amrouche sera une confession parmi d'autres confessions dans ses œuvres où la romancière dévoile son cas douloureux. En 1958, avec *les Impatients*, le combat se poursuit pour la promotion de la femme mais c'est dans *Les enfants du nouveaux monde* en 1962 que les femmes sont bel et bien engagées dans le combat d'une façon ou d'une autre : fiancées, mères de familles, étudiantes, intellectuelles ou bourgeoises ; elles sont mises, elles aussi au pied du mur. La femme revendique le droit de participer.

C'est dans *Nedjma* de Kateb, une cousine qui lui échappait et qui est devenue l'Algérie : « *vierge après chaque viol* » p.60. C'est autobiographie au pluriel « *Nedjma* » ne raconte pas la guerre de libération, mais parle de grands dérangements dans les esprits, l'histoire, la société. Cette œuvre en elle-même, bouleverse les plans, les genres, les chronologies. L'auteur, à la recherche de son identité, de son passé, des ancêtres et du paradis perdu, de l'Algérie vierge et « sauvage », poursuivait son rêve depuis le 08 Mai 1945 : la Nedjma Terre- Mère- Patrie. Ceci aussi bien à travers son œuvre dite romanesque qu'à travers son théâtre militant centré sur le cycle de Nedjma et ses ancêtres. Pas de succession chronologique dans cette œuvre car la mémoire n'en a pas. Or, il s'agit bien d'une œuvre sur la mémoire et le passé en miette. Les pages du livre de l'histoire ancienne de l'Algérie sont perdues, dispersées : il faut tout reconstituer, rassembler, morceau par morceau.

L'auteur a écrit son roman en se défoulant, comme un oued sous un orage inattendu, disait-il, alors que les pères de sa génération qui avaient pactisé avec les français, étaient des oueds à sec, stériles. L'auteur a multiplié les incestes dans cette vision de « *la femme- sauvage* » possédée par les uns et les autres, de cette vierge de la tribu attirante mais interdite car en elle est aussi respiré le parfum de l'étrangère. Kateb s'est souvent expliqué sur cette œuvre : retrouver le passé, obséder par ses racines, retrouver son pays, les biens inaliénables et pourtant aliénés : « *ce sont les âmes d'ancêtres qui nous occupent, substituant leur drame éternisé à notre juvénile attente, à notre patience d'orphelins ligotés à leur ombre de plus en plus pâle, cette ombre impossible à boire ou à déraciner- l'ombre des pères, des juges, des guides que nous suivons à la trace, en dépit de notre chemin, sans jamais savoir où ils sont.* ». Les œuvres engagées de cette époque nous montrent les héros en rupture et rejoignant le combat, quittant l'étrangère et retrouvant la voie « *de l'intestin natal* » (Kateb). La guérison de la frustration séculaire est là.

Les romans de Malek Haddad ( *La dernière impression* en 1958, *Je t'offrirai une gazelle* en 1959, *L'élève et la leçon* en 1960, le *Quai aux fleurs ne répond plus* en 1961) sont des œuvres où les protagonistes sont angoissés, au pied du mur, nourrissant un amour passionnel avec une blonde étrangère, mais devant, avant tout ou finalement, faire sauter un pont, sauter du train bref marquer la rupture par ce que l'Histoire est là, l'événement est présent : la guerre. C'est surtout Mohamed Dib qui, avec *Qui se souvient de la mer* en 1962, plonge le lecteur dans une fantasmagorie hallucinante, une apocalypse digne de *Guernica*. C'est le roman de la grande destruction et du grand bouleversement dans les profondeurs elles mêmes puis que celles-ci véritable mer intérieure, détruit les superstructures diaboliques construites par les autres à la surface. Elles ont du reste, contaminé même la Médina, éventrée, transpercée. Pas de sang, mais les horreurs du séisme et du saccage. Tout se défait, tout bouge et se déplace ; tout se restructure.

Bref, comme le demande la plate forme de la Soummam en 1956, ce sont bien des œuvres de fiction (romans, poèmes, théâtre, essais) qui exaltent la lutte patriotique pour l'indépendance. « de même que d'un bout à l'autre du Maghreb on réclamait une littérature engagée depuis 1950 : on ne peut donc traiter cette littérature de marginale, du fait qu'elle est écrite en français, elle est inscrite en effet, au cœur même du combat, elle s'insère dans le courant revendicateur national : c'est ce qu'on fait à cette époque les plus grands lucides et les plus engagés des écrivains rejoignant ce qu'à écrit Mohamed Dib (citation citée avant).

## I.8. Littérature Post-coloniale

### I.8.1. Période de Refus et de Remise en question (62 – 80)

Cette période commence avec les années 62-66 qui font charnière. Nous voyons apparaître encore après l'indépendance quelques œuvres (romans et poèmes) sur la guerre de libération, mais, d'une façon générale, d'un bout à l'autre du Maghreb la thématique change et surtout l'écriture chez un certain nombre d'écrivains : comment exprimer le monde et l'homme nouveau qui se forment dans le Maghreb indépendant ? Quoi dire et comment le dire ? À qui ? Certains en sont arrivés à la parole manquante ; d'autres partent « ailleurs ».

Il est vrai qu'après de longues années passées en Europe, certains reviennent à la terre natale (Rachid Boudjedra, Kateb Yacine et Mohamed Khair Eddine au Maroc). Cette période est celle du refus et des remises en question : le cri du héros se fait entendre comme expression d'un refus (nous le voyons à travers le roman de Mourad Bourboune *Le Muezzin* en 1968, les belles images même guerrières, ne satisfont plus une fois la révolte contre l'autre terminée, on se retrouve face à face avec soi-même, et l'écrivain retrouve son rôle social d'éveilleur et de critique de sa propre société or, comme le disait le romancier Tunisien Mustafa Tlili : le regard sur soi est « destructeur », on refuse de se regarder dans un miroir. On comprend que des romanciers et poètes provocants dérangent parfois : ils s'adressent sans doute encore aux « autres », mais s'intéressent aussi et d'abord à leurs compatriotes. C'est en 1964 que paraît *Soleil vertical* de Hamou Bel Halfaoui en Algérie (première brochure d'un courant de jeune et nouvelle poésie, aidé par Jean Sénac) dans la même année paraît aussi la brochure *Le pèlerinage Païen* de Mourad Bourboune.

La revue « Souffle » lancée par Abdelatif Laâbi à Rabat paraît durant le 1<sup>er</sup> trimestre de 1966, le prologue du n°1 est significatif : la littérature d'hier ne répond guère aux besoins nouveaux, aux problématiques nouvelles. « *Les écrits d'hier furent les cahiers maghrébins de doléance en quelque sorte, une immense lettre ouverte à l'occident* ». Maintenant, il s'agit de se regarder soi-même dans le miroir, face à face. Par la suite, la même revue (n°5, 3<sup>ème</sup> trimestre de 1969), un « appel aux écrivains maghrébins », sorte de manifeste, tentait de cerner la situation littéraire du moment. Les auteurs réaffirment que « *la solution de l'exil ne saurait aboutir dans la plus part des cas qu'au déphasage de l'écrivain maghrébin* ». C'est de l'intérieur de nos pays, du dedans, et quelles que soient les conditions que l'écrivain doit agir.

C'est principalement la communication de Mustafa Lacheraf au colloque de Hammamet en décembre 1968 sur le roman maghrébin qui met les points sur les i. l'auteur faisait magistralement le point de la situation et dénonçait avec vigueur et précision les impasses d'une certaine littérature guerrière la veine de l'héroïsme individualiste guerrier à exploiter : *Toute affaires cessantes bien après la guerre de libération perpétue un nationalisme anachronique et détourne les gens des réalités nouvelles* ». « *Aujourd'hui, le folklore et l'exploitation abusive de l'héroïsme guerrier sont devenus les deux mamelles de certains pays du Maghreb et remplacent successivement et sur une plus grande échelle encore la sous-*

*culture coloniale exotique et l'épopée légendaire et patriotarde par laquelle s'est prolongée chez nous la domination étrangère* ». D'autres textes de Lacheraf sur la situation culturelle rejoignent ces prises de positions, d'une manière lucide et franche.

Ces différentes prises de positions montrent qu'on attendait d'autres productions littéraires que celles de la période précédente. On veut donc « *se débarrasser de tous les narcotiques* » Abdelatif Laâbi. On refuse les belles images qui cachent des réalités, on veut sortir de la littérature conformiste au vocabulaire convenu, bien que « *le phénomène d'autocensure détourne les auteurs des problèmes cruciaux qui se posent* ». A cette période, il est évident que bien des problèmes se posent : celui de la diffusion des œuvres maghrébines publiées à l'étranger ; il y a aussi les problèmes même de la structure des romans, ceux de l'écriture et des difficultés d'accès de certains romans (Boudjedra, Khair Eddine, Tahar Ben Jelloun....) ces romans sont destinés à quelques lecteurs étrangers de Sorbonne, ou de critiques, mais non au « peuple », alors qu'on dit vouloir écrire pour le peuple.

Une production importante s'impose depuis 1964. En Tunisie, Albert Memmi continue en France son œuvre de qualité avec *Le scorpion* en 1969 et *Le désert* en 1977 puis en 1979, un livre qui peut – être un tournant dans cette période c'est *Talismo* de Abdel Wahab Meddeb. Pour l'Algérie, il faut distinguer entre les ouvrages publiés dans le pays par la S.N.E.D et certains édités à l'étranger qui sont parfois audacieux que les précédents, tant sur le plan du contenu que de l'écriture.

Nous avons **des novellistes** : Mouloud Achour, Saïd Belanteur, Djamel Amrani, Lâadi Flici se tiennent près des réalités populaires et sont accessibles à beaucoup. C'est en 1977, que le nom d'Habib Tengour apparaît en tête d'un récit- poème « *Tapapakitaques* ». Deux autres recueils seront publiés en 1981 « *La nacre à l'âme* », et en 1983, « *Schistes de Tahmadas* » et « *L'arc et cicatrice* ». C'est avec « *Sultan Galiev ou la rupture des stocks* » et « *Le vieux de la montagne* » que Tengour se fait connaître, dans cette œuvre récente, il choisit d'incarner les interrogations et les inquiétudes au sein de la société. Du côté de la poésie, c'est Jean Sénac qui est présent sur la scène pour produire, créer mais aussi pour encourager de nouveaux talents, Nourredine ABA fait un retour en 1963 avec *La Toussaint des énigmes*, en 1969 avec *Gazelle après minuit*, il rentre en Algérie en 1977 et publie en 1978 *Chant perdu au pays retrouvé*, puis en 1979 *pour couleur de soleil* et en 1981 paraît un autre recueil *Entre la dent et la mémoire*.

**Les essais dans la période** (62-87) ne sont plus nombreux, pourtant, dans ce pays qui vient de recouvrer son indépendance, les prises de positions personnelles, prenant appui sur une argumentation nourrie des différentes sciences sociales, prolifèrent. Dans ce domaine, la grande statue, jusqu'à aujourd'hui, demeure celle de Mostefa Lacheraf. D'autres écrivains donnent aussi leur point de vue sur la culture. Lacheraf poursuit depuis 1962, un combat tenace et ferme sur le front des idées, en 1965 paraît *Algérie, nation et société* pour Lacheraf l'indépendance est une étape attendue mais pas achevée, l'analyste ne peut se laisser aller à l'enthousiasme aveugle, il est au contraire, urgent de poursuivre, avec patience, méthode et audace la lecture du réel social, historique et idéologique. L'essayiste intervient à différents moments de la vie nationale, pour donner son point de vue, dans un sens nationalise. L'ouverture, la rigueur, l'absence de préjugés, le courage intellectuel sont manifestes dans tous ces essais.

En 1963, Bachir Hadj Ali publie deux conférences : « *culture nationale et révolution* » et « *Qu'est ce qu'une musique nationale ?* » où il propose une définition de la culture nationale. En 1965, Mohamed Chérif Salhi publie « *décoloniser l'Histoire* » où il pose les principes d'élaboration d'une Histoire Nationale (Sa dernière étude sur L'émir Abdelkader : « *réalité algérienne et mythe Français* » est apparu

en 1988. Dans la même année, la revue *confluent* rend compte d'un débat organisé avec Malek Haddad, et d'autres écrivains maghrébins sur les aspects de la littérature maghrébine contemporaine ».

C'est surtout de l'étranger que viennent les romans les plus critiques : *Le Muezzin* de Mourad Bourboune en 1968, Kateb Yacine en 1966 avec *Le polygone étoilé*, ce refus des compromis que Kateb continu à manifester dans l'expérience théâtrale qu'il entreprend dès les années 70 et qu'il veut réussir en Algérie dans la langue accessible au plus grand nombre. Cette même année, il publie *L'Homme aux sandales de caoutchouc*. Avec les romans de Rachid Boudjedra, nous entrons dans une nouvelle génération d'écrivains. En 1969, il fut connu par un large public avec la publication de son premier roman *La répudiation* où il fait défiler des fragments de son enfance et adolescence dans la maison familiale où règne la puissance paternelle sous les traits de Si Zoubir : violence et humiliations président aux relations familiales. Le fils se sent répudier en même temps que sa mère. En 1972 paraît le second roman, *l'insolation*. En 1975, c'est *la topographie idéale pour une agression caractérisée*, dont le thème dominant est l'émigration. En 1977 paraît *l'Escargot entêté* ». Boudjedra déclarait qu'il se voulait : « *L'historiographe lyrique, poétique d'une société qui est à la fois bloquée et débloquée* ».

### **I.8.2. Littérature algérienne contemporaine : Période 80- 90**

Depuis les années 1980, la littérature maghrébine en langue française apparaît de plus en plus complexe, si bien qu'il est difficile désormais de l'aborder globalement. En effet, on remarque une tendance dans la critique à l'aborder à partir des critères nationaux. Cependant, on remarque aussi bien au Maroc qu'en Algérie et en Tunisie un retour à une écriture plus réaliste, après une période caractérisée par un certain hermétisme esthétique. Certes, une certaine audace dans la recherche stylistique, notamment la brisure de la linéarité sur le plan de la temporalité, demeure perceptible chez les grands écrivains du Maghreb, mais le récit est de plus en plus de type traditionnel.

La particularité de cette mouvance d'écriture contemporaine, née dans des circonstances dures en rapport avec l'Histoire tragique récente de l'Algérie, est son extrême diversité mais également sa tendance à une certaine uniformité à travers des points de convergences. Une uniformité qui donne lieu à une production littéraire cohérente, les auteurs œuvrant dans le même élan, en versant dans des dénonciations politiques, sociales et religieuses ainsi qu'en affichant une grande volonté de refuser et de rejeter toute idéologie totalitaire. En fait, les écrits qui ont été réalisés dans une période tragique et complexe illustrent une vision commune en privilégiant l'histoire immédiate avec son lot de souffrances et de violences qui font que l'Algérie est devenue une société chaotique, plongée dans le sang, les larmes, en proie aux horreurs et à une tragédie insoutenable. C'est précisément l'unité thématique, reposant sur la problématique récurrente du malaise humain, social, politique et religieux, qui permet à ces écrivains de déployer tout un éventail de variétés narratives et formelles entre leurs différents écrits. Toute la tragédie de ces années noires est insérée dans des espaces romanesques bigarrés et accentuée par de fortes descriptions, ce qui garantit la structure thématique complexe et accomplit d'une nouvelle production. L'originalité de cette structure, c'est qu'elle allie plusieurs situations de ce drame ramifié qui produit le sens global, voire singulier, de cette création littéraire.

L'instauration d'une littérature algérienne contemporaine de langue française, dont les auteurs sont capables d'inscrire leur production dans l'actualité tragique de leur pays, de briser les chaînes de la peur et de la censure, et de dépasser le cadre territorial pour s'ouvrir sur le monde, apporte un nouveau souffle au paysage littéraire algérien. C'est une véritable création esthétique qui s'est imposée à travers la ligne de force d'une écriture vivante et novatrice, enrichie par une extrême variété littéraire. Ce fait est acquis et

reconnu aujourd'hui ; il a fait l'objet d'ouvrages, d'études et d'articles qui ont permis de mettre au jour et l'importance et l'originalité de son acte d'énonciation. Celui-ci se caractérise par des performances audacieuses et courageuses qui constituent une nouveauté et une rupture avec les modèles précédents.

Birgit Mertz-Baumgartner qui ont dirigé l'ouvrage suivant : *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*<sup>24</sup> ont retracé un historique de la littérature algérienne qui connaîtrait une évolution d'une littérature de l'urgence, à une littérature de l'allégorie et à une production où les techniques de distanciation et de subversion du réel ont leur place. Elles ont également indiqué que le réquisitoire n'emprunte pas, en général, les voies trop directes du témoignage puisque lui sont préférés des écrits où la vérité affleure derrière la poésie, l'allégorie ou d'autres types de subversion du réel. C'est que beaucoup d'écrivains renoncent ainsi à utiliser le réalisme, et donc la littérature du témoignage, et optent pour que leur critique emploie d'autres voies telles que l'humour, la satire, la dérision et les jeux sur la langue. À cela, il faut ajouter que dans les romans algériens contemporains, la distance nécessaire à la création prend la forme de la distanciation géographique qu'est l'exil, ou celle de la distanciation esthétique, ainsi que celle de la médiation symbolique.

Divers procédés sont utilisés pour dénoncer les tares de la société algérienne, dégageant surtout cette urgence de dire le mal sociétal qui s'est imposé à la culture algérienne et de le rendre public, pour faire supporter l'insupportable aux Algériens et les convaincre du besoin de changer le lot commun d'une humanité en mal d'espoir et de projets. Ces critiques s'accordent donc bien sur le fait que dans la littérature algérienne contemporaine, l'évolution et le développement se manifestent également dans le traitement de l'esthétique textuelle et générique. Les écrivains actuels font violence aux structures de l'écriture elle-même, en tant que contenant, en développant des stratégies d'ordre générique et narratif qui répondent au goût de la transgression, du déséquilibre et du chaos. Mais leurs écrits deviennent aussi l'occasion de montrer des êtres à la croisée des chemins, représentations d'une société en pleine mutation en exposant une réalité sociale qui prend valeur d'explication et qui rend sensible, saisissable, ce perpétuel dynamisme de la situation globale présente en Algérie, situation qui continue, malheureusement, à révéler l'ampleur d'un malaise ambigu.

Il y a donc, dans cette littérature, non seulement subversion de la langue mais aussi subversion de la forme en rapport avec une sensibilité littéraire actuelle. Ainsi, à travers ce bouleversement des normes classiques d'écriture et celles mises à nu de la construction textuelle, les écrivains algériens modernes transforment le texte et le rendent plus juste dans sa représentation dénonciatrice de la violence, en reflétant la préoccupation des Algériens, la frustration et la révolte du peuple trompé ainsi que les dérives de toutes sortes. Ces écrivains créent des textes à l'image du réel dominant, en recourant à un certain nombre de faits sociaux, culturels et historiques, des textes qui valorisent différentes thématiques, et qui, en brouillant les pistes narratives et chronologiques, leur permettent d'inventer un nouveau rapport à l'écriture et de revendiquer une liberté intellectuelle.

Pour les écrivains algériens, il ne s'agit en aucun cas de tracer une frontière infranchissable qui séparerait les représentations du réel de leur mise dans des textes fictionnels. Toute l'écriture référentielle est étroitement articulée à l'histoire du sujet, à la réalité du monde, aux préconstruits culturels, politiques et religieux de l'époque. Est-il utile d'ajouter qu'elle s'alimente aux événements vécus et aux choses vues, même lorsqu'elle se permet des aménagements de plus ou moins grande ampleur avec la vérité? N'oublions pas que la littérature algérienne contemporaine tend à accréditer l'idée selon laquelle le texte

---

<sup>24</sup> BURTSCHER-BECHTER, Beate et MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit, *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, Ed L'Harmattan, Paris, 2001, 263 p.

serait à même de refléter aussi fidèlement que possible le réel et les impressions qu'il procure.

Elle présente en outre l'identification morale et culturelle, et par là, elle souligne donc l'importance de déterminer, dans une époque qui connaît de grands bouleversements, les identités individuelles et collectives du peuple algérien. En ce sens, il est indispensable d'instaurer des va-et-vient entre les mots et la vie, entre le livre et les faits et sensations qu'il donne à imaginer. Les mots peuvent nous conduire aux choses, même s'ils se manifestent à travers différents processus de la création littéraire. L'oeuvre, cependant, reste première pour qui désire partager son dégoût à l'égard d'une société croupissante tout à fait différente de celle dont tout Algérien avait rêvé après l'indépendance du pays. Elle est aussi essentielle pour qui s'attache à défendre la mémoire du peuple algérien bafoué. L'espace romanesque apparaît le lieu par excellence de ces intellectuels qui lancent contre les vivants une accusation grave et sans appel, soutenue dans une opposition cinglante. Beaucoup s'engagent, en effet, dans les luttes idéologiques et politiques de la société algérienne, société de mutations, d'évolution et de contradictions.

Dans la littérature algérienne contemporaine de langue française, le pluriel s'impose toujours. Elle se compose de deux univers culturels qui se rencontrent, se confrontent et s'enrichissent : « l'Algérie » d'une part, avec ses métamorphoses, ses bouleversements et ses désarticulations et la langue française, d'autre part. La production littéraire contemporaine apparaît comme le lieu des métissages culturels et des rapprochements des mentalités. En territoire national, c'est le lieu par excellence des ouvertures et des accès offerts par une langue étrangère. Dans cette littérature, on revient souvent aux thèmes directement liés à la critique sociale et c'est le cas de Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné* (1982), Abdelhak Serhane, *Messaouda* (1983), Rabah Belamri dans *Regard blessé* (1987), Tahar Djaout avec *Les vigiles* (1991), Tahar Ben Jelloun dans *La nuit sacrée* (1987), Assia Djebar dans *L'amour la fantasia* (1985) ou Edmond Amran El Maleh avec *Mille ans, un jour* (1990).

En 1981, il publie aussi *Le Vainqueur de coupe* le roman raconte l'exécution de Ali Chekkal le 26 mai 1957, au stade de Colombes. Puis le dernier roman publié en 1982, *Le démantèlement* qui représente une longue réflexion sur l'Histoire et l'écriture. En 1985 avec *la Macération, la pluie, la prise de Gibraltar* en 1987, nous avons plus affaire à des œuvres produites mais à des œuvres traduites. Boudjedra écrit désormais en Arabe avec toujours la même volonté de s'attaquer aux tabous. Tahar Djaout publie son recueil de poèmes *Solstice Barbelé* en 1975, en 1978, il publie son second recueil de poèmes *L'arche à vau-l'eau* suivent en 1980 et 1982 *Insulaire et Cie* et *l'oiseau minéral*. Pour Tahar Djaout : « *En contraignant les mots et leurs agencements à des usages insolites, on brise des chaînes, on habitue les hommes à prendre avec l'ordre des choses...l'ordre, ce vilain mot,...des libertés, ce beau mot* ». En 1981, il publie son roman *L'Exproprié*, l'écrivain qualifie son œuvre « en prose » comme « *une somme de réflexions gravées comme des cicatrices* » puis en 1984, paraissait à Alger, un recueil de nouvelles, *Rets de l'oiseleur*. Puis il publie à Paris un autre roman qui lui donne une certaine notoriété *Les chercheurs d'os* puis en 1987, paraît *L'Invention du désert* où il se propose de raconter l'histoire des Almoravides.

Rachid Mimouni, cet écrivain a subi le même phénomène que Tahar Djaout : celui d'une notoriété qui se manifeste après la parution de son 3<sup>ème</sup> roman à Paris. Le 1<sup>er</sup> publié par la SNED en 1978 est passé inaperçu sauf des milieux universitaires *Le printemps n'en sera que plus beau, une paix à vivre* et son second roman n'est pas un roman sur la guerre mais sur les 1<sup>er</sup> mois de l'indépendance. *Le fleuve détourné* son 3<sup>ème</sup> roman publié en 1982, a été reçu comme une révélation. C'est bien à une dénonciation de l'injustice que va s'attacher son dernier roman *Tombéza* publié en 1985 et *une peine à vivre* en 1991. Il est certain que, comme toute grande œuvre littéraire, *Tombéza* nous interpelle dans les interrogations

essentielles ; l'écrivain lui-même déclarait dans « Révolution africaine » : « *Il y a très souvent des livres dont l'objectif essentiel est de mettre mal à l'aise le lecteur en vue de provoquer une prise de conscience* »

La poésie de cette période se matérialise à travers Djamel Amrani a publié en 1983 *La plus haute source*, en 1985 *Au jour de ton corps*, en 1986 *Déminer la mémoire*. En 1970, Sénac publiait à Paris une Anthologie de la nouvelle poésie algérienne avec une longue introduction et des poèmes inédits de neuf poètes. Cette anthologie fait date dans l'histoire de la poésie algérienne. Tahar Djaout publie en 1984 à Alger une nouvelle anthologie poétique *Les mots migrants* où il propose de distinguer trois générations de poètes algériens :

- Les poètes nés autour des années 20-30, pris dans la guerre de libération.
- les poètes nés autour des années 40, qui eux « *ont commencé à poser les questions vitales et à dévoiler les contradictions d'une société politiquement indépendante* ».
- Les poètes nés autour des années 50 : cette génération doit beaucoup aux deux précédentes : elle est en pleine production.

En 1974, Arezki Metref fait paraître *Mourir à 20 ans*, en 1986 *Iconoclastes et riveraine* ». En 1975, Chakib Hammada publie *Fleurs de Taghaste*. En 1977, Abdelhamid Laghouati publie *comme toujours* et en 1980, il publie « *L'oued noir* ». En 1977 puis en 1981, nous avons deux recueils de Lazhari Labter *Novembre mon amour* et *Florilège pour Yasmina*. En 1979, Hamid Amir publie *Absences à la pensée universelle*. En 1980 Guy Kader Touati publie un récit poétique et satirique *Cross de Achoura*. Abderrahmane Lougnes dans *poèmes à coup de poing et à coup de pied*, change de style, et ce recueil connut un très grand succès auprès des jeunes.

Dans la même année, Youcef Sebti publie un recueil de poèmes *L'Enfer et la folie*. En 1982, Belkacem Rouache publie *l'unité, certitude incertaine*. En 1983, Ahmed Ben kamla cinéaste à la TV, publie *Je t' imagine Antigone*. Farid Mammeri publie son 1<sup>er</sup> recueil *Fragments de durée*, dans la même année Mohamed Sehaba publie *Te souviens –tu de la tendresse*. En 1985, Mohamed Karim Assouane qui animait une revue poétique à Annaba « *la Gerbe* » (ancien enseignant à l'université de Sidi Amar à Annaba au département de Français, il assurait le module de textes et histoire), publie *poèmes pour une passion*.

Du côté de la prose surtout, en ce qui concerne les mémoires nous avons :

- 1- Les Autobiographies** : en 1965 Malek Bennabi publie *Mémoires d'un témoin du siècle*. Mahieddine Bachtarzi commence une entreprise autobiographique passionnante en trois tomes en 1969. Tahar Oussedik publie deux ouvrages- portraits à mi – chemin entre l'histoire et la légende : *Romans et récits historiques*, en 1982 *Oumeri* et en 1983 *LLa Fat'ma N'soumeur*.
- 2- Les Essais- Patrimoine** : Mouloud Mammeri apporte une contribution conséquente à cet aspect de la culture en 1969, il publie *Les Isefra*, *Les poèmes de Si M'hand* en 1980, et *Poèmes Kabyles anciens*. En 1986, Marguerite Taos Amrouche publie *Le grain magique*, *Contes Berbères de Kabylie*. Youcef Nacib, propose son recueil de *Contes algériens du Djurdjura* en 1982.
- 3- La nouvelle** : elle est la voie littéraire la plus utilisée dans la littérature algérienne, que ce soit en Arabe ou en Français. Il est très difficile de dénombrer avec exactitude les nouvelles publiées depuis l'indépendance dans la presse ou dans des recueils collectifs. Pour donner une idée de l'ampleur du phénomène, nous pouvons signaler que durant l'été 1987, l'hebdomadaire

« *Révolution africaine* » a ouvert une rubrique « *Rendez-vous d'auteurs* » treize écrivains font l'été à Révolution africaine ; on y trouve des noms prestigieux à côté de noms moins connus, mais toujours des auteurs qui avaient publié soit en français, soit en Arabe. Les écrivains de langue Arabes sont : Tahar Ouattar, AbdelHamid Benhadouga, et M. Bagtache. Les écrivains en langue Française sont : Habib Tengour, Rachid Mimouni, Djamel Amrani, M. Boulanouar, Mouloud Achour, Youcef Sebti, A. Hellal, Myriem Ben, Mourad Bourboune et enfin Mouloud Mammeri.

Pour sa part Algérie Actualité ouvre ses colonnes aux créateurs : elle a publié une nouvelle de Leila Sebbar. Un recueil de nouvelles publié à Paris, sur les treize écrivains, quatre font partie de notre littérature : Tahar Djaout, Rabah Belamri, Rachid Mimouni et Leila Sebbar. Nous avons encore dans ce genre de littérature en Algérie : Kaddour M'Hamsadji qui publie en 1969 *Fleur de Novembre*, recueil de onze nouvelles mêlant réalisme et poésie. Mouloud Achour est un des nouvellistes les plus connus du public algérien, il a à son actif quatre recueils de nouvelles : l'écriture en est très classique et les thèmes traités sont : la guerre de libération, l'émigration et méfaits de l'acculturation, l'opposition ville/campagne. Les plus connus sont : *Jours de tourments* et *Le survivant*. Mohamed Chaïb est entré en littérature en publiant en 1972, un recueil de nouvelles *Le Paon*. Saïd Belanteur, chroniqueur de presse, publie en 1975, un recueil de nouvelles *Ces chevaux de Diar El Mahçoul* et *Parfum de Francarabie*. En 1981, Tahar Oussedik publie un recueil de nouvelles sur la rentrée de 1961 *les poulains de la liberté*. Hamid Skif connu aussi dans les milieux poétiques, il fait publier en 1986 deux recueils de nouvelles *Les nouvelles de la maison du silence*.

Les romans en plus de ceux déjà cités (d'écrivains connus), nous citerons ceux d'écrivains moins connus Mohamed Chaïb avec en 1980, *Le déchirement*, en 1983, *La dernière épreuve*. Chabane Ouahioune publie en 1979 *La maison au bout des champs*, puis un autre en 1984. Rabia Ziani publie en 1981, *Le déshérités* puis en 1985, *Ma montagne*. Djamel Ali Khodja publie *La mante religieuse* en 1976. Enfin en 1984, le roman de Mohamed Souheil Dib, *Les amants du djebel Amour*, roman très bien accueilli par la critique algérienne. AbdelKader Djeghoul qui semble promis à un grand avenir à l'intérieur de l'Algérie, on peut constater que la littérature de Langue Française n'a pas déclaré forfait, il est certain qu'elle subit des mutations profondes malgré la difficulté d'édition. Par ailleurs beaucoup d'écrivains de talents émergent et apportent un souffle nouveau tant du point de vue des thèmes que des référents culturels investis en texte : Si « le aînés » sont toujours présents, de plus jeunes prennent le relais et les écrivains dans les deux langues acquièrent l'habitude d'échanger et de confronter leurs expériences.

### **I.8.3. La Littérature d'Urgence : Période 90-2000**

L'écriture d'urgence est un nouveau genre littéraire qui va jaillir en Algérie vers les années 1990-2000. C'est une nouvelle conception de la littérature ; appelé aussi l'imminence de témoignage (témoignage d'urgence) qui a pris la naissance de l'actualité dramatique des années 90. Cette écriture attentive aux effets sociaux, politiques et idéologiques de cette période dans le but de prendre en charge, à l'aide d'une écriture révélatrice, certains événements tragiques des années noires. Afin de donner l'espoir d'un nouveau lien social, et proposer des nouvelles ouvertures vers des solutions politiques.

Le paysage politique de la période des années 90 va marquer un tournant décisif pour la société algérienne tout comme la littérature où de nombreux auteurs vont directement s'inspirer du contexte politico-social pour produire une littérature aux formes diverses, une littérature de description, de constat, de dénonciation, de refus et de contestation mais aussi une nouvelle écriture et une autre esthétique. Face aux différentes données socio-historiques de cette époque, une nouvelle génération d'écrivains se fait remarquer et s'affirme en perpétuant la littérature précédente rencontrant un accueil très favorable au près

du public et de la critique aussi. La violence et la terreur caractérisent la production des années 90. Dans ces récits, il est question de la violence de l'Histoire, de la terreur du quotidien social et familial, de l'identité ambiguë, du mythe personnel et du fantasme qui revêtent plusieurs dimensions et contaminent l'écriture qui devient elle-même intense et effrayante mais aussi et surtout un signe de résistance.

A partir des années 90, une vague de troubles violents submerge le pays à la suite de dissensions politiques. Attentats, massacres collectifs, assassinats ciblant hommes politiques, intellectuels, journalistes, femmes et hommes de tous bords sont le lot quotidien de la population : chaos et terreur s'emparent de tous. On a appelé cette période la « *décennie noire* ». Ce bouleversement secoue également la sphère littéraire, il donne naissance à une véritable explosion littéraire. Des voix s'élèvent pour dire le tragique et exprimer sensations et sentiments. Des plumes se révèlent. De nouveaux écrivains apparaissent sur la scène littéraire. On a nommé cette nouvelle mouvance née de la crise algérienne, « la littérature de l'urgence » qui pourrait signifier que certains de ces auteurs étaient plutôt préoccupés par le témoignage sur la tragédie et le vécu que par l'exercice de style ou l'expression artistique.

Pourtant, et en dépit de « l'urgence », ou grâce à elle, ces auteurs ont su renouveler l'écriture romanesque avec bonheur, lui donner un aspect particulièrement riche, dynamique intense et ouvert sur le monde. Ils l'ont diversifiée. Des récits fortement chargés de violence, ancrés dans la dure réalité immédiate font état d'un référent qui s'impose de lui-même. Le matériau est là. Il donne lieu à des interrogations multiples, des sollicitations qui vont transformer le « paysage littéraire algérien ». S'y sont attelés tant les écrivains vivant en Algérie (Boudjedra, Mimouni, Djaout, Daoud...), que ceux vivant depuis longtemps en France (Djebar, Dib...), ou encore d'autres auteurs qui se sont exilés à la suite de ces derniers événements (Yasmina Khadra, Nourredine Saadi, Azziz Chouaki...), et encore, ceux qui n'ont pas vraiment vécu en Algérie, mais qui, du fait de leurs liens de sang, se sont sentis interpellés par la tragédie algérienne. Cette dernière branche de la littérature, désignée comme « littérature de la migration », reste très souvent ancrée dans le contexte algérien.

Certains auteurs évoquent l'actualité brûlante, tandis que d'autres réveillent des souvenirs de traumatismes anciens, parmi eux, ceux de l'autre guerre, celle de l'indépendance, ils font resurgir les stigmates du passé et dressent un pont entre les deux périodes, et d'autres encore font appel à l'enfance (tel Belamri dans *Le soleil sous le tamis*)... Très vite, cette littérature dite « de l'urgence » a muté en « une littérature de l'allégorie et en une production où les techniques de distanciation et de subversion du réel ont leur place ». Elle offre « des écrits où la vérité affleure derrière la poésie, l'allégorie, ou d'autres types de subversion du réel. C'est que beaucoup d'écrivains renoncent à utiliser le réalisme, et la littérature de témoignage et optent pour que leurs critiques prennent d'autres voies telles que l'humour, la satire, la dérision et les jeux sur la langue. », Selon Nadjib Redouane

De nouveaux noms s'imposent, soit par la force des thèmes traités en rapport direct avec l'actualité nationale ou hors des frontières du pays, et la qualité, la puissance d'une écriture en mutation, soit par les polémiques et réactions que les sujets traités soulèvent. Yasmina Khadra, Salim Bachi, Boualem Sansal, Kamel Daoud, font partie de ces auteurs révélés par la crise de « la décennie noire » qui ont été reconnus, tant en Algérie qu'ailleurs de par le monde, pour le renouvellement qu'ils ont apporté à la littérature algérienne de langue française.

Cette insistance a pour but de dévoiler les mensonges à venir, pour pouvoir les déclarer. Il ne s'agit pas de répéter la même erreur, la même trahison. Pour assurer une prise de conscience à l'écriture (et d'autres formes d'expression) captant l'événement afin de le restituer, de le reconnaître. Comme une manière de

ne pas déposséder les victimes de leur mort, les vivants de leurs souffrances. L'écriture d'urgence a été lancée par les écrivains algériens eux-mêmes pour mettre l'accent sur la concomitance des faits et de leur écriture, autrement dit l'exigence est de faire coïncider dans le temps le réel et la fiction. Parmi les auteurs les plus connus de cette écriture nous retrouvons : Assia Djébar, Malika Mokeddem, Tahar Djaout, Rachid Mimouni, Yasmina Khadra, Wahiba Khiari, Maïssa Bey, Latifa Ben Mansour ainsi que Aïssa Khelladi, qui utilisent en particulier cette réflexion, afin de répondre à une nécessité pressante par témoigner et dénoncer les intégristes et leurs violences brutales, au risque de perdre leurs libertés.

Nous citons quelques exemples des écrivains la nécessité d'expliquer leur conception de l'écriture d'urgence : Slimane Benaïssa : « *Ce n'est pas l'écriture qui est d'urgence mais une écoute qui est état d'urgence* ». Djamel Bencheikh : « *Par urgence je n'entendrais pas l'intervention d'un écrivain dans l'immédiat. L'urgence c'est de ne pas laisser échapper le temps et garder sa mémoire pour le temps futur. Il est nécessaire de se redécouvrir dans la littérature* ». Sadek Aïssat : « *Il est vrai qu'il y a cet aspect d'urgence dans ce qu'écrivent les écrivains d'aujourd'hui, de notre génération. On est pressé (...), on sent qu'il se passe quelque chose et on a envie d'en parler sur le vif* ».

Cette formule était d'abord encouragée par la situation de leurs pays, également le témoignage, l'un des outils qui centre les écrits de déclarations afin de convaincre le lecteur par l'originalité des événements publiés et transmettre la réalité ce qui prouve que l'écriture d'urgence est un cri de douleurs et d'alarme. Comme ce sont des écrits qui sont en relation directe avec la réalité d'une société soit chronique, témoignage, récit, entretien etc.... Assia Djébar écrit sur la décennie noire des années 90, cette période qui a fait couler beaucoup d'encre, tant que militante et un témoin sur des événements qui ont marqué cette période. Elle s'est trouvée responsable d'être allée vers cette écriture dans son récit qui est apparu à la même date de déroulement d'événement.

L'écriture de l'urgence dans *Le blanc de l'Algérie* présente un pont de départ pour Assia Djébar afin d'atteindre sa dimension politique de son récit en tant que femme combattante pour dévoiler la réalité et réclamer la liberté d'expression. « *J'écris, comme tant d'autres femmes écrivains algériennes avec un sentiment d'urgence, contre la régression et la misogynie. Je me présente à vous comme écrivain ; un point, c'est tout. Je n'ai pas besoin – je suppose – de dire « femme-écrivain ». Quelle importance ? Dans certains pays, on dit « écrivaine » et, en langue française, c'est étrange, vaine se perçoit davantage au féminin qu'au masculin* ». Nous avons choisi Assia Djébar comme une illustration vivante de l'écriture d'urgence de cette décennie parce que son écriture transmet l'actualité algérienne d'une façon douloureuse et réelle. Assia Djébar dans le préambule de cette oeuvre : « *J'ai voulu, dans ce récit, répondre à une exigence de mémoire immédiate, la mort d'amis proches (un sociologue, un psychiatre, et un auteur dramatique). Raconter quelque éclats d'une amitié ancienne, mais décrire aussi, pour chacun le jour de l'assassinat et des funérailles ce que chacun de ces trois intellectuelles représentait. Dans sa singularité et son authenticité, pour les siens, pour sa ville d'origine, sa tribu* »

Par l'écriture d'urgence Assia Djébar rend hommage à ses amis proches mais d'une façon différente, d'abord en récitant les souvenirs, décrivant leurs derniers instants et en montrant la valeur d'intellectuelles écrivains que l'Algérie a perdus. Cette écriture fait un appel direct à la mémoire, tellement traumatisé elle revient à un passé idéalisé : « *la jeunesse, le temps heureux* » pour réciter les souvenirs, Terminait par une réalité qui brise le cœur, c'est le cas de notre écrivaine, on ressent les vrais chagrins après la perte de ses amis assassinés. C'est une période caractérisée par l'urgence des événements, ce qui pousse notre écrivain de choisir l'écriture d'urgence pour atteindre d'écrire et enregistrer l'urgence des événements et de produire un récit qui prend l'édition des mêmes dates

d'événements.

*Trois journées blanches de ce brouillard mortel. Non. Moi, je dis non. Moi qui, ces trois fois, ai été absente –moi, la lointaine, presque l'étrangère, l'errante en tout cas, la muette dans la séparation, celle qui renie toute déploration, moi, je dis non. Pas le blanc de l'oubli. De cet oubli-là : oubli de l'oubli même sous les mots des éloges publics, des hommages collectifs, des souvenirs mis en scène. Non : car tous ces mots, bruyants, déclamés, attendus, tout ce bruit les gêne, mes trois amis ; les empêche, j'en suis sûre, de nous revenir, de nous effleurer, de nous revivifier !*

Assia Djébar insiste qu'il existe d'autres manières de raconter le passé soit en utilisant sa propre histoire soit en forgeant, mais refuse tous les discours rigoureux juste pour remplir les pages blanches et pour combler les lacunes et les blancs de l'Histoire officielle. Chaque écrivain raconte son expérience personnelle à l'aide d'un mémoire vécu et une mémoire populaire par le roman historique, ces derniers l'un des outils majeurs de la romancière Assia Djébar. C'est une période qui a été marquée par l'urgence des événements (violence, menace, assassinat) en général et le manque de sécurité en particulier, tous ces événements obligent l'écrivain de l'époque d'aller vers l'écriture d'urgence de transmettre son cri au monde et arrêter les massacres des gens. C'est un message d'espoir qui répond à une mission d'urgence, cette convergence participe à la destinée sociale et dictée par le contexte Algérien des années 90, expliquer par cette expression écrire = dire = témoigner de l'écriture placée sous le signe de l'urgence.

Cette analyse fondée par D. Fisher : cette innovation est due à la création d'un espace d'écoute qui permet à l'écrivaine d'entendre les paroles ensevelies. Malgré les obstacles qu'ils ont vécus à cette époque, mais ils ont essayé de combattre tous ces obstacles sans cesse juste pour transmettre les voix étouffées, leurs réclamations, dire les non-dits parce que tout simplement sont responsables de dévoiler la tragédie et l'image de cette époque. En effet, Beaucoup de textes sont très liés aux événements des années 90 et en rapport direct avec les drames de ces années comme le soulignent ces titres : *Peurs et mensonges* (1996) d'Aïssa Khelladi qui laisse apparaître une tonalité tragique ou encore *Un été de cendre* (1995) d'Abdelkader Djemaï dans lequel l'auteur use plutôt de l'humour qui fait amuser mais fait réfléchir en même temps. Rachid Boudjedra représente la réalité des années 90 dans *La vie à l'endroit* (1997) à travers un pessimisme radical qui se manifeste par l'obsession de la mort en racontant « *la solitude de l'homme face à la barbarie humaine* » mais face à la peur c'est l'écriture qui permet de survivre.

Du côté des femmes plusieurs textes ont été publiés exprimant la réalité des années 90 à travers une littérature féminine développant tous les thèmes (la violence masculine, le poids de la tradition, l'extrémisme religieux, l'exclusion, l'usurpation de l'Histoire, l'amour...) : *La prière de la peur* (1997) de Latifa Ben Mansour, *L'interdite* (1995) de Malika Mokeddem, *Au commencement était la mer* (1996), *La fille de la Casbah* (1996) de Leïla Marouane...

Une autre forme d'écriture s'annonce dans les premiers romans de Yasmina Khadra qui s'est fait connaître par le public algérien sous ce pseudonyme, il s'agit de l'écriture du polar, un roman policier dans *Le dingue au bistouri* (1990), sans nom d'auteur inscrit sur la première de couverture, premier roman d'une série policière, celle du commissaire Brahim Llob ; il sera suivi de et *La foire des enfoirés* (1993), ces romans seront attribués au protagoniste de la série, le commissaire Llob. Outre l'intrigue policière, ils comportent une réelle réflexion sur la situation sociale et politique qui prévaut en Algérie. Par ailleurs, Mohammed Moulesshoul avait signé des textes intitulés, *La fille du pont* (nouvelle) en 1985, *Kahira, cellule de la mort* (récit) en 1985, L'histoire de ce roman *Le privilège du phénix* en 1989 prend pour cadre spatio-temporel l'Algérie durant la colonisation, à l'époque des spoliations, injustices et exclusions. Flen, le personnage principal après avoir erré se fait emprisonner par le caïd et sera libérée par un nain, Llaz,

qui le suit où qu'il aille. Il pourra retrouver son identité (il est le fils d'une reine), découvrir son vrai son nom, et ainsi renaître comme le phénix, à la fin du roman. *L'automne des chimères* (1998) comportant une critique acerbe du régime politique et social algérien transportant le lecteur dans l'univers de l'espionnage, du mystère et du crime pour poser des questions profondes sur la réalité algérienne de ces dernières années.

Dans *Les Agneaux du seigneur* (1995) et *A quoi rêvent les loups* (1999) Yasmina Khadra change de registre et opte pour l'écriture réaliste. Les trois romans constituent une trilogie se déroulant à l'époque de la colonisation. Ces deux romans sont consacrés à la tragédie algérienne. On retiendra encore, *Les hirondelles de Kaboul* qui transporte le cadre de l'action en Afghanistan, *Les sirènes de Bagdad* et *L'attentat*. Ces trois romans sont consacrés aux relations entre Orient et Occident, ils ont été intitulés par Khadra, la trilogie des malentendus. Son écriture, varie selon les romans, ainsi Beate Burtscher-Bechter se référant à Roland Barthes, parle d' « **une écriture blanche** » pour *Les agneaux du Seigneur* (1998). Elle compare l'écriture de ce roman à celle des journalistes, **écriture neutre**, « perdant tout recours à l'élégance, l'ornementation », où le « regard est observateur », une écriture dénuée de poésie, qui « dit tout » sans ambiguïté et sans allusions. Enfin en 1999, Yasmina Khadra ayant signé *Motituri*, *L'automne de chimères* suivi de *Double blanc*, révèle qu'il n'est pas une femme, mais qu'il ne peut divulguer sa véritable identité.

Rachid Mimouni, quant à lui, se rattache au thème de la tradition et de la modernité et porte un regard sévère sur la société. Après 1990, il consacre ses livres aux problèmes posés par la décennie noire et écrit *De la Barbarie en général et de l'intégrisme en particulier* en 1992, et en 1993, *La Malédiction*.

#### **I.8.4. Littérature de l'extrême contemporain : Période 2000-Aujourd'hui**

En 2001, Yasmina Khadra dévoile son identité, Mohammed Moulessshoul, ancien officier de l'armée, et auteur de la série policière du commissaire Llob. Yasmina Khadra (pseudonyme composé des deux prénoms de son épouse, en guise d'hommage à cette dernière) dévoile son identité, une fois sa carrière militaire achevée. Il explique, par cette carrière militaire et le devoir de réserve, les raisons pour lesquelles il a dû prendre des pseudonymes. La même année, il donne *L'écrivain*, un roman autobiographique. *La dernière nuit du raïs*, porte sur la Libye et Kadhafi. *L'équation africaine* (2006) évoque les prises d'otages au large de la Somalie. *Ce que le jour doit à la nuit* publié en 2008, adapté au cinéma par Alexandre Arcady, renvoie cette fois-ci au passé dans le contexte spatio-temporel de l'Algérie des années 1936 à 1962. *L'Olympe des infortunes* paraît en 2010, il croque le tableau d'une communauté de marginaux vivant sur un terrain vague, loin du centre de la ville, Yasmina Kadra donne la parole aux marginaux : «...Car historiquement, sociologiquement, traditionnellement, chez nous, le malheur réveille la générosité spontanée, plus que la compassion ou la solidarité des bonnes gens, tandis qu'à notre époque dite moderne, hélas ! Il semble que l'on favorise le choc des civilisations, non le dialogue des civilisations. » Nous dit Yasmina Khadra.

*Khalil* publié en 2018, est l'histoire d'un jeune marocain d'une banlieue de Belgique. Rejeté par le système scolaire, il se fait enrôler pour un attentat-suicide, mais échoue dans sa mission à cause d'une panne de sa ceinture d'explosifs. Le cheikh lui promet une nouvelle mission, au Maroc, cette fois. Khalil dont la soeur est morte dans un attentat de métro hésite à passer à l'action. Le doute s'installe alors chez le jeune embrigadé. *Khalil* est le portrait d'un djihadiste qui propose une vision de l'intérieur et expose la complexité d'une conscience déchirée. Il faut remonter à l'enfance pour comprendre la psychologie de Khalil : les relations au sein de sa famille, la société occidentale ne lui ont pas permis de s'accomplir. «

L'existence est ainsi faite ; il y a des gens aisés et des gens lésés, des gens à qui tout réussit et des canards boiteux. Bien sûr, au début, je cherchais à comprendre, pourquoi la chance ne me souriait pas. Je me posais un tas de questions...» p. 199. Les deux derniers romans de Yasmina Khadra sont *L'outrage fait à Sarah Ikker*, 2019 et *Le sel de tous les oublis*, 2020. On compte une trentaine de romans écrits par Yasmina Khadra.

D'autres auteurs s'inscrivent dans des registres différents pour dire la réalité des années du terrorisme à travers une écriture novatrice qui recourt au symbolisme se plongeant dans le vieux fond mythique maghrébin et universel. On connaissait Salim Bachi, né en 1971 à Annaba, en Algérie, pour son écriture soignée et poétique qui lui a valu le Goncourt du premier roman en 2001 pour *Le Chien d'Ulysse* (2001), *La Kahena* (2003), *Tuez-les tous* (2006), roman consacré à l'attaque du 11 Septembre contre les tours jumelles du World Trade Center. C'est un récit à forte charge référentielle. La dernière nuit du personnage principal sans nom, nous est racontée. Accablé par ses pensées, le film de sa vie se déroulant dans son esprit, le personnage sort de la chambre d'hôtel pour tenter de s'extraire de ses souvenirs, et rencontre une jeune femme avec laquelle il parle pour oublier que le lendemain il doit précipiter son avion sur l'une des tours. *Les douze contes de minuit* (2007) et *Le Silence de Mahomet* (2008), biographie romancée du prophète QSSL Mohammed, roman polyphonique, son oeuvre confirme son talent et le hisse comme une des voix les plus contemporaines de la littérature algérienne.

*Amours et aventures de Sindbad le marin* (2010), *Autoportrait avec Grenade* de Salim Bachi recourent aux mythologies diverses, celle de l'Antiquité grecque, maghrébine ou encore orientale pour méditer sur le présent en s'interrogeant sur le passé (l'Algérie colonisée, indépendante et actuelle, le terrorisme meurtrier, la mondialisation, le phénomène des harragas...) dans de passionnantes histoires actualisant et parodiant les vieux récits mythiques de la littérature universelle. Ces récits plongent le lecteur dans un univers à la fois mythique et réel d'une Algérie tourmentée et c'est dans l'aventure mythique qu'on lit l'immanence d'un sens implicite d'une interculturalité s'ouvrant sur la pensée de l'altérité. Il continue son voyage littéraire en faisant renaître ce personnage légendaire des *Mille et Une Nuits* sous les traits d'un voyageur aventureux, commercial, un jeune homme, marin par force, amoureux des femmes, de la grâce de la vie et de l'art.

En 2012, *Moi Khaled Kelkal* revient sur l'événement qui a secoué la France et Paris, l'explosion dans le RER Saint-Michel dont l'auteur, Khaled Kelkal, fils d'immigré de la deuxième génération fait l'objet d'une chasse à l'homme. L'auteur dans un monologue retrace la vie et les déboires d'un jeune poussé à la délinquance, emprisonné pour un vol de voiture. A sa sortie de prison, il est endoctriné et bascule vers le terrorisme. Abattu en direct à la télévision, le fameux ordre enregistré : « Finis-le, finis-le ! », lui vaudra de devenir sous la plume de Bachi un contre-exemple du modèle du terroriste construit par l'Occident. En 2013, il publie *Le dernier été d'un jeune homme*, consacré à Albert Camus. L'écriture chez Salim Bachi s'appuie sur la diversité des genres, l'intertextualité et l'interculturalité, et tend vers des formes de (re)construction de soi, tout en restant attachée aux événements extérieurs et aux rapports conflictuels entre Orient et Occident

Le voyage mythique est un motif très présent dans l'oeuvre de Boualem Sansal. Né en 1949, ingénieur de formation, il enseigne à l'université, puis il devient haut cadre dans la fonction publique algérienne. Il entame un parcours littéraire tardivement à partir des années 90, à la suite du décès prématuré de son ami Rachid Mimouni, qui l'avait pressé de se mettre à l'écriture. En 1999, il obtient le prix Goncourt du premier roman pour *Le serment des barbares*. Il écrit également *L'enfant fou de l'arbre creux* (2000). Il rédige par la suite des essais et des nouvelles, puis son roman *Harragas* (2005), la narratrice-personnage,

Lamia, est médecin pédiatre, elle vit seule à Alger. Elle recueille Chérifa, amie de son frère, enceinte de cinq mois, en attendant de retrouver ce frère disparu. Le roman décrit une population en proie à ses problèmes quotidiens et dont les jeunes vont chercher ailleurs leur bonheur. Dans *Petit éloge de la mémoire. Mille et une année de nostalgie* (2007) il est question du mythe du commencement, celui du passé antique, le principal repère du narrateur dans son parcours viatique invitant le lecteur à un long voyage à la recherche d'une identité mal connue : « *Alors, mettons nous en mouvement, donnons libre cours à nos émois et partons à la recherche de nous-mêmes et ce que fut notre mère patrie* ». (p11).

Le présent du narrateur se mêle donc au passé indéfini, mystérieux mais séduisant. La nostalgie et le mal du pays qui le mènent et l'obligent à l'errance, le conduisent au pays du Grand Fleuve et de la mer commune, la *Méditerranée*, pour méditer longuement sur les origines lointaines à travers une pléiade de figures mythiques allant des pharaons à Massinissa en passant par la Kahina. Dans un universalisme triomphant, abolissant toute frontière géographique, le narrateur adopte, tout au long du récit, le ton confessionnel dans sa quête de soi et des origines à travers l'Histoire, la mémoire, l'aventure et le voyage mythique et c'est vers la fin qu'il dévoile à son lecteur l'entreprise de son écriture. S'en suivent *Le village de l'Allemand* (2008) *2084, la fin du monde* (2015) qui sont ses textes les plus connus. Najib Redouane nous dit de Sansal qu'il est : « *Imprégné de la réalité de son époque, il recourt à la puissance des mots pour secouer les consciences endormies, en mettant en jeu les multiples forces du passé, du présent, de l'ailleurs, de l'ici, de l'autre et du même. En s'inspirant de l'actualité la plus pressante, il porte un regard aigu et sensible sur la déroute du temps présent, révélant une nouvelle dynamique du texte algérien* ».

Dans un autre registre, celui de l'absurdité, Amine Zaoui publie des récits au ton intimiste mais non dépourvus de violence. *La Soumission* (2001) raconte l'histoire d'une famille aux filiations incertaines. Le narrateur entame et termine son récit par l'image obsédante de sa mère et aussi le despotisme : « *Elle était soumise et éteinte. Je désirais vomir, expulser tout ce qu'il y avait dans mon ventre, sur le visage de mon père, dont le nez fut toujours enterré entre les pages de son gros livre. Je ne haïssais pas mon père. J'aimais ma mère, obéissante et réduite à la merci de ce bon croyant* » (pp 118-119). Le narrateur livre au lecteur les angoisses d'un enfant obsédé par le spectre d'un père au désir ardent pour sa fille adoptive Khokha attendant avec impatience ses neuf ans et cherchant par tous les moyens à accélérer sa puberté pour l'épouser comme dans la *Sira* du Prophète. Le roman analyse donc les lieux fantasmatiques du despotisme oriental arabo-musulman avec beaucoup d'hallucinations pour raconter les secrets et les mensonges du roman familial.

Des écrivains des premières générations ont continué à publier au rythme de l'évolution socio-historique, politique et culturelle de l'Algérie usant d'autres formes d'écriture : *Nulle part la maison de mon père* (2007) d'Assia Djebar, *Laëzza* (2006) de Mohammed Dib, *Fascination* (2000) de Rachid Boudjedra. Dans ces romans se mêlent tous les genres : l'autobiographique, le fictionnel, le référentiel, l'autofictionnel avec autant de variations et de tonalités dans l'expression de l'être et de la réalité vécue. À cette variabilité de ton (intimiste, documentaire, poétique, réaliste et fantaisiste) correspond une polyphonie faite de récits politiques et mythiques, toute sorte d'entrecroisements interculturels. Cet aperçu sur la littérature algérienne de langue française montre donc dans quelles circonstances elle est née retraçant les grands moments dans son évolution au gré de l'Histoire et au rythme des influences et des croisements culturels participant à une littérature d'une telle diversité dans un champ littéraire autonome et spécifiquement algérien.

Des récits fortement chargés de violence, ancrés dans la dure réalité immédiate font état d'un référent qui s'impose de lui-même. Le matériau est là. Il donne lieu à des interrogations multiples, des sollicitations qui vont transformer le « paysage littéraire algérien ». S'y sont attelés tant les écrivains vivant en Algérie (Boudjedra, Mimouni, Djaout, Daoud...), que ceux vivant depuis longtemps en France (Djebar, Dib...), ou encore d'autres auteurs qui se sont exilés à la suite de ces derniers événements (Yasmina Khadra, Nourredine Saadi, Azziz Chouaki...), et encore, ceux qui n'ont pas vraiment vécu en Algérie, mais qui, du fait de leurs liens de sang, se sont sentis interpellés par la tragédie algérienne. Cette dernière branche de la littérature, désignée comme « littérature de la migration », reste très souvent ancrée dans le contexte algérien.

De nombreux autres romans sont à inscrire à l'actif de Rachid Boudjedra, cet écrivain prolifique, citons encore, pour les années 90, *Timimoune*, un livre sur le désert qui révèle une vision du monde en mouvement entre fiction et réalité, *La vie à l'endroit*, *Le désordre des choses*, *Fis de la haine...* et pour les années 2000, *Hôtel Saint Georges*, *Printemps*, *Les figuiers de Barbarie*, *Les funérailles*, *La vie à l'endroit*. Dans *Hôtel Saint-Georges*, il s'agit d'un ébéniste français qui est appelé en Algérie pendant la guerre de libération pour faire des cercueils destinés aux soldats français ; il voit l'armée française en train de se défaire : « *Il comprend que toute guerre se retourne inexorablement contre ceux qui la font* ».

Tahar Djaout, né en 1954 à Azeffoun, poursuit ses études à Alger et devient journaliste à Algérie Actualité, il crée son journal, *Ruptures*, en collaboration avec des amis journalistes, en 1993. Il sera victime d'un attentat qui lui vaudra la mort quelques mois plus tard à la suite de ses blessures. Concernant l'écrivain et le journaliste face à la crise qui secouait le pays, il a laissé cette phrase devenue, désormais, célèbre qui sonnait de façon prémonitoire : « Le silence, c'est la mort. Et toi, si tu te tais, tu meurs. Si tu parles, tu meurs. Alors dis et meurs. » en 1991, *Les Vigiles* dénonce les maux d'une société qui ne répond pas aux espoirs nourris après l'indépendance et déçoit les attentes. *Le dernier été de la raison* est un texte posthume publié en 1999.

Benmalek Anouar est né en 1956. Il a enseigné les mathématiques à l'université de Bab Ezzouar, après un séjour en Union Soviétique et de nombreux voyages en Asie. Il est l'auteur de nouvelles et d'essais et aussi de nombreux romans dont *Rakesh et Vichnou et les autres*, 1985, *L'amour loup*, 1994, *Les amants désunis* en 1998. En 2006, il fait publier *Ô Maria*, roman sur les persécutions des musulmans en Andalousie. *Le Rapt* paraît en 2009. *Tu ne mourras plus demain*, 2011 est un roman qui traite de la perte de sa mère. C'est un roman autobiographique qui porte sur les regrets et la douleur de l'absence. Il consacre un roman aux Algériens déportés en Calédonie, intitulé, *L'enfant du peuple ancien* et *Fils de Shéol* (2015) est un roman qui aborde la tragédie oubliée du peuple herero et qui sonne comme un avertissement adressé aux générations futures.

Kamel Daoud est né en 1970 à Mostaganem, Kamel Daoud est journaliste et tient une chronique au Quotidien d'Oran, Raïna raïkoum. Ce jeune journaliste vit en Algérie et devient écrivain à partir des années 90. Il commence par écrire *La préface du Nègre*. Mais il se fait connaître avec son roman *Meursault contre-enquête*, un roman au titre provocateur où l'auteur fait parler le frère du jeune Arabe tué par Meursault dans *L'Étranger* d'Albert Camus. Le récit se présente comme une suite/réponse au roman de l'écrivain de l'école d'Alger, Albert Camus, *L'Étranger*, qui a soulevé de nombreuses critiques du fait de l'absence des Arabes dans ses romans et de l'anonymat pesant sur la victime arabe de Meursault, injustement tuée et tombée dans l'oubli. Le texte met en avant le besoin de mémoire et d'identité. « *Impossible de prouver qu'il avait existé alors qu'il avait été tué publiquement* » écrit Daoud à propos de ce personnage de Camus.

En 2017 paraît *Zabor ou les psaumes*, où il raconte l'histoire du personnage éponyme, Zabor, un enfant mal aimé par son père, qui a pris une seconde épouse. Zabor, rejeté, vit loin de la maison familiale dans laquelle se trouvent son père, sa marâtre et ses demi-frères. Il a été confié à sa tante. De plus, un handicap l'oblige à quitter l'école, il déserte également l'école coranique. Marginalisé dans tout le village d'Aboukir, il se réfugie dans les livres et finit par se découvrir un don, l'écriture. Grâce à l'écriture, il finira par acquérir la reconnaissance des gens du village en éloignant de la mort les malades. Mais, ses demi-frères ne croient pas en ses pouvoirs. Et lorsque vient le tour de son propre père, il ne peut le sauver de la maladie. Ce roman soulève de nombreuses questions, celle des langues et de l'écriture, de la culture, des religions, de la communication, puis paraît *Mes indépendances* et en 2018 est publié *Le peintre dévorant la femme*.

Mustapha Benfodil est né à Relizane en 1968. Il est romancier, poète, dramaturge, journaliste à El Watan. Il publie *Zarta* chez Barzakh, en 2000. En 2003, il produit *Les bavardages du seul*, un texte de 500 pages complexe, onirique et baroque (caractérisé par le l'instabilité de la structure générale). L'auteur mêle dans ce roman des traits de genres différents, conte, récit, lettres et écriture journalistique. En effet, un personnage Ouali Ben Oualou est pris dans un délire. Ses bavardages comportent, malgré le délire, de nombreuses références axées sur la culture, les sciences et l'Histoire. On relève, dans ce roman, pour lequel l'auteur a obtenu le prix du meilleur roman en 2004, la tendance à créer une forme romanesque nouvelle.

*Archéologie du chaos (amoureux)* est un roman à la structure éclatée qui paraît en 2007. Paru en 2018, *Body writing. Vie et mort de Karim Fatimi (1968-2014)* est un roman qui aborde les événements d'Octobre 88 et obtient le prix littéraire Mohammed Dib en 2020. L'auteur y raconte l'histoire d'un couple dont le mari est mort dans un accident. Pour faire son deuil, sa veuve lit tous les écrits qu'il a laissés et se met à écrire son propre journal. Deux voix se font entendre : celle de Mounia et celle de Karim. En 4ème de couverture, on peut lire le commentaire de l'éditeur : « *A la croisée de plusieurs genres (journal, récit épistolaire, BD, reportage, chronique, manifeste), ce roman kaléidoscopique relève le pari insensé de recréer le chaos de l'Algérie des années 1990 par l'expérimentation formelle : le texte est mots, ratures, photos, pages arrachées, papiers d'emballage, dessins, fragments, fracas, convulsions. Il est un corps vivant qui palpète, éructe et s'esclaffe, servi par une prose ludique et exubérante, où le grotesque le dispute en permanence au tragique...* ». Benfodil a également écrit une dizaine de pièces de théâtre.

Azziz Chouaki est un auteur, qualifié d'« *auteur le plus surprenant et le plus novateur de la littérature algérienne des vingt dernières années* », par Christiane Achour. Il est né en Algérie en 1951 en Kabylie, il a grandi à El Harrach et fait ses études à l'université d'Alger. Journaliste, écrivain et musicien de jazz, il écrit un recueil de nouvelles et poèmes publié chez Laphomic intitulé *Argo*, puis un récit, *Baya* en 1989. Il quitte l'Algérie en 1991, pour s'installer en France. Il se fait connaître par *L'étoile d'Alger* (1997) publié dans la revue Algérie Littérature/Action. En 2000, il publie un roman *Aigle*, en 2003, un autre roman, *Arobase*. Il écrit également pour le théâtre, *El Maestro*, 2001, *Une virée*, 2003. Aziz Chouaki déclare : « *Je crois que toute écriture est une biographie. En l'occurrence, mon écriture me ressemble si l'on veut. Elle est arabe, berbère, anglo-saxonne, française. De par ma culture musicale, elle est jazz, funk, contemporaine, plastique.* » « *Je travaille beaucoup le signifiant, j'essaye de trouver du goût au-delà du sens, travaillé sur les sons, les correspondances* ».

Bien que la décennie noire soit derrière nous, les écrivains ont comme une volonté de prolonger sa mémoire pour comprendre ce qui s'est produit, faire le pont avec le passé, expliquer le présent. Il n'est pas indifférent de relever que la plupart des écrivains soient venus du journalisme vers la littérature, alors que d'autres ont eu une formation scientifique. Pour cette nouvelle floraison littéraire, on retiendra, donc, que les auteurs restent près de l'histoire, mais aussi de l'événement dans son instantanéité. Ils **témoignent** à leur manière en mêlant l'imaginaire au réel. Le référent tragique constitue la trame des textes romanesques pour « *une graphie de l'horreur* » dont le but final n'est pas le simple compte-rendu, mais bien au contraire, la mise dans la continuité de cette nouvelle approche des moments de l'Histoire, de nombreux autres auteurs ont été distingués à la suite de cette période ; nous retiendrons encore pour les années 2000, les noms de Mustapha Benfodil, Djamel Mati ou Rachid Mokhtari, mais il aurait été tout autant intéressant de se pencher sur d'autres écrivains que nous nous contenterons de citer : Sadek Aïssat, Youcef Tahari, Meghlaoui Hocine, Mohamed Magani, Grine Hamid, Mouhoubi Salah, El Kébir Akram avec son titre accrocheur, *N'achetez pas ce livre...C'est une pure arnaque !!!*, et bien d'autres encore. *N'achetez pas ce livre...C'est une pure arnaque !!!* », un roman qui se présente sous la forme d'une enquête policière dans laquelle un personnage de roman cherche un manuscrit volé où il est lui-même personnage principal. Le roman est rédigé dans un parler de jeunes et truffé de jeux de mots.

Djamel Mati est un ingénieur en astrophysique, né en 1950 à Alger. C'est à partir des années 2000, qu'il se met à l'écriture. Il est l'auteur de romans et d'essais. Sa trilogie, *Les élucubrations d'un esprit tourmenté* comprend : *Sibirkafi.com* (2003), *Aigre-doux* (2005), *On dirait le Sud* (2006). Dans *Sbirkafi.com*, un jeune homme est perdu dans le désert. Son errance lui permet de se retrouver, car elle n'est pas seulement physique, elle est aussi errance mentale et correspond à une quête de soi. Le roman est écrit sur le mode de l'ironie et plonge les personnages dans un monde qui les déconnecte du réel. Le cybercafé est un lieu introduit dans l'univers contemporain censé permettre d'entrer en contact avec le monde. Chez Mati, il est transformé en prison, il devient un lieu de tortures pour des personnages perdus dans le désert dont le seul point de repère est une cabane au point B114. *Aigre-doux* voit le narrateur retourner vers Alger, dans un lieu peu sûr de la Casbah.

A nouveau resurgit le rêve et l'imaginaire. Le recours au fantastique permet à l'auteur de dénoncer certaines tares de la société par le surréel, ainsi, il personnifie des légumes, et les fait parler : « *Tiens ! Prends ça sur la gueule ! Dit la frite brûlante sur la figure du préposé aux poêles trop confiants.* » (p.34) *On dirait le Sud* est un roman qui fait de nouveau appel au magique, au merveilleux. Dernier volet de la trilogie *Les élucubrations d'un esprit tourmenté*, le désert et les sens sont les thèmes forts de ce roman. Zaïna, Ines et Neil. Les personnages déambulent dans le désert dans une quête éperdue de soi. Le point commun de la trilogie est le rêve, le fantastique. *Fada* (2004) est le 2<sup>ème</sup> roman de Djamel Mati, qui convoque un univers de délire, un monde insolite « au gré des événements. Où la folie prend parfois le pas sur la raison » *Yoko et les gens du Barzakh* est publié en 2016. Son dernier roman *Sentiments irradiés*, porte sur les essais nucléaires de Reggane en 1960 nommés « *opération gerboise bleue* ». L'auteur déclare à propos de cette dernière production : « *C'est un devoir de mémoire pour moi, que de revenir sur cette tragédie.* » Le personnage Kamel, né à la Casbah d'Alger, fait des études de droit, et s'engage dans la révolution, puis doit fuir l'armée française. Lors de sa fuite, il se retrouve à Reggane, le jour des essais nucléaires. Il restera hanté par ce qu'il a vu et vécu jusqu'au jour où il décide d'aller en France pour raconter son expérience, animé par un esprit de vengeance car il a perdu sa femme et sa fille à Reggane.

### **I.8.5. Littérature de la migration ou Littérature « Beur »**

Le concept de la littérature « beur » demeure problématique. Appelée littérature maghrébine, européenne, arabe ou étrangère, son statut est souvent indécis dans le champ littéraire. À ce sujet Alec G. Hargreaves

pense que « *La littérature issue de l'immigration en France est une littérature qui gêne. Les documentalistes ne savent pas où la classer, les enseignants hésitent à l'incorporer dans leurs cours et les critiques sont généralement sceptiques quant à ses mérites esthétiques.* »<sup>25</sup>. Ainsi la retrouve-t-on répertoriée chez les libraires dans la section « *immigration-racisme* » ne figurant jamais dans les anthologies de littérature française. La question de cette illégitimité au sein de l'institution française semble être déterminée par sa réception critique ignorant tout de son esthétique. Farida Belghoul, elle-même écrivaine beur note que « *La littérature en question, dit-elle, (...) ignore tout du style, méprise la langue, n'a pas de souci esthétique, et adopte des constructions banales* »<sup>26</sup>. C'est en fait le caractère autobiographique et de témoignage dominant qui a jusque-là ôté son originalité. Cependant, ce problème d'illégitimité est perçu autrement et bien de critiques attribuent à cette littérature son propre champ et esthétique comme le souligne Charles Bonn :

*Les textes beurs qui ne répondent pas à cet archétype du témoignage autobiographique non-distancié existent, mais ils sont immédiatement marginalisés par la critique ou par l'édition. L'institution veut du témoignage et les critiques de l'esthétisme. Il est clair que cette littérature n'est pas sans failles ; mais si son style est le plus souvent oral et argotique, c'est peut-être que la langue des tripes demande d'abord à être entendue sans devoir au préalable passer devant une police de l'esthétique qui s'arrogerait le droit de sanctionner l'affichage d'une "non-littéarité"*<sup>27</sup>.

Ainsi pour des raisons d'esthétique et de littéarité, la littérature dite « beur » semble toujours s'inscrire dans un long débat jouant sur une classification bien définie au sein de l'institution qui l'a vue naître car valoriser cette littérature suppose forcément reconnaître l'entreprise colonialiste de la France.

C'est à partir des années 80 que les écrivains « beur » ont pris la parole pour s'exprimer et raconter leur propre vie au sein de leur société. Ils sont donc passés d'objets de discours à de véritables sujets de discours à travers une publication abondante et spécifique à leur univers. Les premiers textes de cette littérature abordent les problèmes d'intégration des immigrés à travers des revendications sociales et politique comme le montre cet extrait du *Thé au harem d'archi Ahmed* (1983) de Mehdi Charef : « *Madjid se rallonge sur son lit, convaincu qu'il n'est ni arabe ni français depuis longtemps. Il est fils d'immigrés, paumé entre deux cultures, deux histoires, deux langues, deux couleurs de peau, ni blanc, ni noir, à s'inventer ses propres racines, ses attaches, se les fabriquer* ». Il est né 1952, son père parti travailler comme terrassier en France fait venir sa famille. Il passe son enfance et son adolescence dans les cités de transit. Il travaille à dix ans dans une usine, fait de la prison, et devient écrivain puis cinéaste. Il s'est fait connaître par *Le thé au harem d'Archi Ahmed*, 1983, dont il a tiré un film. Il relate l'histoire de deux jeunes des cités de banlieues et la mal vie. C'est un récit autobiographique décrivant le quotidien social et familial et particulièrement la relation avec sa mère. *A bras le cœur*, 2006, retrace la vie difficile des émigrés.

Le narrateur évoque aussi dans d'autres passages la situation dégradante dans les cités de béton poussant certains à fuir, laissant la femme toute seule avec ses enfants :

*Dans le béton, qu'ils poussent, les enfants. Ils grandissent et lui ressemblent, à ce béton sec et froid. Ils sont secs et froids aussi, durs, apparemment indestructibles, mais il y a*

---

<sup>25</sup>HARGREAVES Alec G, « La littérature issue de l'immigration maghrébine en France : une littérature mineure ? », in *Etudes littéraires maghrébines : Littératures des Immigrations : 1) Un espace littéraire émergent*, dir. Charles Bonn, No 7, 1996, p. 17.

<sup>26</sup>BELGHOUL, Farida, « Témoigner d'une condition », in *Actualité de l'Emigration*, 11 mars 1987, p. 24

<sup>27</sup>BONN Charles, « L'autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance », in *Littératures autobiographiques de la Francophonie*, Actes du colloque de Bordeaux (22-23 mai 1994), sous la direction de Martine Mathieu, Ed L'Harmattan, Paris, 1996, p. 222.

*aussi des fissures dans le béton (...) ça chante pas, le béton, ça hurle au désespoir comme les loups dans la forêt, les pattes dans la neige, et qui n'ont même plus la force de creuser un trou pour y mourir. Ils attendent comme des cons, voir si quelqu'un viendrait pour leur donner un coup de main. Ils attendent comme les mômes du béton. Ils font peur. On s'écarte de leur territoire. Quand on veut s'occuper d'eux, c'est pour mieux les détruire, proprement. Pour les séparer. En horde ils attaquent. Ils dérangent (Le Thé au harem d'archi Ahmed p 67).*

Les femmes aussi ont pris la parole pour s'exprimer à travers une postmodernité apportant une nouvelle forme d'écriture où se mêlent fiction, référent et autobiographie comme le montre l'oeuvre de Nina Bouraoui, auteure qui occupe une place importante dans l'espace franco-maghrébin et dont la vie et l'oeuvre sont de plus en plus médiatisées et commentées en raison aussi d'une démarche interculturelle complexe dans laquelle sa production s'inscrit : partagée entre deux univers culturels séparés (La France et l'Algérie) et étrangement liés par un contexte historique violent omniprésent dans la structuration identitaire de la narratrice-personnage. Du point de vue stylistique, l'écriture féminine, autobiographique, androgyne, celle du double ou narcissique sont des formes esthétiques de création et de dépassement qui particularisent les récits de Nina Bouraoui : *Garçon manqué* (2000), *La voyeuse interdite* (1991), *Jour du séisme* (1999), *Mes Mauvaises pensées* (2005) oeuvre dans laquelle l'auteure revendique un espace de liberté où le féminin peut s'exprimer autrement en détruisant tous les stéréotypes sur la femme et les vieux symboles enracinés dans les sociétés traditionnelles

Nés de parents immigrés plusieurs auteurs se sont mis à l'écriture pour affirmer leur présence au monde et les difficultés rencontrées dans une société qui éprouve du mal à les accepter. Dans une société postcoloniale, qui ne répond pas à leurs attentes et qui continue à développer à leur égard un sentiment d'exclusion, les auteurs manifestent leur tiraillement entre la culture des parents et celle d'adoption transmise par la société et l'enseignement. Ainsi si la double appartenance est une richesse, elle est plus souvent considérée comme une menace pour l'intégrité du pays d'accueil. Elle est alors ressentie comme une différence, source de difficultés, sentiment que traduit ainsi Sakina Boudekhenne : « *Le passé de nos parents, c'est notre présent, et notre présent de deuxième génération a-t-il un futur ?* ». Aussi, puisqu'ils sont perçus comme différents, les auteurs recourent souvent à la langue orale dans leurs textes, visant ainsi à mieux marquer leur altérité. La littérature devient pour eux un moyen de se faire entendre, de rendre compte de leur marginalité. On retrouve dans leurs textes des néologismes, des contractions, des fautes, et des mélanges de langues et de niveaux. Ils écrivent dans la langue des banlieues. Ils sont aussi de plus en plus nombreux, et leurs textes traduisent une réalité qui reste en lien avec l'Algérie. Ils sont nombreux, six auteurs ont été choisis pour les représenter.

Akli Tadjer est né en 1954 à Paris où il vit toujours. Il quitte tôt l'école et vit de petits boulots jusqu'au jour où travaillant comme coursier dans un journal, il se fait remarquer par le rédacteur en chef qui l'inscrit dans une école de journalisme. Ses romans sont traduits dans plusieurs langues. Outre, *Les A.N.I. du Tassili*, il a écrit plusieurs romans dont *Courage et patience* (2000), *Le porteur de cartable* (2002), *Il était une fois...peut-être pas* (2008), *Qui ne sont pas raciste, ici ?* (2019). Le premier roman d'Akli Tadjer s'intitule *Les ANI du Tassili* (1984) décrit la situation des émigrés. ANI signifiant Arabes Non Identifiés, est construit sur OVNI pour montrer la perception d'étrangeté qui les distingue. Omar, le personnage narrateur, après un retour au pays d'origine, voyage d'Alger à Marseille sur un bateau nommé Le Tassili. Omar de La Garenne-Colombe rencontre différents groupes sociaux sur le bateau. Ce roman souligne l'exclusion des ANI et les non-dits de la première génération d'émigrés. Il s'est fait connaître par son tryptique d'*Amour et de Guerre* (2020), *D'audace et de Liberté* (2023) et le dernier *De Ruines et de Gloire* (2024).

Les autres textes d'auteurs beurs sont aussi significatifs dans leur forme, langage et thèmes de cette revendication comme dans les romans d'Azouz Begag aux titres révélateurs : *Le Gône du Chaâba* (1986),

*Le Passeport* (1989). Azouz Begag est né en 1957, dans un bidonville de Lyon où il a vécu jusqu'à l'âge de dix ans, Azouz Begag à plusieurs cordes à son violon. Il est écrivain, chercheur en sociologie et économie, homme politique, il a été ministre, il est également scénariste. *Quand on est mort, c'est pour la vie*, Salem Ouessant. Il a écrit une cinquantaine de livres entre essais et romans. Son dernier roman s'intitule *L'arbre ou la maison*, 2021. Dans ce dernier roman, deux frères deux frères vivant à Lyon retournent à Sétif, après une longue absence. Ils vont s'occuper des tombes de leurs parents et visiter la maison familiale... Dans *Mémoires au soleil*, on peut lire : « *Ce jour-là, l'envie de vengeance m'avait gagné. Je rêvais de voir plus tard mon nom de famille en haut de l'affiche pour sortir mon père de l'anonymat, de l'indigénat et lui rendre sa dignité d'homme libre. La langue française allait devenir l'instrument de ma revanche contre son analphabétisme.* » On peut lire encore : « *Les vieux d'ici rêvent de là-bas. Les jeunes de là-bas rêvent d'ici. Leurs rêves se croisent en Méditerranée puis se noient.* »

Nina Bouraoui est née de père algérien et de mère française, Nina Bouraoui a pu être rapprochée de Leïla Sebbar, quoiqu'elle soit d'une autre génération. Nina Bouraoui est difficile à classer. Elle est considérée par certains comme écrivaine française, par d'autres comme Algérienne, donc appartient à la littérature Maghrébine puisqu'elle hérite de la nationalité de son père, enfin d'autres la classe parmi les beurs puisqu'elle vit en France. Bouraoui n'a pas connu la guerre d'indépendance son oeuvre n'y réfère pas. L'écriture de Bouraoui est cependant chargée de violence, une violence qui décrit « *une identité violentée par les discours dominants et par la collision de deux langues, deux cultures, deux espaces.* ». Le thème de l'identité est présent partout dans son oeuvre. Ses romans sont : *La voyeuse interdite*, 1991, *il porte sur l'enfermement. Poing mort*, 1992, « *une forme d'écriture érotique qui inspire la répulsion au lecteur* » (p.191) Dans ce roman, le personnage, gardienne de cimetière est obsédée par la mort *L'âge blessé* en 1996. *Le bal des murènes*, 1997, est axé sur le mal existentiel féminin. La mère du narrateur refuse sa féminité par la maternité, en éloignant d'elle ses enfants. Ce refus trouve sa source dans une généalogie perturbante, un père qui a assassiné sa mère et une mère qu'elle n'a pas connue. En effaçant les référents, Nina Bouraoui veut donner à son récit une portée universelle.

Les noms des personnages ne sont pas mentionnés, ni leur statut social. Ce roman fait le lien entre la littérature et la psychanalyse. *L'âge blessé*, 1998 relate l'histoire d'une vieille femme qui vit dans la forêt, qui est pour elle le lieu de la quête identitaire. *Le jour du séisme* en 1999, est un texte fragmenté dans lequel elle écrit, « *je viens de la terre de mon père, je viens de la terre de Rabiaa et Bachir* », ses parents. *Elle raconte l'histoire du tremblement de terre d'El Asnam en 1980. C'est un texte difficile à classer on hésite entre poème en prose et roman autobiographique.* *Garçon manqué*, publié en 2000, relate comme le précédent l'enfance de l'auteure. Écrit à la première personne, la narratrice est autodiégétique. Bouraoui vit sa double identité comme une violence et exprime cette identité dans une écriture de la violence. En 2002, *La vie heureuse*, traite de l'amour. Mais à ses yeux l'amour n'est qu'une autre forme de violence. On la qualifiée d' « *écrivaine de l'entre-deux* »

Farida Belghoul est née en 1958 à Paris, son père est éboueur, sa mère, femme de ménage. Elle entre à la Sorbonne et poursuit des études en économie. Enseignante dans un lycée professionnel, elle est militante politique, notamment, elle s'engage contre le racisme. Parallèlement, elle monte des films documentaires sur l'immigration. Son roman *Georgette* est un monologue intérieur dans lequel une fillette de 7 ans raconte l'analphabétisme de ses parents à l'origine des différences culturelles entre sa famille et la société. Dans la bouche de l'enfant beaucoup de critiques sont placées. L'ironie porte sur le langage des beurs et la vision que les Français ont de ceux-ci. Ainsi la confusion des formes de la langue : « *Tu viens quand vous voudrez ! Vous êtes chez toi !* » ou la décomposition du mot analphabète : *âne – alpha – bête*.

Faïza Guène, quant à elle est née en 1985 dans une banlieue, elle est cadette d'une famille de trois enfants. Elle écrit son premier roman à l'âge de dix-neuf ans, elle est scénariste. Jeune romancière, son premier roman, *Kiffe kiffe demain* a eu un grand succès et a été traduit dans deux langues. *Du rêve pour les oufs* 2004, est son deuxième roman, elle y décrit le monde qui entoure Ahlem avec humour. Ahlem a vingt-quatre ans, un père qui a perdu la boule, un frère qui trouve des petits boulots mal payés et tourne mal. En 2008, elle publie *Les gens du Balto* et en 2014, *Un homme ça ne pleure pas*. En 2020, elle fait publier *La discrétion*. Avec ce roman, Faïza Guène veut « réparer l'offense de l'oubli ». Dans son roman, *La discrétion*, Faïza Guène revient sur l'histoire de sa mère, depuis son enfance en Algérie sous l'ère coloniale et lui rend hommage aux mères immigrées du Maghreb, de l'Algérie plus particulièrement, et à la sienne. Une histoire singulière qu'elle replace naturellement dans la grande Histoire de France. Publiée pour la première fois à l'âge de 19 ans, Faïza Guène est entrée dans la littérature par un « heureux accident », comme elle aime à le dire. C'est un de ses professeurs de lycée qui contacte une amie éditrice en lui donnant les trente pages d'une nouvelle écrite par la jeune fille. *Kiffe kiffe demain*, son premier roman sort en 2004, se vend à plus de 400 000 exemplaires, et sera publié dans 26 langues. La jeune femme fait sa place dans le paysage littéraire français, et n'a eu de cesse depuis, de raconter dans ses romans le quotidien de familles immigrées, ainsi que leurs rêves.

## **I.9.LA LITTERATURE FEMININE (Les femmes écrivaines)**

*L'écrit des femmes en Littérature maghrébine : une naissance, une fuite ou une échappée souvent, Un défi parfois, Une mémoire sauvée qui brûle et pousse En avant... L'écrit des femmes qui soudain affleure ? -cris étouffés enfin fixés, Parole et silence ensemble Fécondés. [Djebar, A., Ces voix qui m'assiègent, 1999, p.88.]*

### **I.9.1. Littérature Féminine Algérienne**

De toute évidence la littérature féminine ne cesse de prendre de l'ampleur et de se déployer dans le champ métaphorique, au Maghreb et ailleurs, par la multitude et la diversité de sa production. Elle prend de plus en plus une place non négligeable dans les sociétés maghrébines par le nombre croissant d'écrivaines qui envahissent la sphère littéraire. Assia Djebar, Fatima Mernissi, Hala Béji, Malika Mokkedem, Hawa Djabali, Leïla Sebbar, Ahlem Mostaghanemi, Fatima Bakhaï, et la liste est bien, bien longue... c'est autant de voix féminines qui foisonnent et dont la floraison des écrits assiègent l'univers de la littérature au Maghreb; les écrits des femmes prennent l'aspect d'une incursion, voire d'un envahissement, d'une conquête des espaces de la vie intellectuelle jalousement réservés et préservés par la tradition et la coutume aux « esprits supérieurs et aux bien pensants » uniquement.

Mais, il est clair, qu'au Maghreb, la littérature féminine s'inscrit dans la problématique d'une écriture de la résistance et du combat ; une résistance toute pacifique, sereine et responsable, soumise au pouvoir impérieux des imaginaires et des mots dont l'objectif ultime est de se déployer dans le processus historique d'une quête de soi, d'une reconnaissance, d'une revalorisation et d'une présence digne dans les sociétés auxquelles appartiennent ces femmes. Ces voix ne semblent avoir qu'un seul dessein : briser l'enfermement, contrer les mentalités archaïques et retardataires, casser l'isolement et la claustration, anéantir l'effacement, sortir du mutisme qui sont le destin fatal de leur éducation.

Certes, c'est une écriture émanant de la nécessité et du devoir, de l'engagement, mais c'est surtout une écriture particulière. Dans la diversité de ses textes, la parole féminine prend en charge les préoccupations de son devenir lié à celui de son peuple et son Histoire comme de sa culture. Spécificité d'un signifié et celui d'un signifiant, singularité d'une esthétique, exclusivité d'un discours qui se conjuguent pour fonder un espace d'expression rattaché profondément à la sensibilité féminine et son appréhension du monde, de la vie, de l'existence des hommes et des choses. Enfin, la littérature féminine au Maghreb se présente comme un « regard » sur le monde, sur son monde dans le sens où l'énonce Mohamed Dib : « *Je reconnais un Maghrébin au regard qu'il porte. Ce dernier est important chez nous, il parle plus que tout le reste...* ».<sup>28</sup> Il nous semble impérieux de rappeler que cette littérature féminine reste encore méconnue, inexploitée et inexplorée comme il se doit dans le champ de la critique littéraire; et pourtant, elle nous interpelle nos mémoire collective, elle renoue avec nos racines, elle puise dans notre Histoire, développe sa recherche dans notre culture, questionne notre passé et notre présent, s'interroge sur notre avenir.

*L'écrit des femmes en littérature maghrébine :  
Une naissance, une fuite ou une échappée souvent,  
Un défi parfois, une mémoire sauvée qui brûle et pousse en avant...  
L'écrit des femmes qui soudain affleure ?  
Cris étouffés enfin fixés, parole et silence ensemble fécondés !*

Le rapport de notre exploration de la littérature féminine algérienne de langue française, qui n'a eu d'autres impératif que la découverte passionnante de textes mal connus et d'autres objectifs que le défrichage d'une part non négligeable du patrimoine littéraire. Parler de littérature féminine paraît nécessaire car depuis l'indépendance, les femmes écrivains introduisent une marque originale dans cette littérature, proposant des écritures nouvelles, des regards différents sur la réalité culturelle algérienne, reprenant d'une manière novatrice le geste ancestral de la femme créatrice. Certaines productions, comme celles d'Assia Djébar ont atteint une ampleur et une importance indéniables et sont encore ouvertes vers d'autres possibles. Les créations poétiques, elles, se frayent une voie originale dans un genre trop pratiqué par ailleurs de manière souvent médiocre : Anna Gréki a disparu trop vite, mais a laissé une poésie dont l'acuité disait la lucidité non entamée par un discours lénifiant d'anciens combattants. Dans le domaine de l'essai, Fadéla M'Rabet faisait grincer des dents aux lendemains de l'indépendance, en décortiquant sans complaisance la société et la place qu'elle réserve à la femme. Excepté pour Assia Djébar ou Aïcha Lemsine, rares sont les anthologies de la littérature algérienne qui accordent une place un peu conséquente à ces écritures. Dans le champ institutionnel cette production féminine a beaucoup de mal à percer pour différentes raisons :

-**Difficultés de publication** : elles ne sont pas spécifiques à la littérature féminine, mais seulement plus accentuées. Ainsi, *La Grotte éclatée* (1979) de Yamina Mecharka a mis plusieurs années à être éditée à la SNED et les œuvres éditées à l'étranger ne trouvent que rarement un libraire dans le pays.

-**Difficultés d'accès dans les médias** : si quelques textes sont publiés, d'autres ne parviennent même pas à franchir la première étape qui est celle de la parution dans la presse. Rares sont les femmes écrivains auxquelles on s'intéresse en dehors des dates de différentes commémorations nationales (5 Juillet, 1<sup>er</sup> Novembre) ou internationales (8 Mars).

## LE ROMAN, NOUVELLE

On a déjà souligné, le nombre important de textes se réclamant d'un de ces deux genres dans la littérature

---

<sup>28</sup> Œuvre collective, « *Les écrivains algériens* », Algérie, 1998, p. 139

algérienne de langue Française. Les femmes écrivains n'échappent pas à cette dominante. **Assia Djébar** : commence par un premier roman *La soif* en 1957, il lui a fait connaître le succès mais également de sévères critiques. Puis elle publie en 1958, *Les Impatients* , puis en 1963 *Les enfants du nouveau monde* , *les Alouettes naïves* en 1967 puis en 1980 avec *Femmes d'Alger dans leur appartement* puis *L'Amour La fantasia* en 1985, le dernier roman de Assia Djébar poursuit la recherche entamée de *L'Amour fantasia*, c'est *Ombre Sultane* en 1987 « roman de la sororité », *Loin de Médine* en 1991, *Vaste est la prison* en 1995, *Chronique d'un été algérien* en 1993, *Le blanc de l'Algérie* en 1996, *Oran-langue morte* en 1997, *Les nuits de Strasbourg* en 1997, *Ces voix qui m'assiègent: En marge de ma francophonie* en 1999, *La femme sans sépulture* en 2002, *La disparition de la langue française* en 2003, *Nulle part de la maison de mon père* en 2008.

Vers les années 70, Quelques noms apparaissent, celui de **Aïcha Lemsine** qui publie en 1976, *La Chrysalide* (Éditions des femmes) qui s'apparente à la littérature de consommation et dont le succès peut s'expliquer, entre autres facteurs, par le vide du champ culturel ; elle écrira en 1978 un second roman, *Ciel de porphyre* (Simoën) qui veut, explique-t-elle, « poser un regard critique sur ceux qui nous gouvernent » , et en 1983, elle publie son troisième qui se présente sous forme d'enquête/ quête : *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent* et son dernier roman publié en 2008 *Au cœur du Hezbollah*. **Yamina Mecharka** publie à travers la SNED après plusieurs années *la Grotte éclatée* en 1979. C'est un récit poétique selon Kateb dans la préface : « un long poème en prose qui peut se lire comme un roman ». L'auteur, en le présentant à des étudiants en 1985 a dit que c'est un roman d'amour. Vingt ans plus tard, l'auteure fera paraître un autre roman, *Arris* en 1999, que son titre fait dialoguer avec le premier roman, aussi remarquable mais plus dur, l'intrigue montrant le désespoir d'une mère qui conduit son fils en ville pour qu'il y soit hospitalisé et qui ne le revoit jamais.

On peut citer le très court mais très dense récit de **Zoulikha Boukort**, *Le corps en pièces*, paru en 1977, où la narratrice en une soixantaine de pages, s'analyse, passant sa vie « au peigne fin » pour tenter de trouver « une réponse à (ses) angoisses », en traquant le mensonge et essayant par l'écriture de mettre à distance ses fantasmes et de « retrouver une possible identité (... ) ». On peut citer aussi, publié en 1979 aux éditions du Centenaire mais écrit en 1960, *L'Oued en crue* de Bédya Bachir, beau récit - témoignage de ce que put être la vie d'une famille entre les années 40 et 60, et, en arrière-plan, celle du pays avec son lot de souffrances, de guerres et de morts.

**Leila Sebbar** : c'est en 1981 que commence l'itinéraire d'écriture de fiction qui fait bousculer l'essayiste qu'était jusque là Leila Sebbar vers la littérature et, sans doute, la littérature algérienne. De 1981 à 1987 elle publie « *Fatima ou les Algériennes au square, Shérazade, 17ans, brune, frisée, les yeux verts, Le chinois vert d'Afrique, « Parle mon fils parle à ta mère », JH cherche âme sœur, les lettres Parisiennes, autopsie de l'exil*. **Myriem Ben** : en 1982, paraît à Alger un recueil de nouvelles *Ainsi naquit un homme* ces nouvelles ont en effet la marque incontournable du souvenir. **Hawa Djabali** : cet écrivain à qui l'on doit, par ailleurs, des scénarios de films et des contes pour enfants, fait paraître à Paris *Agave* en 1983. Nous avons d'autres romancières et nouvellistes tels : **Djamila Amrane, Nadia Ghalem, Safia Ketou**.

## LE THEATRE :

Peu de femmes sont auteurs dramatiques. Une seule pièce a été représentée et publiée *Rouge, l'aube*, signée conjointement **Assia Djébar** et Walid Can. **Myriem Ben** a écrit trois pièces, restées inédites à ce jour.

## LA POESIE :

**Anna Gréki** : un des poète majeur algériens : son décès précoce mit un terme brutal à cette parole

poétique exigeante, tendre, humoristique, voire sarcastique. **Assia Djebar** aussi a publié un recueil de poèmes « poèmes pour l'Algérie heureuse », **Anisa Boumediene** « Le jour et la nuit » en 1980, Nadia Guendouz et beaucoup d'autres car l'expression poétique est l'une des voies les emprunter par les femmes.

### L'ESSAI :

Les essais des femmes ne sont pas nombreux : mais ils proposent un éventail intéressant d'interventions, à partir de la guerre de libération essentiellement. Zehira Drif, Anna Greki, Fadela Merabet, Souad Khodja, Fathma Ait Mansour, Leila Aouchal, Faiza Ben Ali, Bediya Bachir, Nadia Ghalem, Fettouma Touati, Hafsa Zinai-Khoudil, en plus d'être romancière, Farida Belghoul.

### FILMS

C'est Assia djebar la pionnière dans le genre avec : *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* en 1979 et *La Zerda ou les Chants d'oubli* en 1982, film qui va inspirer la rédaction de son roman *La femme sans sépulture*.

Toutes ces contraintes font que les femmes sont entrées d'abord à petits pas en littérature et que longtemps cette littérature s'est limitée à quelques noms de pionnières, objets de curiosité, auxquelles d'ailleurs de nombreux travaux ont été consacrés, Djamila Debêche, *Les Amrouche* : Fadhma Aït Mansour, la mère, Marguerite Taos, la fille. La première publiait en 1947 *Leïla, jeune fille d'Algérie* (Alger, Imprimerie Charras) puis *Aziza* en 1955 (Imprimerie Imbert), romans bien conventionnels, il faut le dire, où l'intrigue sert de prétexte à des développements sur la possibilité pour la « femme musulmane » de s'émanciper dans l'Algérie coloniale, sur l'opposition tradition/modernité recouvrant une opposition culture musulmane/culture française. Le premier roman reprend les mythes de l'idéologie coloniale, le second marque une légère évolution ; il met encore en scène une jeune fille déchirée entre tradition et modernité qui assiste d'abord inquiète à la montée du nationalisme puis admet peu à peu l'idée que, peut-être, le monde qui se construit sera de progrès.

Le récit de **Fadhma Aït Mansour**, *Histoire de ma vie*, antérieur aux récits de **Djamila Debêche** puisqu'il est écrit en 1946, ne sera cependant publié qu'en 1968 (Ed Maspero), après sa mort et celle de son mari. L'auteure raconte sa vie, insistant fortement sur le statut de marginale auquel la condamnent sa naissance illégitime, son instruction et sa conversion au christianisme. Témoignage sur la colonisation culturelle et ses conséquences, le texte est plein de la souffrance née de la différence, de l'exil et de la mort des siens, éclairé cependant, ainsi qu'elle l'écrit, par le travail de « fixation des chants berbères hérités des ancêtres qui (lui) ont permis de supporter l'exil et de bercer la douleur ». Sa fille **Marguerite Taos Amrouche** écrit aussi dès 1947 son premier roman *Jacinthe noire*, suivi en 1960 de *Rue des tambourins* et, en 1975, de *L'Amant imaginaire*. Elle est connue par les chants recueillis avec son frère auprès de sa mère. Les romans, à forte coloration autobiographique, mettent en scène des jeunes femmes instables, à la sensibilité exacerbée, refusant de se soumettre, s'analysant avec quelque complaisance, et posent le problème de l'exil et de la marginalité.

Pendant la guerre émerge celle qui sera longtemps la figure de proue de la littérature féminine algérienne, Assia Djebar, qui occupera pratiquement seule le terrain pendant quelque temps. (On rappellera que la guerre a favorisé l'éclosion de la poésie, genre approprié aux circonstances, permettant l'expression, parfois sans lendemain, de l'émotion du moment comme l'ont montré Jamel Eddine Bencheikh et Jacqueline Lévi Valensi dans leur *Diwan*).

Elles constituent un tournant et la percée des écritures féminines qui s'opère alors est un phénomène tout à fait remarquable. La production de cette décennie offre un large éventail allant des écritures stéréotypées d'écrivaines criant leur message à des œuvres beaucoup plus achevées. Parfois, en effet, les romans sont plus préoccupés d'information, de témoignage que de réelle recherche et de création. Leur entreprise n'en reste pas moins intéressante pour ce qu'elle révèle de ce désir d'expression qui se manifeste alors. On pourrait classer dans cette catégorie les romans d'**Hafsa Zinaï Koudil** qui commence sa carrière avec *La Fin d'un rêve* en 1984, roman autobiographique dont l'intrigue se situe pendant la guerre de libération mais qui, malgré l'horreur de cette guerre dans une région où elle fut particulièrement éprouvante, Les romans qui suivront, *Le Pari perdu* en 1986, *Le Papillon ne volera plus* en 1990, *Le Passé décomposé* en 1992.

Avec **Zehira Houfani Berfas**, auteure de romans policiers comme *Portrait du disparu* en 1986, *Les Pirates du désert* en 1986 et d'un roman socio-psychologique, *L'Incomprise* en 1989, on reste dans la littérature de consommation avec une tendance nette à la moralisation. Notons aussi, dans la littérature de dénonciation des maux sociaux, le roman de **Fettouma Touati**, *Le Printemps désespéré* en 1984 où l'accent est mis sur la souffrance des femmes, leur enfermement, sur l'échec multiforme de leur vie, mais cette œuvre rageuse et pessimiste, à la limite du littéraire, ne manque pas d'intérêt. L'auteure n'a pas, à notre connaissance, publié d'autres romans.

**Djanet Lachmet**, elle non plus, n'a pas écrit d'autre roman que *Le Cow-boy* en 1983 et on peut le regretter car cette œuvre inquiète et complexe aurait mérité d'être prolongée. Récit d'une enfance pendant la colonisation, le roman met en scène une narratrice en révolte contre sa mère soupçonnée de ne pas l'aimer assez, contre l'école. Le roman lui-même s'inscrit en marge du discours littéraire habituel plus enclin à montrer les barrières que la transgression que représente à l'époque cette amitié amoureuse, bien plus « choquante » que la relation à l'étrangère, présente, sur un mode plus ou moins fantasmatique dans une bonne part de la littérature masculine.

Un seul roman aussi pour **Myriam Ben**, *Sabrina, ils ont volé ta vie* en 1986, mais l'auteure s'était fait connaître par un très beau recueil de nouvelles paru en 1982 (pour le XX<sup>e</sup> anniversaire de l'indépendance), *Ainsi naquit un homme* : l'une des nouvelles, « Nora », la plus connue, est un texte fort, émouvant et désespéré, dont les protagonistes sont des jeunes gens qui ont participé à la révolution et se sont trouvés confrontés à la torture mais aussi à la passion, au désenchantement des lendemains de révolution, à la folie et à la mort. Myriam Ben est également peintre et poétesse : le roman apparaît comme une parcelle d'une production très diverse. Sa parution avait provoqué une polémique, certains lui reprochant son pessimisme, l'intrigue montre la destruction par la société d'un couple de jeunes gens qui s'aiment, l'auteure affirmant que son roman était « *le résultat d'une observation exacte* ». Il est heureusement plus que cela, l'imagination et la poésie y trouvant largement leur place.

De cette décennie on retiendra la parution du premier roman d'**Hawa Djabali**, *Agave* en 1983 : il s'agit là d'une très grande écrivaine qui donnera en 1998, ce qu'on pourrait, en toute subjectivité, considérer comme l'un des plus beaux romans algériens, *Glaise rouge. Boléro pour un pays meurtri*. Paru quinze ans plutôt, *Agave* mettait en place presque tous les motifs que reprendra *Glaise rouge*. Le roman connaît dès sa sortie un beau succès ; il raconte quelles difficultés éprouvent deux jeunes gens qui s'aiment à se constituer en couple ; le mariage ne les rapproche pas : inauguré par un malentendu, il se défait peu à peu à cause du poids mutilant de la société et de leur incapacité à se parler. Le chemin qu'ils font l'un vers l'autre passe par un lieu et un personnage exceptionnel, la « *montagne verte* » et Aïcha qui y habite, en totale harmonie avec le monde qui l'entoure et dont elle cultive la beauté.

Conteuse, elle sait aussi écouter, ce que les deux jeunes gens apprennent près d'elle, et ce passage par la montagne verte leur permet de se rejoindre. Le roman ne se termine pas pour autant en *happy end*, la question qui le clôt : « *à quoi pense-t-elle ?* » installant une certaine inquiétude. Cependant ce n'est pas un roman de l'échec, bien au contraire, à cause de l'espoir qui le sous-tend d'un bonheur possible si hommes et femmes, attentifs l'un à l'autre, arrivent à briser les barrières qui les séparent pour vivre en un pays dépeint, par ailleurs, sans complaisance mais sans acharnement non plus comme une terre où il est possible d'être heureux.

Très travaillée, l'écriture emprunte à l'oralité la forme du conte qui s'introduit dans la fiction, forme non pas figée mais redynamisée, actualisée, la conteuse inventant les récits qu'elle raconte, les chargeant de la révolte des femmes et de leurs espoirs. La montagne, espace emblématique, se retrouvera au cœur de *Glaise rouge* dont elle est l'espace fondamental : en effet, on y voit une grand-mère venir chercher à Alger, où elle s'étirole, sa petite fille pour l'emmener sur la montagne où elle vit ; ce qui contribue à faire de ce roman une œuvre superbe, c'est à la fois le rapport à la nature et le caractère exceptionnel des figures féminines centrales, la grand-mère Nedjma (clin d'œil à Kateb) et Hannana, personnage hors du commun, qui vont apprendre à la jeune fille une « autre façon de vivre ».

Le séjour de la jeune fille qui va rester toute une année sur la montagne, permet à l'auteure, en même temps que se déroule l'« *apprentissage* » de l'héroïne (car c'est bien d'un roman de formation qu'il s'agit), de décrire la montagne sous les multiples facettes que lui dessinent les différents saisons et d'en montrer la splendeur. L'écriture s'attache à rendre les nuances les plus fines du cycle des saisons, la lumière de janvier, le ciel de décembre, une pinède au mois de juin. Dans cet espace de beauté, les personnages féminins inventent un mode de vie où se mêlent l'utopie et l'observation émue du vécu et des gestes des femmes.

La grand-mère et Hannana se définissent par le rapport qu'elles entretiennent avec la terre, le pays en dehors duquel il n'est pas de vie possible pour elles, et la matière, la glaise rouge qu'elles travaillent de leurs mains ; c'est dans l'art des jardins et la représentation qui en est faite que se manifeste de façon éclatante la créativité féminine et le travail d'une écriture inspirée : dans ces descriptions se déploie ce qu'on a pu appeler un « *luxe textuel* » selon Philippe Hamon, une jubilation du texte qui se répercute sur le destinataire. En nous montrant le génie créateur du personnage, cette description qui donne à voir des jardins somptueux, nous fait toucher du doigt, par une mise en abyme, celui de l'auteure et rend sensible la force créatrice des femmes.

Cette peinture heureuse n'exclut pas la lucidité et ces espaces précieux ne sont pas épargnés par la violence, inscrite dès le sous-titre *boléro pour un pays meurtri* ; cependant le désastre du présent n'empêche pas de résister même si les seuls moyens de le faire sont la colère et le souvenir, comme le dit la fin du texte : « *Elle pensa qu'il fallait se souvenir de tout, des terrasses de la ville assassinée, des couchers de soleil, des rires, des recettes de gâteaux, du métier à tisser, des chansons et des plaisanteries, des jasmins, des soies, des jardins... Elle pensa que sa colère ne devait pas fléchir...* ».

La percée qui s'est opérée dans les années 80, va se poursuivre dans cette décennie des années 90 pendant laquelle on assiste à une véritable explosion de textes : certaines écrivaines entamant une œuvre abondante, produisent, en quelques années, trois, quatre, cinq romans et parfois plus, d'autres poursuivent le parcours inauguré dans la ou les décennies précédentes. Il faut signaler, du côté de l'édition, le rôle important que joue, depuis 1996, la revue *Algérie Littérature / Action* qui a révélé un grand nombre de talents. La plupart des œuvres de la décennie sont fortement marquées par le contexte dans lequel elles sont produites, l'Histoire qui s'accélère alors, infléchissant l'écriture et la thématique ; les femmes

prennent encore davantage le parti de s'exposer car si, pour une femme « *écrire a toujours été subversif* » (B. Slama), écrire en ces années 90, c'est prendre des risques majeurs mais en toute connaissance de cause. De grands noms se sont très vite imposés, Malika Mokeddem, Maïssa Bey, Nina Bouraoui, toutes les trois ayant déjà derrière elles une œuvre majeure, chacune totalement différente. Échappant au témoignage auquel se limiteront un certain nombre d'auteurs, elles mettent en place un monde frappé par l'horreur, mais la dépassent par l'écriture qui recourt aussi à l'imaginaire, au rêve, au désir, à la nostalgie parfois.

**Malika Mokeddem**, née dans le désert, l'information n'est pas qu'anecdotique, l'auteure et l'œuvre étant fortement marquées par cet espace, elle ne cache pas que la fascination exercée par le désert a joué un certain rôle dans le succès qu'elle a tout de suite rencontré. Dans *Les Hommes qui marchent*, 1990, on trouve une large part d'autobiographie, passage que l'auteure considère comme quasi obligé pour qui entre en littérature ; lui succède *Le Siècle des sauterelles* en 1992, qu'elle considère comme le premier roman de « conteuse ». Un tournant est marqué avec *L'Interdite* en 1993 et *Des Rêves et des assassins* en 1995 qui semblent rompre avec l'autobiographie des *Hommes qui marchent* et la pure fiction du *Siècle des sauterelles* : en prise sur l'actualité la plus douloureuse, ce sont des livres d'urgence, autre passage obligé, compte tenu de la période historique dans laquelle ils s'écrivent. C'est ainsi que des romans comme *La Nuit de la lézarde* en 1998 et *N'zid* en 2000 s'éloignent, en partie tout au moins, de la critique sociale et privilégient une écriture métaphorique.

Son origine, son parcours (départs, ruptures...) expliquent en partie les thèmes qui nourrissent son œuvre : le désert, bien sûr, qui l'imprègne totalement, espace fondamental tant au niveau géographique que symbolique, espace complexe aussi, ambigu, refuge souvent mais aussi lieu d'enfermement ou même de mort (quand la mer, ainsi qu'on le voit dans *N'zid*, est toujours bénéfique). Lui est associé le thème du nomadisme auquel est lié le refus des frontières, balayant, dépassant la notion d'identité unique, les textes privilégiant toujours la marge, la périphérie plutôt que le centre, l'hybridation plutôt qu'une hypothétique pureté, la richesse de l'entre-deux, le métissage y compris au niveau de l'écriture qui se nourrit d'oralité. La mer, autre désert, au centre du sixième roman, *N'zid*, dit aussi ce refus de se laisser amarrer ; dans ce roman où une jeune femme amnésique (tous les romans retracent le parcours de femmes hors normes, révoltées) essaie de se « retrouver », en particulier par le biais du dessin, on trouve, autre constante dans l'œuvre, le thème de la mémoire.

**Maïssa Bey**, quant à elle, elle inaugure avec son premier roman *Au commencement était la mer* en 1996 une œuvre forte, dérangeante et lumineuse en bien des points. Ce roman solaire, on retrouvera cet éclat dans certains récits des *Nouvelles d'Algérie* en 1998, décrit d'abord comment dans la splendeur de l'été algérois, sur une plage où elle passe des vacances avec sa famille, une jeune fille, Nadia, s'éveille à l'amour et rêve de liberté tandis que son frère s'enferme dans un mysticisme qui l'éloigne du reste de sa famille et que le pays tout entier est en proie à une violence désespérément quotidienne. Ainsi s'installe le contraste : d'un côté la beauté du monde dont l'écriture rend l'éclat, la soif de vivre et d'aimer de l'héroïne, de l'autre l'intolérance d'une société de plus en plus frileuse et peu apte à comprendre, encore moins à accepter le désir de liberté des femmes ; la violence qu'elles subissent les pousse à la révolte, au désir de transgression mais crée aussi cette « immense chaîne de solidarité » qui les lie au cœur de la tourmente collective et de celle que traverse la jeune femme.

L'écriture, écriture de la lumière mais aussi de la souffrance et l'insupportable douleur vécue par le personnage. Même travail remarquable de l'écriture dans le second roman de Maïssa Bey, *Cette fille-là* en 2001 où une narratrice complètement révoltée écoute ou fait parler d'autres femmes qui ont, comme elle,

au bout de parcours douloureux, échoué en une espèce d'asile, lieu central du récit, lieu tragique à cause de la somme des souffrances qu'il contient, lieu où se nourrit la colère et la lucidité de la narratrice, abandonnée comme toutes ces femmes ; le terme d'abandon est d'ailleurs le maître mot du récit et obsède la narratrice lancée dans une quête aussi vaine que douloureuse de ses origines ; tout le récit est reconstruction, de sa vie mais aussi de celle de ces femmes, à partir de morceaux qu'elle assemble, retrouvant dans son imaginaire le rejet dont elles ont été les victimes, l'intolérance d'une société sans merci, sans tendresse et parfois des bribes de bonheur toujours payées au prix fort. L'ironie, parfois presque cynique, permet de ne jamais tomber dans le mélodrame malgré le pathétique des situations rapportées ou vécues.

Cette distance qui permet de contenir l'émotion en une retenue toute classique, on la retrouve de façon exemplaire dans le dernier texte : *Entendez-vous dans nos montagnes* en 2002, texte à la dureté mais aussi l'éclat. Longtemps porté par l'auteure, le souvenir du père disparu après avoir été emmené par l'armée française trouve ici son expression artistique, la narratrice reconstruisant par le biais de la fiction le parcours du père. L'emploi de la troisième personne met à distance l'événement mais ne lui enlève rien de sa densité ni de sa force. Dans un wagon sont, par hasard, réunis une femme, Algérienne d'une cinquantaine d'années, un Français plus vieux et une toute jeune fille ; dans cet espace clos, le passé va resurgir : la femme a perdu son père à l'époque où l'homme faisait son service militaire en Algérie, précisément dans sa région natale (qui est aussi celle de l'auteure, fiction et autobiographie se mêlant très subtilement) ; ainsi remontent à la surface les souvenirs des personnages dont le croisement aide le lecteur à reconstituer l'histoire passée, à soupçonner quel rôle a pu jouer l'homme dans le martyre du père, les questions de la jeune fille obligeant les personnages à mettre en mots les souvenirs enfouis au fond de la mémoire, en un long travail de « *spéléologie* ».

Beaucoup d'œuvres de la décennie apparaissent comme des œuvres fortement transgressives, dépassant tous les interdits, y compris ceux de l'autocensure. Ainsi **Fériel Assima** aborde dans son deuxième roman, *Rhoulem ou le sexe des anges* en 1996 écrit après *Une femme à Alger, chronique du désastre* paru en 1995, le thème de l'androgynie avec une telle violence qu'on peut penser que la violence de l'histoire induit souvent celle de l'écriture qui nous installe dans un malaise parfois insupportable. Même malaise chez **Nina Bouraoui** : aucun de ses romans, *La voyeuse interdite* en 1991 qui la fit connaître, *Poing mort* en 1992, *L'âge blessé* en 1998, *Le jour du séisme* en 1999, n'est particulièrement facile ni particulièrement euphorique : certains sont même d'une dureté rare : *Le bal des murènes* en 1996, par exemple, est, à cet égard remarquable.

Placé sous le signe du délire d'un adolescent malade, partagé entre l'amour pour sa mère et une haine pour elle qui s'exprime avec violence, il met en place un univers cauchemardesque rendu en images pénibles, fantasmatiques et révélatrices d'une souffrance extrême. Derrière cet univers s'en esquisse un autre, horrible lui aussi quoique d'une nature différente, la cave de la maison où il vit ayant été un lieu où l'on torturait des résistants. Aucun répit, aucune plage de paix, tout est douleur, humiliation : le drame de l'enfant mal aimé, le saccage de la vie de la mère, la torture qui détruit les êtres et sur laquelle s'attarde le narrateur car, comme on l'apprend aux dernières pages du récit, c'est là que se trouve l'origine de toute cette intolérable souffrance de l'histoire.

L'avant-dernier roman, *Garçon manqué* en 2000, semble marquer un tournant ; différent des romans précédents, il en a cependant la force et la violence mais elles se trouvent en quelque sorte, et même si l'univers décrit est toujours marqué par la souffrance et la révolte, compensées par l'amour qui s'y exprime sans réticences vis-à-vis des êtres (l'ami, sa famille) et d'un pays enfin nommé, lieu de toutes

les déchirures ; la contradiction, l'ambiguïté sont les figures centrales du roman qui décrit la difficile conciliation des contraires dans des sociétés peu ouvertes à la différence. La dualité du personnage, Algérienne par son père, Française par sa mère se manifeste jusqu'au plan sexuel et elle s'interroge : « Française ? Algérienne ? Fille ? Garçon ? ». L'écriture, dense, haletante comme dans les autres textes, sait dire avec force aussi bien l'amour d'une terre que la blessure du racisme dégénéré.

Un autre roman dira avec cependant moins de violence, la difficulté inscrite jusque dans le titre, d'être double, celui de **Souad Belhaddad**, *Entre-deux Je* en 2001. La violence qui nourrit tant d'œuvres est aussi au cœur du roman de **Ghania Hammadou**, *Le premier jour d'éternité* en 1997 : il s'ouvre sur la mort d'un homme assassiné dans la lumière d'Alger. En France, celle qui l'aime apprend la nouvelle. Devant la brûlure intolérable de la douleur, pour lutter contre l'anéantissement qui la menace, elle entreprend de raconter ce que fut cet amour qui les a portés pendant des mois. Le roman est un livre de passion, celle du couple, celle de l'art il est homme de théâtre, et celle d'un pays, dans la double acception du terme : amour qu'on éprouve pour une terre mais aussi martyre de cette terre. L'écriture, souvent lyrique, rend compte de la beauté du monde dans lequel se vit l'histoire amoureuse, de l'intensité de cette passion, de l'ascèse que constitue l'amour du théâtre ; elle est aussi l'écriture d'une souffrance insupportable devant la mise à mort de l'amour, de l'art et du pays.

Elle a écrit un second roman, *Paris plus loin que la France* en 2001, plutôt chronique d'un douar où se répète la difficulté de la survie ; en quelques points ce texte tisse un lien avec le précédent dont il apparaît comme la préhistoire. Cette décennie écoulée, celle qui commence, ont révélé un grand nombre de noms ; il faudra attendre pour savoir si les textes publiés sont le début d'une œuvre ou si, nés des circonstances, ils n'auront pas de suite. Ainsi **Salima Ghezali** dont on connaît la carrière de journaliste elle a, en particulier, dirigé *La Nation*, hebdomadaire aujourd'hui interdit et qui vient au roman avec *Les amants de Shahrazade* en 1999; **Malika Allel** dont le roman *Ils ont peur de l'amour, mes sœurs* en 2001 est une œuvre attachante, même si elle n'est pas d'égale force de bout en bout, et originale. Bien sûr, il aurait fallu, pour être exhaustive citer beaucoup d'autres noms, **Leïla Hamoutene** a déjà publié deux recueils de nouvelles, *Abîmes* et *Le Sablier*, deux romans, *Sang et jasmin* et *Le châle de Zineb*, un recueil de poèmes, *L'Enfant algérien*. **Latifa Benmansour** a publié *Le chant du lys et du basilic* en 1990, *La prière de la peur* en 1997, *Brèves d'ailleurs* : théâtre, 1997, *L'Année de l'éclipse* en 2001, *Les mensonges des intégristes* en 2004. **Leïla Marouane** avec *La fille de la casbah* 1996, *Ravisieur* 1998, *La jeune fille et la mère* en 2005, *La vie sexuelle d'un islamiste* en 2007, *Nouvelles D'Algérie* 2009.

**Rachida Titah** dans *La galerie des absentes* 1996 et d'un recueil de nouvelles, *Un ciel trop bleu* 1998. **Nayla Imaksen** avec *La troisième fête d'Ismaël, chronique algérienne août 1993 - août 1994*, Un recueil de poème *Aubes Orantes* en 2001, deux recueils de nouvelles : *Rien ne manque* 2004 et *De si Beaux ennemis* en 2014. **Fatima Bakhai** avec *La Scaléra* en 1993, *Un Oued pour la mémoire* en 1995, *Dounia* 1995, son tryptique *Izuran* (trois tomes où chacun raconte une fresque de l'histoire de l'Algérie, des origines jusqu'à aujourd'hui) 2006-2010, *Oran après la mer* 2011, et d'autres encore, mais leur seule énumération, pour partielle qu'elle soit, peut donner une idée de la richesse de cette littérature dont l'essor ne peut être réduit aux seules circonstances même si, parfois, elles ont poussé à l'écriture. **Malika Boussouf** à travers un récit autobiographique *Vivre Traquée*, paru en 1995 pour qui l'essentiel, c'est la nécessité de témoigner, de dire la peur, la révolte, le dégoût de tous les démocrates algériens, otages de l'horreur. **Nina Hayet** avec son roman, *La nuit tombe sur Alger la blanche* en 1995, un roman pour dire l'indicible, la douleur et la violence indescrivable de la décennie noire. **Dakia** qui écrit *Dakia, fille d'Alger* en 1996. Fatiah qui écrit, *Algérie, chronique d'une femme dans la Tourmante* en 1996.

## I.9.2. Littérature Féminine Tunisienne

La revue féministe *Leïla* de 1936 à 1942 « ne fut pas déterminante pour l'éclosion de talents féminins ». Néanmoins elle existait, de même qu'après l'indépendance (1956) a paru pendant quelques années la revue *Faïza* de l'Union Nationale des Femmes Tunisiennes. Le code de statut personnel la *Majalla* promulgué en 1956, valorisant la promotion de la femme, a sans doute été un adjuvant dans le désir d'affirmation de soi de nombreuses écrivaines, poétesses et essayistes Tunisiennes. Comme la littérature tunisienne est principalement écrite en arabe, il n'est pas sans intérêt de s'interroger sur la présence des femmes dans ce courant en arabe. Depuis 1956, nombreuses sont les Tunisiennes qui ont publié des nouvelles dans les revues en arabe (cinq parmi elles, ont publié plus de dix nouvelles dans les revues); neufs, ont publié des recueils de poésie; deux ont publié un roman chacune (dont une aussi un recueil de nouvelles). Une, un livre d'essais. Donc, les romancières s'expriment plutôt en français depuis 1975, année de la femme. Jusqu'en 1986, il faut compter sept auteurs femmes en tout : en 1975 **Souad Guellouz**, **Jalila Hafsa** et **Aïcha Chaïbi**; en 1978, **Souad Hedri**; en 1981 **Frida Hachemi** en 1982 de nouveau **Souad Guellouz**; en 1983 **Behidja Gaaloul** et en 1986 **Hélé Béji**. Donc huit romans pour sept auteurs, contre deux romans en arabe.

Plusieurs romans sont insignifiants ou laissent beaucoup à désirer sur un plan ou un autre, aussi bien *Ahlem* de **Frida Hachemi**, que *Fruits perdus* de **Behidja Gaaloul**, selon Jean Déjeux. Il a fallu attendre 1986 pour voir **Hélé Béji** s'imposer avec son roman *L'Œil du jour* (Paris, Maurice Nadeau). Cependant les autres oeuvres doivent être mentionnées. **Souad Guellouz** dans *La Vie simple* (Tunis, MTE) qui raconte le passage de la vie traditionnelle à la vie moderne, soulevant les problèmes de l'adaptation à une nouvelle vie, celle de la ville, qui bouleverse les habitudes et les comportements. Peut-être y remarquerait-on comme une nostalgie de cette « vie simple » d'autrefois que le monde moderne vient troubler. Son second roman *Les Jardins du Nord* (Tunis, Salammbô), en 1982, remonte jusqu'à l'enfance de l'auteur. Dans cette oeuvre autobiographique, Souad Guellouz expose la vie d'une grande famille: le père vénéré, la mère attentive à ses enfants. L'auteur suit chaque personnage à travers des décennies, à travers donc des moments de l'histoire de la Tunisie et de l'évolution des mœurs. La romancière réserve de temps en temps en caractères italiques ses propres réflexions actuelles sur telle ou telle manière de faire d'autrefois. Roman du retour sur soi, du regard sur soi, non certes pour dénigrer mais pour faire le point: quelque peu combatif parfois, le ton reste toutefois modéré et bon nombre de réflexions se veulent de sagesse. Cette autobiographie romancée s'arrête en 1940.

En cette même année de la femme, 1975, **Jalila Haffia** fait paraître *Cendre à l'aube* (Tunis, MTE), entaché malheureusement par le plagiat de deux oeuvres connues: *Elles* de **Alba de Cespèdes** (Poche 1973) et *Journal d'une bourgeoise* de **Geneviève Gennari** (Poche 1972) Pratiquement 69 pages du roman sur 269 étaient extraites de ces deux romans, surtout du premier. En 1975 encore, Aïcha Chaïbi publiait *Rached* (Tunis, MTE) qui raconte l'histoire d'un jeune Tunisien ambitieux et arriviste du Sud. Attiré par la ville, il va s'y brûler les ailes. Il va se marier avec une étrangère qu'il rendra malheureuse. Il fait même le malheur de tout le monde. Ce roman est généreux mais par trop moralisateur. En outre, l'écriture en est trop simple et le plaisir de lire n'est aucunement excité. En somme, ces romans et les deux à compte d'auteur paraissent surtout nostalgiques et moralisateurs : vocabulaire convenu, sans audaces, ton des bienséances traditionnelles. Tout se passe comme si les romancières voulaient faire la leçon, attirer l'attention sur les dangers de la ville, l'évolution malsaine des mœurs et une modernité jugée dangereuse.

Hélé Béji tranche sur ces romans avec *L'Œil du jour* 1986. Déjà l'auteur s'était fait connaître par un essai percutant en 1982: *Désenchantement national. Essai sur la décolonisation* (Paris Maspero), à l'écriture

maîtrisée et à la réflexion pertinente. Dans le même ordre d'idées, on ne peut passer sous silence les pages très denses parues dans *Le Débat* (Paris) : « *L'Occident intérieur* », au titre significatif. Dans *L'Œil du jour*, la narratrice retourne à Tunis, sa ville natale, venant de Paris, pour de courts séjours. Les souvenirs d'enfance se ravivent, un royaume enchanté d'autrefois est peu à peu restitué. La présence de sa grand-mère lui rappelle les vieilles traditions. Mais elle constate que ce monde est en pleine mutation. Ce roman est le propre regard d'Hélé Béji venu d'ailleurs, du monde de la modernité et de la liberté personnelle assumée. La romancière semble regretter une certaine cohérence de l'univers ancien, mais sans se renier: elle n'est pas mécontente d'avoir planté ses racines ailleurs. Enchantement/Désenchantement, « *L'Occident intérieur* » la possède désormais, rejoignant Abdelkebir Khatibi quand il écrit : « *L'Occident est une partie de moi* » et encore "*L'Europe habite notre être*". Agrégée de lettres, Hélé Béji aborde l'écriture romanesque avec maîtrise, parfois de type réaliste, décrivant le quotidien, mais d'autres fois et le plus souvent évocatrice, allusive, intériorisée.

La poésie féminine débute de 1968 jusqu'à 1986 avec six auteurs et neuf recueils. Pour Jean Déjeux, le niveau n'est pas très élevé, sauf dans les recueils de **Sophie El Goulli** et surtout de **Amina Saïd** qui vit à Paris: *Paysages nuit friable* (1980) et *Métamorphose de l'île et de la vague* (1985). On peut certainement y joindre **Jacqueline Daoud**, que les Tunisiens reconnaissent comme Tunisienne, avec *Traduit de l'abstrait* (1968). **Hédia Khadhar** a publié une *Anthologie de la Poésie tunisienne de langue française* (1985). Des Tunisiennes ont aussi écrit des ouvrages de droit comme **Souad Chater** et **Naziha Lakehal-Ayyat** en 1978, des essais comme celui de **Lilia Chabbi Labidi**: *L'Histoire d'une parole féminine* (1982) et surtout celui déjà cité de **Hélé Béji** en 1982, ou ceux encore de **Jalila Hafsia**: *Visages et rencontres* (1981) et *La plume en liberté* (1983).

### I.9.3. Littérature Féminine Marocaine

Durant le premier trimestre 1966 paraissait la revue *Souffles* marquant un tournant dans les écrits de langue française. Il faut attendre 1982 pour voir la première Marocaine publier un roman: *Aïcha la rebelle* de **Halima Ben Haddou**, suivie par trois autres: **Badia Hadj Naceur**, **Leila Houari** et **Farida Elhany Mourad** et en 1987 un nouvel auteur: **Nafissa Sbaï** publiant au Maroc *L'Enfant endormi*. Quatre auteurs avec quatre romans de 1982 à 1986. Cependant, issue de la communauté juive marocaine, **Elisa Chimenti** avait publié autrefois: *Eves marocaines* (1935), *Au cœur du harem* (1958) et *Légendes marocaines* (1959). Le roman de **Halima Ben Haddou** a donné lieu à une publicité abondante dans Jeune Afrique qui a édité le livre. L'auteur est une jeune Marocaine paralysée par la polio depuis l'âge de neuf ans. Il s'agit d'une histoire d'amour dans le Rif marocain au moment de l'occupation espagnole. Aïcha lutte pour les siens, mais elle est rejetée par ceux-ci parce que le propriétaire espagnol, employeur de ses parents, l'a adoptée. L'auteur a mêlé l'imaginaire à l'histoire vécue. Elle déclarait même : « *Aïcha c'est l'héroïne, mais la rebelle c'est moi* ». Retenons le symbole d'une volonté d'être et de s'affirmer.

Le roman de **Badia Hadj Naceur**, *Le Voile mis à nu* (1985) est autrement plus audacieux, peut-être parce que l'auteur est psychologue. Yasmina, d'une grande famille de Tanger, tombe amoureuse d'un Français. La voilà donc hors des normes de la société et de la religion. L'amant meurt dans un accident d'avion et Yasmina part pour la France où elle fait la connaissance d'un Algérien. En réalité, elle mène une vie d'errance sexuelle, passant dans les bras de partenaires successifs, hommes et même femmes. Elle devient « *une poule de luxe* », selon une expression tirée du roman, et ne dédaigne pas non plus les alcools. Apparemment l'héroïne est une petite bourgeoise qui a mis les pieds hors de la grande maison et qui veut jouir de la vie. Jouir me paraît le mot clé. Le roman ne décrit pas l'évolution d'une société, mais de quelques cas à travers Yasmina, qui est un cas d'émancipation exaspérée d'ailleurs. En fin de compte dans cette aventure, beaucoup d'illusions, de faux semblants et de mystification. Peut-être à travers cette

errance de Yasmina faut-il découvrir la recherche d'une identité face à une image de soi éclatée, à la dérive. L'écriture est très morcelée au début, puis les phrases s'étirent de plus en plus. Ce roman est pour l'instant le plus « osé », comme on dit, des romans féminins maghrébins. L'auteur a-t-il voulu trop dire ? Sans doute a-t-il voulu insister pour montrer où peuvent mener le déracinement et le mimétisme.

Dans la même année 1985 paraît de **Leïla Houari** *Zeïda de nulle part*. L'auteur raconte son itinéraire bien qu'il se refuse à dire *Je*. Leïla l'héroïne, quitte Fès pour Bruxelles avec sa famille. Intégration difficile, contradictions, conflits, révoltes contre les tabous, d'où le retour au pays natal pour retrouver les racines et le bonheur de vivre. Mais là aussi elle est heurtée. Elle revient donc à la maison avec de la menthe fraîche et des fleurs d'oranger. Leïla Houari explique que ce roman est d'une certaine manière autobiographique. La contradiction qu'elle portait a été résolue, dit-elle, en partie à la naissance de son fils et lors de la publication de son roman : « *S'exprimer c'est choisir de vivre; il faut assumer ses contradictions* ». L'intérêt de ce roman, sans prétention sur le plan littéraire, est sans doute d'être représentatif de l'écartèlement chez certains jeunes Maghrébins et Maghrébines en Europe, se souvenant de leurs racines mais devant assumer par la force des choses un monde nouveau, un univers différent.

Le roman de **Farida Elhany Mourad** *La fille aux pieds nus* (1985). En lisant, on a l'impression de voir un film égyptien avec intérieur aisé, téléphone blanc et salon bourgeois: un milieu artificiel de nantis. Ici on prend l'avion pour Paris pour un rien : pour aller au théâtre par exemple. L'héroïne fait du cheval tous les matins, passe beaucoup de temps à faire du tennis, etc. Les Amours? On peut les résumer en attirance, rejet, révolte, revendication. Pour quel public ce roman est-il écrit ? Nous parlerait-il de la bourgeoisie marocaine ? Finalement ces romans marocains paraissent se situer entre le rêve et la réalité ; ils semblent raconter des rêves, des fantasmes, des vies qu'on ne peut pas vivre. Les auteurs s'échappent des réalités moroses ou contraignantes en imaginant des vies différentes, dans l'irréalité donc. On veut éviter le quotidien, mais il faut bien assumer le principe de réalité. Comme cela est souvent difficile, le roman sert d'espace de plaisirs et d'expression des désirs.

Trois poètes ont publié des recueils de 1978 à 1983: **Saïda Menebhi**, *Poèmes, lettres et écrits de prison* (1978). Née en 1952, Saida Menebhi est morte en 1977 alors qu'elle faisait la grève de la faim après son arrestation et sa condamnation à sept ans de réclusion pour adhésion à une organisation marxiste-léniniste. **Rachida Madani** publie en 1981, *Femme, je suis*. Ces deux recueils sont d'une bonne tenue. Enfin **Fatima Chahid Abaroudi** publie en 1983 *Imago*.

Quelques Marocaines sont connues pour leurs essais comme la sociologue et féministe **Fatima Mernissi** avec *Le Harem Politique : Le prophète et les femmes* (1987), *Sultanes Oubliées : femmes chefs d'états en islam* (1990), *Peur- Modernité : Conflits Islam-Démocratie* (1992), *Dream of Trespass : Tale of Harem Girlhood* (1995), *Rêve de femme. Une enfance au Harem* (1998), *L'Amour dans les pays musulmans* (2009), *Islam et Démocratie* (2010), et **Ghita El Khayat-Bennaï**, psychiatre, anthropologue marocaine publie sur les problèmes de la promotion féminine et de la sexualité dans la société musulmane, le monde Arabe au Féminin (1985), *Le Maghreb des Femmes*, Essai (1992), *Le Somptueux Maroc des Femmes*, Essai (1994), *Une Psychiatrie Moderne pour le Maghreb*, Essai (1994), *Les Sept Jardins, Nouvelles* (1995), *Le Livre des Prénoms du Monde Arabe* (2004), *Le Livre des Prénoms, les Prénoms du Livre* (2007), comme encore **Fatima Alaoui**, journaliste, pour nous tenir à celles qui ont publié des ouvrages. **Halima Ferhat** qui écrit dans le domaine de l'histoire, **Asma Lamrabet**, en islamologie. Les plus contemporaines sont nombreuses et illustres comme **Siham Bouhlal**, **Karima Ahdad**, Leïla Slimani avec dans *Le jardin de l'ogre* (2014), *Chanson Douce* (2019), *Sexe et mensonge* (2018), *Le pays des*

autres (2020), *Le parfum des fleurs, la nuit* (2021).

## I.10.LA THEMATIQUE DANS LE ROMAN MAGHREBIN

Le roman maghrébin est riche en symbolique, c'est pour cela qu'il regroupe Plusieurs thèmes. Dans un premiers temps les thèmes étaient rattachés à la représentation de la vie quotidienne, au regard ethnographique, et à des aspects traditionnels : coutumes, folklore...etc. On peut voir cela à travers les romans des années 45- 50 chez Mouloud Feraoun, et d'autres écrivains. Ces thèmes sont soit l'expression d'une angoisse, ou d'une situation ambiguë. Ils se présentent comme une critique violente. A travers ces thèmes, on essaye de retrouver le model paternel et rejoindre la mère, l'image de l'étoile qui symbolise l'éclatement du monde d'hier, l'éclatement du genre et de la forme.

### ✓ **Le thème de la représentation de la vie quotidienne**

Est étudié surtout dans les romans dit « *ethnographique* », historique, réaliste et social ; on y évoque les coutumes, le folklore, la vie familiale etc..... Sont aussi exprimés à travers cette littérature la tradition, l'enracinement, la défense de la terre, l'honneur et du sang. Certains écrivains à cette époque semblent ignorer l'événement politique tels : Mouloud Feraoun dans son premier roman « la terre et le sang », par contre Mohamed Dib a fait une description plus réaliste et plus ouverte à la question politique, ceci apparaît dans « sa trilogie » (*la grande maison, l'incendie, le métier à tisser*) ; Mouloud Mammeri aussi a fait des descriptions mais sur l'absurdité de la vie quotidienne dans « la colline oubliée » : il fait une analyse psychologique du héros révolté contre les contraintes sociales et contre sa situation de colonisé, c'est dans « le sommeil du juste » que cette révolte se précise. Ces romans emploient les procédés de la description et de la narration avec respect de la chronologie des événements, à propos de cette description minutieuse de la pauvreté des colonisés, on parlait à un certain moment de : « *description misérabiliste* ».

### ✓ **Les thèmes de l'acculturation et de l'aliénation**

Ces thèmes exposent le problème de l'adaptation, des difficultés des contacts entre deux sociétés différentes et opposées, celui du déracinement entre deux langues, deux cultures, celui enfin d'une situation révoltante. Ce déchirement, les écrivains l'ont éprouvé et exprimé dans leurs œuvres (généralement autobiographiques), ce besoin de « dire » est lié au besoin d'appartenir à un groupe social et de retrouver son identité véritable. Ils se sentent en exil dans la langue française et dans la culture nationale d'où les difficultés d'intégration dans la société.

Albert Memmi précise cette situation dans son roman « Statue de sel » : « *un homme voyage, s'étonne, se diversifie et devient un inconnu pour ses parents et même ses amis....moi je suis un bâtard de ma ville natale... moi je suis mal à l'aise dans mon pays natal et je n'en connaît pas d'autres, ma culture est d'emprunt et ma langue maternelle infirme, je n'ai plus de croyances, de religion, de tradition, et j'ai honte de ce qui en résiste au fond de moi....je suis de culture française, mais tunisien...je suis tunisien, mais juif, c'est-à-dire politiquement, socialement exclus, parlant la langue du pays avec un accent particulier.....* » . En Algérie, Jean Amrouche aussi devait être un bâtard de l'héritage culturel français li qui est de nationalité française et chrétien de religion.

### ✓ **Le thème de la révolte**

Ce thème recouvre deux aspects : -la révolte contre l'aliénation coloniale

-la révolte contre l'aliénation familiale

Toutes deux engendrent la haine contre l'occident, sa civilisation et son racisme. Contre le père et la

famille, nous citerons Driss Chraïbi avec ses œuvres « le passé simple » et « les boucs » à travers ces œuvres, il fait une véritable psychanalyse de ses personnages et s'attaque violemment aux aspects les plus scandaleux d'une famille patriarcale et d'une société occidentale hypocrite et raciste ; les héros de ces romans marquent une prise de conscience très profonde de leur état de colonisé, ils dénoncent, accusent, mais ne revendiquent pas encore. En ce cri de révolte qu'est le passé simple, est assez frappante, assez sentie pour avoir, dans sa violence, une valeur de témoignage. Le père glacial, la mère tremblante, l'enfant noué de peur, ne les trouve-t-on chez Dib dans « Qui se souvient de la mer » ? Et chez Mammeri dans « le sommeil du juste ».

### ✓ **Le thème de la révolution et de la guerre d'Algérie**

Ce thème sera l'objet de nombreux romans à partir de 1958 jusqu'à l'indépendance et même après ; « la dernière impression » de Malek Haddad en 1958 qui reflète la prise de conscience des écrivains et leur participation au combat : à ce thème se greffent d'autres sous thèmes : la patrie, l'exil, l'engagement politique. Dans « Qui se souvient de la mer » Mohamed Dib abandonne le réalisme descriptif et utilise un autre style relevant de la science fiction, du rêve et de la poésie pour dire les horreurs de la guerre et penser à une société nouvelle.

### ✓ **Le thème de la cité et de la terre**

Dans le roman maghrébin, le lien qui rattache l'homme à la terre est charnel, culturel et psychologique. Elle est un espace rassurant qui rappelle le ventre de la maternel, lien et lieu de sang, ceci apparaît notamment dans les écrits de Feraoun *La terre et le Sang*, la rupture de ce lieu laissera une impression de frustration et d'aliénation ; la terre rappelle le thème de la caverne :

1- **La caverne terrestre** chez Kateb Yacine dans *Nedjma*, le nit de l'aigle dans *Nedjma* aussi.

2- **La grotte marine** chez Mohamed Dib dans *Qui se souvient de la mer*.

L'élément qui revient ici est l'élément « eau » (élément féminin désignant aussi bien la mère et la femme). L'espace ville, est une agression perpétuelle. C'est le lieu de répression militaire, de la violence (morale et physique), celui de l'aliénation et du père. La ville est négative, le héros perd son identité, il est angoissé. Dans ce sens, on citera les œuvres de Chraïbi, de Kateb, de Dib et de Boudjedra.

### ✓ **D'autres thèmes s'ajoutent à ceux déjà cités comme**

-Le thème sur les opprimés : les paysans chez Dib, Feraoun ....

-Le thème de la femme dans presque tous les romans maghrébins.

-Le thème de l'amour dans la majorité des romans maghrébins aussi.

-Le thème du soleil dans *Nedjma*, l'étranger de Camus, L'incendie de Dib

-Le thème de la liberté dans tous les romans maghrébins.

-Le thème des ancêtres chez Kateb, Dib, Amrouche ...

-Le thème de l'institution scolaire (l'école) chez Dib, Feraoun, Kateb et de Mammeri.

-Le thème de la misère surtout chez Dib et Feraoun.

Nous pouvons dire qu'à travers les genres, les thèmes et les aspects divers de la littérature maghrébine se dégagent un attachement profond et réel à la patrie, malgré l'utilisation d'une langue étrangère que l'histoire a déterminé. Le roman maghrébin a exprimé les problèmes et les idéaux d'un peuple même dans les œuvres les moins engagées. Ces œuvres sont des témoignages de valeur d'une époque, d'un peuple et

d'une société. L'avenir se précisera d'avantage avec la montée de la nouvelle génération d'écrivains qui ont parfois opté pour la langue Arabe.

**TEXTE :**

**Au soleil**

« On voit s'ouvrir discrètement les quartiers recueillis du vieux Alger, et monter des rues bizarres comme autant d'escaliers mystérieux qui conduisaient au silence. Tout d'abord, on aperçoit du peuple arabe les meilleurs côtés, les plus beaux, ceux qui font précisément contraste avec notre état social. Ce peuple a pour lui un privilège unique, et qui malgré tout le grandit : c'est qu'il échappe au ridicule. Il est indigent, il est sordide, sans trivialité. Sa malpropreté touche au grandiose(...) il est grave, il est violent; jamais il n'est ni bête ni grossier. Toujours pittoresque dans le bon sens du mot. Il est effréné dans ses mœurs, mais il n'a pas de cabarets, ce qui purge au moins ses débauches de l'odeur du vin. Il sait se taire, autre qualité que nous n'avons pas(...) il a la dignité naturelle du corps, le sérieux du langage, la solennité du salut, le courage absolu dans sa dévotion. Il est sauvage, inculte, ignorant.

Tous ces attributs, il les garde (...) avec une force de résistance ou d'inertie (...) quoiqu'il ait toutes les raisons possibles d'être policé malgré lui-même (...) il a tout retenu comme au premier jour, ses usages, ses superstitions, ses costumes, et la mise en scène à peu près complète de cette existence opiniâtre dans la religion du passé. On pourra le déposséder entièrement, l'expulser de son dernier refuge, sans obtenir de lui quoi que ce soit qui ressemble à l'abandon de lui-même. On l'anéantira plutôt que de le faire abdiquer. Je le répète, il disparaîtra avant de se mêler à nous.

En attendant, cerné de toutes parts, serré de près, j'allais dire étranglé, par une colonie envahissante, par des casernes, et des corps de garde dont il n'a d'ailleurs qu'un vague souci, mais éloigné volontairement du cours réel des choses, et rebelle à tout progrès indifférent même aux destinées qu'on lui prépare, aussi libre néanmoins que peut l'être un peuple exproprié, sans commerce, presque sans industrie, il subsiste en vertu de son immobilité même et dans un état voisin de la ruine, sans qu'on puisse imaginer s'il désespère ou s'il attend. »

FROMENTIN Eugène, *Une année dans le Sahel*, Ed Flammarion, Paris, 1859.

**Questions**

- 1- Présentez l'auteur en quelques lignes
- 2- A quel mouvement appartiennent l'auteur et son œuvre ? Donnez les caractéristiques de cette période.
- 3- quelle vision de l'Autre se dessine à travers les stéréotypes que construit le texte.
- 4- De quelle manière ce texte constitue un témoignage sur la violence de la colonisation?

**TEXTE :**

*C'était en 1848...Poussant droit devant nous, vers Biskra. Le 28 Février, j'arrive à El Kantara, sur la limite du Tell de Constantine...El Kantara, le pont garde le défilé et pour ainsi dire l'unique porte par où l'on puisse du Tell pénétrer dans le Sahara...Le pont franchi, ...vous tombez par une pente rapide, sur un charmant village, arrosé par un profond cours d'eau et perdu dans une forêt de vingt cinq mille palmiers. Vous êtes dans le Sahara...*

*Les palmiers, les premiers que je voyais, ce petit village couleur d'or enfoui dans des feuillages verts déjà chargés des fleurs blanches du printemps ; une jeune fille qui venait à nous, en compagnie d'un vieillard, avec le splendide costume rouge et les riches colliers du désert...tout le désert m'apparaissait ainsi sous toutes ses formes, dans toutes ses beautés...C'était le ciel ; le soleil allait se coucher, et dorait, émaillait de feu. Au-delà commençait l'azur.*

*On apercevait le pays céleste du bleu, des brises chaudes montaient...Et quelle musique aérienne, du fond ce village en fleurs, des dattiers, agités doucement, ondoyaient avec des rayons d'or dans leurs palmes...tel fut cher ami, le préambule radieux de mon voyage aux Ziban. L'étrangeté du lieu, la nouveauté des perspectives, tout concourut à en faire comme un lever de rideau splendide, et cette subite apparition de l'Orient par la porte d'or d'El Kantara m'a laissé pour toujours un souvenir qui tient du merveilleux.*

Eugène Fromentin, *Un été dans le Sahara*, Ed. ENAG, Alger, 2001, pp.17-18-19.

**Questions**

- 1- A quel Mouvement et période littéraire appartient ce texte ? Dites en quelques lignes comment sont caractérisés les écrits appartenant à cette période historique de l'Algérie ?
- 2- A qui s'adresse Eugène Fromentin dans son texte ? Que fait l'auteur à travers cet écrit ?
- 3- A quels détails, pouvez- vous remarquer que l'auteur est étranger ?
- 4- Ce texte est à l'origine : - une correspondance
  - Un roman
  - Une discussion

Justifiez votre choix

- 5- Comment la description se caractérise t-elle ?

**TEXTE :**

*J'avais quitté Ain-Sefra l'an dernier aux souffles de l'hiver. Elle était transie de froid, et de grands vents la balayaient, courbant la nudité frêle des arbres. Je la revois aujourd'hui tout autre, redevenue elle-même, dans le rayonnement morne de l'été très saharienne, très somnolente, avec son ksar fauve au pied de la dune en or, avec ses koubba saintes et ses jardins bleuâtres.*

*Elle m'avait semblée morose, sans charme, parce que la magie du soleil ne l'enveloppait pas de l'atmosphère lumineuse qui est tout le luxe des villes d'Afrique. Et maintenant que j'y vis en un petit logis provisoire, je commence à l'aimer. D'ailleurs, je ne la quitterai plus pour un maussade retour vers le Tell banalisé, et cela suffit pour que je la regarde avec d'autres yeux. Quand je partirai, ce ne sera que pour descendre plus loin, pour m'en aller là-bas, vers le grand sud, où dorment les « hamada » sous l'éternel soleil.*

*Parmi les peupliers à troncs blancs, en longs sentiers, suivant les premières ondulations de la dune, avec des parfums retrouvés de sève et de résine, j'ai l'illusion de me perdre en forêt. C'est une sensation très douce et très pure que teinte par moments de sensualité l'haleine plus lointaine d'un bouquet d'acacias en fleurs. Que j'aime la verdure exubérante et les troncs vivants plissés d'une peau d'éléphant, de ces figuiers gonflés de lait amer, autour desquels bourdonnent des essaims de mouches dorées. Dans ce jardin...j'ai passé des heures longues couchée à la renverse, me grisant d'immobilité sous la caresse tiède des brises, à regarder les branches à peine agitées, aller et venir sur le fond éblouissant du ciel...*

*La dune d'un doré ardent tranche violemment sur le fond bleu et sévère du Djebel Mektar. Le jour finit doucement sur Ain- Sefra, noyée de vapeurs légères et de fumées odorantes. J'éprouve la sensation de mélancolie délicate et d'étrange rajeunissement des veilles de départ. Tous les soucis, le lourd malaise des derniers mois dans la fastidieuse et énervante Alger, tout ce qui constituait mon noir est resté là- bas. Maintenant je me suis éloignée, je sens mon âme redevenir plus saine...ouverte à toutes les joies, à toutes les sensualités délicates des yeux et du rêve.*

Isabelle EBERHARDT, *Dans l'ombre chaude de l'islam*, Fasquelle

**Questions**

- 1- A quelle période appartiennent l'auteur et son œuvre ? Donnez les caractéristiques de cette période.
- 2- Comment est caractérisée la description dans ce texte ?
- 3- L'auteur compare deux espaces dans ce texte. Lesquels ? Justifiez votre réponse du texte en relevant deux phrases.
- 4- « *Maintenant je me suis éloignée, je sens mon âme redevenir plus saine...ouverte à toutes les joies, à toutes les sensualités délicates des yeux et du rêve* ». Isabelle EBERHARDT s'est éloignée de quel lieu ? quelles sensations éprouve t-elle dans les deux lieux ? Relevez du texte les expressions qui le démontent.

**TEXTE :**

*On bâtissait l'Algérie moderne.*

*La fièvre de la construction, qui dure encore, commençait à répandre dans les faubourgs tout un peuple bariolé de travailleurs. On édifiait les voûtes du port et le boulevard de l'impératrice. La rue d'Isly et de Constantine s'ébauchaient entraînant, comme deux grands canaux, le flot montant des populations neuves vers les plages et les ravins fleuris de Mustapha. Du côté des carrières de Bab- El- Oued, c'était un mouvement perpétuel, de lourdes galères, chargées de matériaux. Les cris de charretiers s'élevaient sans cesse, en inflexions rudes ou longuement modulées, au milieu du claquement des fouets et des poussières aveuglantes soulevées des ornières de la route par les pieds des bêtes et des hommes (...)*

*Suivant un des lacets qui vont aux carrières, trois casseurs de pierre descendaient vers le faubourg. Alertes, légers dans leurs espadrilles et leurs pantalons de toile collante, ils semblaient ne pas sentir la brûlure de l'air, ni les poussières qui s'élevaient et qui, rendues caustiques par les urines des mulets, picotaient leurs visages enflammaient leurs paupières. Derrière eux, d'autres groupes apparurent, puis bientôt toute une procession d'hommes se déroulait au flanc de la montagne. Des cris se répondirent, des feux de cigarettes se propagèrent d'une bande à l'autre(...)*

*Il y a des hommes de toutes les nations, des terrassiers piémontais, les plus bruyants de tous, avec leurs faces roses de Gaulois aux longues moustaches blondes et leurs yeux bleus. Ils étalaient de grandes bottes et des pantalons de velours aussi larges que des jupes, à côtés de cottes de toile bleue des charpentiers marseillais. Par-ci, par-là, éclataient les tailloles multicolores des petits charretiers de la Camargue et de la vallée du Rhône, qui gesticulaient entre les épaules des Piémontais. Tous se comprenaient, s'excitaient, s'enivraient de leurs propos, que les Piémontais martelaient de rudes accents toniques. Le vin coulait dans les verres, incendiait les visages et dilataient les yeux.*

BERTRAND Louis, *Le sang des races*, Paris, 1899

**Questions**

- 1- Présentez l'auteur en quelques lignes
- 2- A quelle école littéraire appartient l'auteur et son œuvre ?
- 3- Que revendiquent Louis Bertrand et Robert Randeau dans ce mouvement ?

**TEXTE :**

Khadîdja s'était unie au capitaine Debussy, dans un moment de folie, sans penser aux ennuis que lui réservait la différence de leurs sentiments, de leurs goûts et de leurs croyances.

Elle ne s'aperçut de son erreur qu'à la naissance de Jean- Hafid...elle comprit sa faute mais c'était trop tard. Cinq ans après, elle mit au monde une fillette : Myriem. Cette nouvelle maternité affecta profondément Khadîdja, et dès lors elle ne douta plus du malaise qui menaçait son bonheur... (p.19).

L'officier répugnait de voir sa femme parler trop Arabe à ses enfants ou de les initier à ses coutumes ancestrales.

Il ne tolérait pas non plus qu'elle les emmenât avec elle au marabout. Cette suspicion accrût davantage la douleur de Khadîdja qui voulait, comme toute mère prodiguer à ses enfants sa tendresse, son affection et sa sollicitude....(p.19-20)

\_ Je ne comprends pas ton dédain et ton indifférence après bientôt dix ans de mariage ...je t'ai épousé malgré notre passé et la différence de nos religions ....pour toi, j'ai bravé la volonté de mes parents et j'ai encouru leur malédiction...je t'ai donné le meilleur de moi-même : mon cœur, ma jeunesse et des enfants doux et charmants.....

Tout cela, je te l'ai donné, tout cela et tu ne m'accorde ni égards, ni la moindre condescendance....Ah ! Si je tenais ce langage à un homme de ma race, quelle fierté et quelle reconnaissance je lirais sur son visage ! Mais toi, à qui je me suis donnée toute et sans arrière-pensée, resteras-tu encore dur et impassible à mon abnégation...à ma douleur. (p.20-21)

Il comprit aussi l'impossible fusion parce qu'ils n'avaient pas la même foi ni le même idéal. (p.22)

Au lendemain de la mort du capitaine Debussy, Khadîdja se rendit chez un cheikh, un grand savant réputé pour sa science, sa bonté et sa vie pieuse et charitable. Elle le consulta.

- Fais apprendre la parole de Dieu à tes enfants, répondit le saint homme, ils reviendront à la raison ... (p.23-24)

Mohammed OULD CHEICK, *Myriem dans les Palmes*, 1936

## QUESTIONS

- 1- Quels sont les personnages du texte ?
- 2 De quelles nationalités sont-ils ?
- 3- Combien d'enfants avaient-ils ?
- 4- Quelle est l'originalité de leurs prénoms ?
- 5- Dans quelles circonstances Khadîdja s'était-elle unie au capitaine Debussy ?
- 6- Qu'est- ce qui a transformé le bonheur de Khadîdja ?
- 7- En quoi s'est-il transformé ?
- 8- Selon vous, par quoi Khadîdja serait-elle séduite quand elle a épousé le capitaine Debussy ?
- 9- Quels sont les obstacles qui lui ont causé ennui et malaise ?
- 10- Comment réagit le capitaine Debussy à son dévouement ?
- 11- Est-ce l'union peut se prolonger ?
- 12- Qu'est ce que dans le récit a facilité le retour aux origines ?
- 13- Essayez de retracer le parcours de l'héroïne de ce passage.
- 14- A quelle période historique peut-on situer l'œuvre et l'auteur par rapport à la littérature maghrébine ?
- 15- A quel genre peut-on subordonner l'œuvre de Mohammed Ould Cheick ?
- 16- Retrouvez la structure du texte.
- 17- Quels sont les temps dominants dans le texte ? Justifiez leur emploi.

## TD N°6

### TEXTE :

Lorsque le kabyle revient dans sa montagne après une longue absence, le temps qu'il passe ailleurs ne lui apparaît plus que comme un rêve. Ce rêve peut-être bon ou mauvais, mais la réalité, il ne la trouve que chez lui, dans sa maison, dans son village.

Le village est un ensemble de maisons et les maisons sont faites de pierres, de terre et de bois. C'est à peine si elles laissent soupçonner la naïve intervention de l'homme maçon. Nulle part on ne trouve une œuvre d'homme solide ou grandiose, compliquées ou belle, capable de défier les siècles et de témoigner d'un admirable passé. Les plus vieilles maisons d'Ighil Nezman, qui semblent porter la patine des siècles avec leurs tulipes noircies, leurs jointures de mortier qui lâchent... il faut déjà reconstruire.

Dès le lendemain de son arrivée, Amer-ou Kaci constate ces changements avec un plaisir réel, car enfin c'est là son village natal, toujours prêt à accueillir lui-même. Bref, Amer comprend nettement qu'il redevient tout à fait l'enfant du pays sans transition, sa longue absence n'a d'ores et déjà plus d'autre signification que celle d'une parenthèse gigantesque, impuissante à changer le sens général d'une phrase. On tient rarement compte du costume ou de l'importance des bagages de celui qui arrive de France. Cela ne veut rien dire. Ce qui compte, ce sont les billets qui se dissimulent très bien dans des vestons crasseux ou des blouses éliminées.

Lorsqu'il était à Paris et qu'il lui arrivait parfois de songer à son village, il imaginait ce village comme un petit coin insignifiant loin, au-delà des splendides horizons, un coin sauvage, obscur et malpropre où se terraient des êtres connus, pitoyables, que l'imagination enlaidissait jusqu'à les rendre grotesques.

FERAOUN Mouloud, *La Terre et le Sang*, Ed du Seuil, Paris, 1983

### Questions

- 1- Présentez Mouloud Feraoun en quelques lignes
- 2- A quelle période littéraire appartient l'auteur et son œuvre ? Donnez les caractéristiques de cette période.
- 3- Décrivez le village Kabyle selon le texte.
- 4- Où habite Amer-ou Kaci ? Justifiez votre réponse du texte
- 5- A quoi les villageois s'intéressent-ils lors du retour de leurs émigrés ? Justifiez du texte
- 6- Comment Amer- ou Kaci voyait- il son village ?
  - a- De Paris ?
  - b- Sitôt arrivé ?
- 7- Que dénonce Mouloud Feraoun à travers la vision d'Ameur Ou Kaci à l'encontre du village et des

**TEXTE :**

Omar s'endormit dans l'herbe ardente. Comandar le vit plongé si profondément dans le sommeil qu'il se tut. Lors que Omar se réveilla, voici en quels termes, cette fois, l'homme Comandar lui parla de Bni Boublen et de ses habitants...

*« A Bni Boublen il arrive aux hommes de se réunir par petits groupes à proximité du village. Le travail manquant dans les fermes, ils échangent des nouvelles. Leurs visages deviennent taciturnes. A ces moments, ils sont tous avares de paroles, ils discutent avec deux ou trois phrases. Il ne leur en faut pas davantage.... »*

Dans les chemins aveuglants de la campagne, ils se promènent lentement, les bras ballants. Ils se saluent cordialement entre eux. Ils crient :

-comment ça va, Kaddour ? Il fait assez chaud pour toi ?

Le nommé Kaddour répond en secouant la tête :

-La chaleur et le ventre creux, voilà comment ça va.

*« ...On n'y trouve que des gens humbles au total, qui ne se prennent jamais pour ce qu'ils ne sont pas...Et quelle est leur attitude ? Ils se targuent toujours d'une grandeur passée. Mais que sont-ils maintenant ? ».*

*«Tiens, en fait de choses anciennes, tante Doudja pourrait t'en raconter. Il y a encore mieux, c'est la grand-mère Moul Kheir. La vie de grand-mère Moul Kheir remonte aux jours sauvages de la liberté, avant l'arrivée des français. Grand-mère Moul Kheir se tient comme un roc sur ce que fut notre passé. Quand elle parle, l'air se remplit d'apparitions invisibles, de voix. Et toi qui l'écoutes, comprends que ces voix familières appartiennent à des gens d'un autre âge. Passé de fellahs, mais aussi de l'Algérie, qui fut le tien, et que sonde la parole de Moul Kheir s'égrenant dans l'immensité d'une nuit calme ». « Moul Kheir te dira que grand- père était un grand guerrier, un grand cavalier, un sage plus sage que tous les autres, dont la justice et la bonté, mais surtout la bravoure, étaient plus grandes que chez les autres hommes de la tribu- et tout cela n'était rien encore ; par ce que son grand- père était plus que cela- : il était un homme roi... »*

MOHAMMED DIB, *L'incendie*, édition du Seuil, Paris, 1954.

## QUESTIONS

- 1-Présentez Mohammed Dib en quelques lignes ?
- 2- Dites en quelques lignes, comment est caractérisée la période à laquelle appartient Mohammed Dib à travers « *L'Incendie* »?
- 3-Relevez du texte les thèmes dominants (dominants même durant cette période coloniale)?
- 4- Quelle est l'originalité du prénom « *Moul Kheir* » ?
- 5-Expliquez la relation du prénom « *Moul Kheir* » avec sa période (l'époque) de naissance.
- 6-Analysez en quelques lignes la vision de Mohammed Dib à travers ce texte (C'est-à-dire quel est le but de Dib dans l'évocation du passé ? Que représente le passé pour l'avenir de Bni Boublen et de l'Algérie ?) Quel message Dib veut-il faire passer à travers ce retour vers le passé ?

**TEXTE :**

Mais pourquoi sommes-nous pauvres ? Jamais ma mère, les autres, ne donnaient de réponse. Pourtant c'est ce qu'il fallait savoir. Parfois les uns et les autres décidaient : c'est notre destin. Ou bien : Dieu sait. Mais est-ce qu'une explication cela ? Omar ne comprenait pas qu'on tint à de telles raisons. Non, une explication comme celle-là n'éclairait rien. Les grandes personnes connaissaient la vraie réponse. Voulaient-ils la tenir cachée ? N'était-elle pas bonne à dire ? Les hommes et les femmes avaient beaucoup de choses à cacher ; Omar qui considérait cette attitude comme de la puérité, connaissait tous les secrets. Ils avaient peur. Alors, ils tenaient leur langue. Mais de quoi avaient-ils peurs ?

Il en connaissait des gens comme sa famille, leur voisins...tous ces pauvres ressemblés ! Combien ils étaient nombreux ! Il y a aussi des riches ; ceux là peuvent manger. Entre eux et nous passe une frontière, haute et large comme un rempart. Ses idées se bouscullaient, confuses. Et personne ne se révolte. Pourquoi ? C'est incompréhensible. Les grandes personnes ne comprennent-elles donc rien ? Pourtant c'est simple ! Pourquoi ne se révoltaient-ils pas ? Ont-ils peur ? De quoi ont-ils peur ?

DIB Mohamed, *La Grande maison*, Ed Du Seuil, Paris, 1952

**QUESTIONS**

- 1-Présentez Mohamed Dib en quelques lignes.
- 2- A quelle période appartiennent l'œuvre et son auteur ? Quelles sont les caractéristiques de cette période ?
- 3- Omar, enfant observateur, dévoile une réflexion très importante dans le texte. Laquelle ? Donnez deux expressions du texte qui démontrent cela.
- 4-Qu'est que les grandes personnes ne comprenaient pas d'après Omar ?
- 5- Omar oppose deux catégories de personnes. Comment sont les uns par rapport aux autres ?
- 6-Montrez l'évolution de la pensée de l'enfant. En quoi prend-il conscience d'une injustice grave ?

## TD N°9

### POEME :

*Jadis l'instituteur....  
Abordait en rêvant les échardes du livre :  
« Nos ancêtres.... »  
Et sa langue restait suspendue,  
Piétinée par des cavalcades bédouines  
Ecorchée aux frontières du texte (...)  
Nos ancêtres étaient tout rongés de soleil  
Et les pores crevés par les vents du désert  
Dans nos corps, contenu, c'est leur espace  
« Qui gronde »*

SENAC Jean, *Matinale de mon peuple*, édition Subervie, Rodez, 1961.

### QUESTIONS

- 1- Qui est Jean Sénac ?
- 2- Qu'est ce que l'intertextualité ? Etudiez le phénomène de l'intertextualité dans le poème de Jean Sénac.
- 3- Dans les quatre derniers vers du poème Sénac répond avec une grande force et détermination aux français :
  - a)-pour leur dire quoi ?
  - b)-ces vers sont une réponse à quels écrivains et à quelle école ?
- 4-Pourquoi selon vous, a-t-il opté pour le vers libre ?
- 5-Justifiez l'emploi de la première personne « nous ».

TEXTES :

L'Etranger

Soleil

Toute cette chaleur (...) s'opposait  
 A mon avance  
 Je serrais les dents  
 Je serrais les poings  
 Je me tendais tout entier pour triompher  
 Du soleil et de cette ivresse opaque  
 Qu'il me déversait aux yeux  
 C'était comme une longue lame étincelante  
 Qui m'atteignait au front, aux yeux  
 douloureux  
 C'est alors que tout a vacillé  
 Tout mon être s'est tendu et j'ai  
 Crispé ma main sur le revolver  
 La gâchette a cédé (...) et c'est là,  
 dans le bruit  
 sec et assourdissant, que tout  
 A commencé. J'ai secoué la sueur et le soleil  
 J'ai compris que j'avais détruit  
 l'équilibre du jour.  
 Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur le inerte.

ALBERT CAMUS  
*L'Etranger, 1947*

Nedjma

Soleil

Au commencement de l'orgie,  
 la bonne était dans la cuisine  
 inondée de soleil ; elle en sortit  
 au crépuscule, pour s'opposer  
 du pillage. La femme du  
 receveur prit la bouteille  
 de rhum à moitié vide et  
 l'appliqua aux lèvres de la  
 servante. La femme du receveur  
 lui cogna les gencives, la bonne  
 s'était raidie (...) la bonne  
 tomba, puis se redressa, les yeux  
 exorbités  
 M. Ricard prit la cravache.  
 le premier coup atteignit la  
 Bonne dans les yeux. Le second  
 Coup l'atteignit encore dans les  
 Yeux. Elle restait debout les  
 Mains tendues, sans desserrer  
 Les dents. Les coups pleuvaient  
 Alors Mourad entra d'un pas  
 Feutré. Et Mourad à son tour  
 S'acharna, ne put retenir ses  
 Coups.

KATEB YACINE  
*Nedjma, 1956*

## QUESTIONS

- 1- Qui est Albert Camus ?
- 2- Qui est Kateb Yacine ?
- 3- À quelles écoles appartiennent-ils ?
- 4- Quel est l'élément qui a provoqué le crime dans les deux situations ?
- 5- Qui a déclenché l'acte de violence de Mourad dans le texte ? Situez cet acte de violence de Mourad dans un contexte Historique.
- 6- Peut-on parler d'acte de violence chez Meursault ?
- 7- Les deux personnages « Mourad » et « Meursault » se trouvaient-ils sur les lieux du meurtre avec l'intention de tuer ?
- 8- Le meurtre de M. Ricard et de meurtre de l'Arabe a-t-il la même signification ?
  - a) par rapport au contexte Historique de « Nedjma »
  - b) par rapport au contexte Historique de « L'Etranger »
- 9- Quelle est l'arme du crime dans deux des textes ? Que symbolise chaque arme ?
- 10- les deux victimes sont la proie d'une ivresse :
  - a)- Cette ivresse est-elle volontaire ?
  - b)- Précisez le sens du mot « ivresse » dans les textes.
- 11- Quel est le point commun entre l'action de l'ivresse dans les deux textes ?
- 12- Par quoi est caractérisé l'Arabe chez Kateb et chez Camus ?
- 13- comment à travers les deux textes, on peut qualifier la lutte chez Kateb et chez Camus ? Justifiez votre réponse (en revenant à la période Historique de chacun d'entre eux et au moment de la publication de chacune des deux œuvres.)

## REPONSE AUX QUESTIONS

L'élément qui a provoqué le meurtre : c'est le soleil. Dans les deux textes, la mention du soleil est l'amorce même du crime car elle signale l'échauffement de l'atmosphère.

Chez Camus : ce n'est pas une simple mention puisqu'elle est le ferment même de l'acte « Absurde », acte d'un contexte fictif qui dégage Meursault de toute éventualité socio- historique.

Par contre chez Kateb : cette mention purement gratuite, ne fait que signaler la source « le soleil ». Dans Nedjma, c'est un simple décor alors que dans « l'Etranger » c'est un acteur, un agresseur.

Dans un second temps et dans les deux textes, Meursault s'oppose et lutte de toutes ses forces contre le soleil ; la bonne lutte contre le groupe d'européens ivres invités au mariage de M. Ricard.

1- ce qui a déclenché l'acte de violence chez Mourad, dans le texte c'est l'acharnement de M. Ricard sur la bonne avec sa cravache (voir passage). Mourad s'est jeté sur M. Ricard et s'est acharné sur lui avec des coups provoquant sa mort.

Contexte historique : la passivité de la bonne contre les coups de M. Ricard montre la passivité des colonisés face au colonisateur depuis trop longtemps

Le silence, la passivité face à l'agression accumule la haine, l'hostilité mais libère l'oppression et engendre l'agressivité et la violence.

Ce crime délivre momentanément l'opprimé qui désespère (car la justice de l'époque n'a pas dû prendre en considération l'agression collective dont a été victime la servante). Agresseur, il a d'abord été agressé : la solidarité de toute cette assemblée de français dans l'agression sauvage de la bonne arabe, ne pouvait le laisser indifférent. Il ne pouvait qu'y répondre par la solidarité avec la victime.

Dans le silence des arabes de l'Etranger (des années 40-55) avec l'injustice, les vexations quotidiennes, la misère, la dépossession des terres : la violence atteint son paroxysme et va se libérer dans Nedjma à partir des 55-56 avec la lutte armée et le combat (le dénouement qui va se produire est inévitable). Le conflit colonisateurs/ colonisés n'est pas accidentel mais constant. La violence est partie intégrante de l'univers colonial. Frantz Fanon explique bien ce phénomène dans les Damnés de la terre : « La décolonisation est la rencontre de deux forces congénitalement antagonistes qui tirent précisément leur originalité de cette sorte de situation que secrète et qu'alimente la situation coloniale(...) le colonisé est préparé à tout temps à la violence. Dès sa naissance, il est clair pour lui que ce monde rétréci, semé d'interdictions, ne peut être remis en question que par la violence absolue ».

2-On ne peut parler de violence chez Meursault car c'est un acte absurde, il avait peur au moment où « l'arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil. La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front ».

3-Non, Meursault et Mourad ne se trouvaient pas sur les lieux avec l'intention de tuer, Meursault se trouvait sur les lieux car il devait passer une journée au bord de la mer avec ses amis. Mourad arrivait chez M. Ricard avec des intentions pacifiques : il venait plaider la cause de Lakhdar auprès de M. Ernest espérant y arriver le jour du mariage de sa fille.

Donc, ils se trouvaient sur les lieux du crime avec des intentions pacifiques : ce sont tous deux « étrangers », Mourad pénètre en étranger dans ce monde clos de la noce. Meursault est étranger au conflit qui oppose ses amis à ces arabes.

4-Le meurtre de M. Ricard et le meurtre de l'arabe n'ont pas la même signification. Le meurtre de M. Ricard (par rapport à Nedjma) est un acte héroïque, révolutionnaire, attendu, un acte de solidarité avec l'autre (aide apporté à la bonne). Le meurtre de l'arabe dans l'Etranger est un acte raciste, absurde : l'arabe dérange car il refuse l'assimilation donc on le tue. En opposant les deux textes on remarque que : le travail de l'assimilation est transformé. La vision dans le récit n°1 s'est transformée dans le récit n°2 : elle témoigne d'une réaction à l'exploitation économique et humaine.

5- L'arme du crime dans les deux textes est :

- Dans Nedjma c'est les coups de poings donnés à M. Ricard.
- Dans l'Etranger c'est le revolver qui a tué l'arabe.

Dans Nedjma, le cliché du couteau se multiplie : Mourad même en tuant M. Ricard à coups de poings avait un couteau dans la poche.

P 35:Rachid poignarde l'automobiliste

P163: Bozombo, le chef de classe propose son couteau à Mouloud, pour qu'il se venge de l'institutrice.

P209: le père utilise un couteau pour tuer le coq

P227: « l'indépendance en Algérie, écrit Lakhdar, au couteau sur les pupitres, sur les portes ».

Le revolver symbolise le français, la civilisation, la richesse en somme le colonisateur.

Le couteau symbolise l'arabe, la tradition, les coutumes, la culture Arabe, la pauvreté en somme le colonisé.

6-les deux victimes sont la proie d'une ivresse:

Cette ivresse n'est pas volontaire et elle est différente dans les deux situations

Meursault ivre de soleil (sens figuré), la bonne ivre du vin à cause des invités (sens réel) mais c'est une ivresse imposée du dehors dans les deux cas (voir texte)

La 1ère est une ivresse céleste, cosmique, abstraite. La 2ème est une ivresse terrestre réelle due à l'alcool. Mais dans les textes l'ivresse a des effets néfastes:

1-rendu ivre, Meursault voit l'image de l'arabe vaciller.

2-de même la bonne ne sait plus où elle est, « elle vacillait au milieu de la chambre, sans voir son patron ».

7-le point commun de l'action de l'ivresse dans les deux textes: c'est la violence provoquée qui entraîne au meurtre.

8-L'arabe est caractérisé chez Kateb comme vainqueur et toujours présent, sa révolte est légitime. Chez Camus l'arabe est vaincu

L'arabe vaincu de l'Etranger, l'arabe que l'on oublie sitôt le meurtre accompli devient dans Nedjma vainqueur, Kateb lui rend son statut, son droit de se défendre contre l'oppression et l'injustice; sa parole confisquée, son mutisme, son silence, son immobilité face à l'agresseur dans l'Etranger lui sont rendus dans Nedjma.

9- Chez Camus la lutte est pacifique, mais chez Kateb, elle est violente. On peut dire à une grande clairvoyance du problème c'est un visionnaire: pour lui l'acte de Meursault contre l'arabe est un signe annonciateur de l'explosion après le silence et l'oppression c'est la violence, l'explosion et la liberté. Un acte absurde à pour conséquence la haine, l'hostilité, la violence. L'injustice de l'époque ce Camus crée la révolution à l'époque de Kateb.

Camus dit: « *La montée du nationalisme algérien s'est accomplie sur les persécutions dont on le poursuivait* ». Il dit aussi: « la seule façon d'enrayer le nationalisme algérien, c'est de supprimer l'injustice dont il est né » la suppression de l'injustice comme il le dit lui apparaît à la fois une obligation morale et une garantie pour l'avenir de la France en Algérie: c'est une constante de Camus de réunir les contraires c'est à dire de concilier l'inconciliable. Il faut comprendre que dès le départ sa position renferme un certain nombre d'ambiguïtés.

L'analyse des deux textes: si Meursault menait une lutte contre le soleil, la bonne de M. Ricard mène une lutte bien concrète contre les invités européens de la noce

« Elle en sortit au crépuscule pour s'opposer au pillage » l'agresseur soleil est remplacé par l'agresseur colonial. La bonne est dans ce 1<sup>er</sup> temps semblable à:

1-Meursault qui serre les dents et les poings

2-tend tout son être pour triompher du soleil et de cette ivresse opaque

Pour la bonne l'ivresse est réelle puis qu'ils l'ont fait boire.

Meursault tire / Mourad entre

Meursault s'acharne sur le corps de l'arabe / M. Ricard s'acharne sur la bonne / Mourad s'acharne sur M. Ricard. Ici l'ennemi n'est pas l'agresseur naturel mais l'agresseur historique: le colon.

La réaction de la victime est transformée alors qu'à l'agression solaire Meursault répond par l'agression contre l'arabe, la bonne répond par une passivité totale et il faut l'intervention de Mourad pour que l'initiative soit reprise dans le camp des colonisés et le rapport de force inversé. Meursault fait tous pour rendre le meurtre involontaire, par contre Mourad entre et agit: il y a inversion des rôles l'arabe vaincu

de l'Étranger, l'arabe confondu avec le soleil, devient dans Nedjma Vainqueur. Lors que l'agresseur d'en finir avec sa victime le parallélisme dans les deux textes devient étonnant

## **Meursault**

### **Soleil**

-Il serrait les dents et les poings  
-tout son être se tendait  
-Déversait aux yeux  
-M'atteignait au front  
-Tout a vacillé  
-Le soleil s'acharna sur Meursault  
-pour triompher du soleil  
-Meursault s'acharna sur l'arabe  
(Tire 4 fois sur le corps inerte)

### **Européens**

-La bonne Mains tendues  
-Sans desserrer les dents  
-S'était raidie  
-Atteignait la bonne aux yeux  
-la bonne tomba, se redressa  
-M. Ricard s'acharna sur elle  
-Pour triompher de M. Ricard  
-Mourad s'acharna sur  
M. Ricard (Mourad ne put Retenir ses coups)

**TEXTE :**

Tout avait commencé avec l'argument des dominos qui exaspérait Arezki et que Slimane, son jeune frère, avait une fois de plus exposé sur la place :

-Cette guerre est la providence des malheureux. Quand tout brûlera, quand tout sera détruit, quand la tempête, l'avalanche et l'ouragan auront tout emporté ou englouti, la terre de nouveau sera vierge. Tout sera remis en question. Ce sera comme aux dominos : on fera une distribution nouvelle.

-Et tu seras gueux comme avant, avait dit Arezki.

-Non mon frère, c'est assez pour nous de souffrir. C'est au tour des pauvres d'être heureux.

On était en 1940. Après la longue accalmie de la drôle de guerre, les armées de nouveaux se heurtaient et ce brusque réveil de la tempête passionnait les discussions. Valait-il mieux la guerre ou la paix ? Fallait-il souhaiter la victoire de ceux-ci ou de ceux –là ? Qu'allait-il sortir pour nous de tout cela.

En général tout le monde était de l'avis de Slimane, sauf pourtant son cousin Toudert et Arezki.

-Il faut souhaiter la victoire de ceux-ci, disait Toudert (...c'était les français) avant eux nous n'avions pas de médecins, pas de route, pas d'école ; nous vivions comme des animaux de la forêt : le plus fort mangeait le plus faible.

- Mais l'honneur, cousin Toudert, dit Slimane l'honneur Kabyle n'est plus que tout, plus que la paix, la richesse...plus que la vie...plus que la mort.

C'est alors qu'Arezki avait ricané :

-l'honneur c'est une plaisanterie.

Et comme un vieillard s'était écrié :

-Le diable parle de ta bouche. Maudis Satan pour qu'il parte de toi.

Arezki avait répondu :

-Je me moque du diable et de Dieu.

Tous les hommes s'étaient levés à la fois.....le soir une délégation des hommes les plus vieux d'Ighzer vint prier de veiller à ce que son fils ne troublât plus la tranquillité des âmes en semant le doute et la félicité des fontaines en blasphémant. Le père chercha Arezki partout et fini par le découvrir dans la cours de la mosquée. Un comble ! Dans la demeure même de celui qu'il venait un instant auparavant de renier. Il pria Arezki de le suivre à la maison. Arezki était vaguement inquiet.

-J'ai appris, lui dit-il, qu'aujourd'hui tu as parlé sur la place devant les vieillards et les hommes assemblés. Je croyais jusqu'ici que nous n'existions pas pour toi. Me suis-je trompé ?

Il paraissait calme. Arezki crut habile d'être franc :

-J'ai dit que Dieu n'existait pas.

Le père courba brusquement l'arc de ses épaules vers l'avant comme s'il recevait un coup de boutoir dans le ventre.

-Ah, dit-il sourdement, ce sont peut-être tes livres qui le disent. Explique-moi cela

-Eh bien ! Dieu même ne peut rien contre la logique. Or la logique tu ne sais pas ce que c'est : toute votre vie la nie, votre vie est un non sens, un tissu d'absurdités.

Arezki était grisé : il ne se savait pas si éloquent ni si audacieux. L'idée du dilemme et de la logique était de M. Destouche, l'instituteur anarchiste de Tasga, mais le père naturellement ne le savait pas.

Ici le père avait commencé à élever la voix :

- A ton âge...où as –tu vu le mal ?
- Partout. Si ton destin avait voulu que tu voies le monde...
- Le monde que tu as parcouru, toi !
- Non, mais je l'ai lu dans les livres.
- Et qu'est ce que tu as lu ?
- Que Dieu n'existait pas...

## Questions

- 1- Présentez Mouloud Mammeri en quelques lignes. (2pts)
- 2- Ce roman et son auteur appartiennent à la période des années 50/55. Nommez cette période et donnez ses caractéristiques. (3pts)
- 3- Dans le passage suivant, l'auteur parle d'une guerre :  
« *De la drôle de guerre.....cela* ».  
A- De quelle guerre s'agit-il ? (1pt)  
B- Précisez qui sont « *ceux-ci* » et « *ceux là* » ? (4pts)
- 4- Toudert et Arezki sont en conflit avec Slimane et les villageois. Déterminez en quoi consiste ce conflit. Relevez du texte deux passages qui le démontrent. (4pts)
- 5- Quels sont les thèmes importants de ce dialogue entre Slimane, Toudert, Arezki et les villageois ? (3pts)
- 6- Quel est le personnage qui a influencé les idées et la vision de Arezki ? (3pts)

TEXTE :

Je vois l'auteur comme une planche. Dans Paris qui n'en finit pas, il n'a pas la manière des gens de son métier. Il ne parle jamais pour dire des mots qui ne parlent pas. Dans le bureau, quand il a déposé le manuscrit, il n'y avait personne. Il était seul dans sa vie l'auteur... Gisèle Duroc interrogea tout le monde. Personne n'avait vu entrer personne... l'auteur est loin. M. Maurice est mélancolique. Il n'aime pas voir l'auteur se détruire... Il croit en lui... La rafle, les agents de police sont armés.

-Tes papiers...

Il ne faut pas tutoyer un homme... La torture commence par le tutoiement. Dans un coin du bistrot un poivrot réclame :

-J'ai fait la guerre de 14. Il est saoul. Mais c'est vrai qu'il a fait la guerre de 14.

-Je m'en fou, tes papiers...

Dans cette guerre là, pour connaître son ennemi, on lui demande ses papiers.

-Ah ! Bon ! Vous êtes algérien.

Mais qu'elle dise son nom, bon Dieu, qu'elle le dise : je m'appelle la guerre ! Je suis née le jour où l'insulte ne suffisait plus, où la patience ne suffisait plus...

-Ah ! Bon ! Vous êtes algérien.

Pauvre M. Maurice.

-C'est dur d'être français, hein ? Fit l'auteur...

Gisèle Duroc découvrit cette histoire comme on lave une vitre. Ce roman avait des yeux. Moulay aimait. Moulay aimait Yaminata. Yaminata aimait. Yaminata aimait Moulay. Là bas dans le désert, quand la nuit a du talent, il se voyait au bout de l'oasis... Cet amour- palmeraie inventa l'espérance... Les sociétés savantes : elles parlent trop. À l'intérieur, la réunion tourne au vinaigre, on écoutait beaucoup. L'auteur s'assit au premier rang. Ce qui le frappa immédiatement c'est qu'il y a très peu d'Algériens ! Pourtant il y a des Algériens à Paris... l'auteur ne croit pas à l'efficacité des réunions. Les réunions ne font pas la force. Et puis le peuple n'est pas là. Le peuple ne se réunit pas dans une salle. L'espérance est à la rue.

Une voix a crié :

-Mendès au poteau !

Une voix a crié

-Les paras au pouvoir

L'auteur saisit des bribes lancées à la volée :

-...la lutte du peuple algérien...

-...Il faut négocier...

L'anti -Mendès frappait sur le Pro-Massu. L'orateur parlait, parlait toujours.

-...Algérie Française ! Algérie Française !...

Le flux réclamait De Gaulle. Les mots menaient le bal...

L'auteur s'était dit : « *il est juste que finalement Moulay n'attrape pas cette gazelle* », « *Pourtant Moulay est un type relativement bien. Pourtant Yaminata mériteraient cette gazelle* ». Mais là, il s'était repris « *elle mériterait cette gazelle dans la mesure où nous avons le droit d'espérer ...* » Gisèle Duroc l'y attendait pour lui apprendre que les Editions du Ciel de Paris acceptaient de publier « je t'offrirai une gazelle »... L'auteur...s'adressant à Gisèle :

-Je vous offre une gazelle. Elle n'était pas vivante. Elle était empaillée...la gazelle, la vraie, courait,

courait toujours plus libre qu'un regard, elle était l'horizon. Mais l'auteur disait : le sang ne s'efface pas sur le sable. Moulay ne le sait pas. C'est un secret entre le sable et moi. J'ai rêvé d'un manuscrit qui irait de Tamanrasset à Ouargla, du Hoggar au Tassili des Ajjer. J'étais chez moi dans ma légende...puis j'ai montré Constantine, noblement effrontée. J'ai vérifié le Hodna. J'ai vu l'Aurès et j'ai compris la violette et les aigles. J'ai vu dormir Alger, Alger se réveiller. J'ai salué les haillons des princes. Les enfants m'ont souri. Je suis rentré dans Timgad endormie par la porte de Trajan...la gazelle s'est approchée de Moulay : -il faut être fou, Moulay, pour vouloir m'attraper. Il faut croire en moi, mais il ne faut pas me poursuivre. Il faut être fou, Moulay, pour vouloir m'attraper...

Le Sahara n'est pas une question de vie ou de mort, de palmeraie ou de sable. C'est une zone d'influence - le bouquin que tu m'as recommandé, comment l'appelles-tu déjà ?  
-« Je t'offrirai une gazelle ».  
-Ecrit en 58 et pas question de pétrole ! Une honte...Du vent ce bouquin...L'haleine de celui-là sentait le pétrole. L'auteur sait qu'il du vent au sahara. L'auteur est parti avec son manuscrit.

Aix en Provence, septembre 1958

Malek HADDAD, *Je t'offrirai une gazelle*. Ed Julliard, Paris, 1959

## QUESTIONS

- 1-Présentez Malek Haddad en quelques lignes. Et dites à quelle période appartient l'œuvre « Je t'offrirai une gazelle » ? Donnez les caractéristiques de cette période.
- 2-Dans ce texte, l'auteur a cité quelques noms connus sur la scène politique de l'époque. Que représentent ces noms cités : Mendès – Massu – De Gaulle ? Pourquoi les a-t-il cités ?
- 3-Relevez du texte des passages (deux) qui montrent que l'Algérie est en guerre.
- 4-Qu'est ce que dans le texte invite à l'espérance ?
- 5-Que veut dire l'auteur par ces deux passages « Le Sahara n'est pas une question de vie ou de mort, de palmeraie ou de sable. C'est une zone d'influence ». « -Je t'offrirai une gazelle. -Ecrit en 58 et pas question de pétrole ! Une honte...Du vent ce bouquin...L'haleine de celui-là sentait le pétrole ».
- 6-Que symbolise la gazelle ? Relevez du texte une phrase qui montre cette symbolique
- 7- Expliquez en quelques lignes le passage suivant « le sang ne s'efface pas.....la porte de Trajan »

## TD N°13

### TEXTE :

Avant l'hystérie nationale d'octobre 1988, Omar Ziri était un loubard très fier...tatoué sur ses biceps. Un béret basque désinvolté sur l'oreille, le cran d'arrêt à la ceinture, il portait à longueur d'année un bleu jeans pelé aux genoux et un tricot de matelot usé jusqu'à la trame...Renfrogné, mégot au bec, il ne savait pas dire merci et considérait le fait de demander pardon comme la vile des dérobades. Il gérait *La Nef*, une horrible gargote mitoyenne de la mosquée, un trou à rat encombré de tables vermoulues. De midi à la nuit tombée, bercé par les litanies d'un Dahmane El Harrachi finissant, il somnolait derrière sa caisse vieille. Sa clientèle était un ramassis d'éboueurs et de journaliers...qui mangeaient comme des brutes et dont les mains souillées imprimaient sur les tranches de pain d'épaisses rayures noirâtres. Le menu était fixé à 20 dinars. Les mêmes plats imposés au déjeuner rappliquaient au dîner : une chorba sans viande, des frites douteuses, un bol de lait caillé et galette récalcitrantes.

Après octobre 88, Omar Ziri fut impressionné par la déferlante islamique. Il sentait l'imminence d'une révolution qui ne pardonnait rien à ceux qui ne prendraient pas le train de marche. Le discours était clair et la menace flagrante. Aussi l'imam Younes lui proposa de transformer sa gargote en un « *resto du cœur* » version FIS, Omar se déclara extrêmement honoré. Du jour au lendemain, la caisse disparue, et les chansons de Dahmane El Harrachi s'évanouirent au profit des chants religieux. Les mendiants se rejoignirent à l'ancienne clientèle pour se restaurer gratis et, attendri par leur appétit, Omar, essuyait une larme d'un geste...et remerciait le ciel de le ranger parmi les hommes de bonne volonté. Il troqua son bleu contre un *Kamis* de Médine et, à la place du béret basque, une *toque*, identique à celle d'Ali Belhadj, couvait la gestation de ses projets. Les misérables avaient droits aux mêmes plats que l'ancienne clientèle, avec au gré des générosités, un morceau de poulet ou un pot de yoghourt. Si on avait encore faim, on doublait la ration. Une fois le ventre plein, c'est donc disposés au mieux que les nécessiteux consentaient à prêter l'oreille à de drôles d'oiseaux migrateurs, partis en Orient porter la bonne parole et rentrés au pays avec des messages d'espairs et un programme de salut. C'étaient des garçons bien élevés, soignés comme des marabouts, un peu curieux à cause de leurs habits afghans...on les appelait les cheikhs.

Leur voix empreintes de compassion, et leur sincérité aussi évidente que le saint Coran qu'ils exhibaient, ils avaient l'air de tout connaître sur les malheurs des petits gens, et ils en souffraient. Ils parlaient du bled, livré aux chiens et aux vauriens de la débauche qui sévissait en hautes sphères, du paradoxe qui n'expliquait pas pourquoi, dans un pays aussi riche que l'Algérie, des citoyens devaient crevoter dans le dénuement le plus dégradant. Ils disaient : « *Pourquoi êtes-vous ici, dans cette auberge de charité, à dépendre de la charité de quelques braves ? Pourquoi vous faut-il vous contenter de la source populaire pendant que l'on jette votre argent par les fenêtres, pompe votre pétrole sous votre nez, piétine votre dignité et votre avenir ?* » ...Des questions simples, pourtant, mais qui ne récoltaient, en guise de réponse, que des sourdes indignations. Les cheikhs n'en espéraient pas plus...

Yasmina KHADRA, *A quoi rêvent les loups*, Ed Julliard, Paris, 1999.

## QUESTIONS

- 1- Présentez l'auteur en quelques lignes.
- 2- Ce texte appartient à la période post-coloniale. Comment est nommée cette période ? Donnez ses caractéristiques.
- 3- Le texte dévoile deux périodes de la vie sociale et politique de l'Algérie. Déterminez-les.
- 4- Démontrez comment se caractérise chacune des deux périodes à travers la description physique et morale d'Omar Ziri.
- 5- La deuxième période annonce deux changements dans l'histoire de l'Algérie. Citez le premier changement qualifié de positif sur la scène politique et le second changement qualifié de négatif sur le plan social.
- 6- Que sous entend l'auteur par cette phrase : « *une toque identique à celle d'Ali Belhadj, couvait la gestation de ses projets* » ?

## TD N°14

### TEXTE :

Vendredi soir, jour de congé. Jour tranquille. Je n'aurais pas dû sortir. Maintenant, c'est trop tard. Il m'a vu et il m'a suivi. La mosquée est en contrebas de la rue. Neuve et rutilante. Moderne pour tout dire ! A nouveau l'appel ! Elle a un minaret. Et un escalier qui y mène. Ils ne servent à rien puisque la voix du muezzin est diffusée par haut-parleur. Il n'y a plus besoin de minarets dans les mosquées. Les mauvaises langues disent que c'est un disque importé d'Egypte qui remplace la voix du muezzin. Il n'a plus qu'à brancher l'électrophone.

C'est quand même du gaspillage. Ce n'est pas une critique des autorités municipales mais il vaudrait mieux construire des mosquées sans minarets pour augmenter le budget du centre de dératisation. De cette manière Dieu serait content et moi aussi ! En ce qui me concerne, je suis trop fidèle à l'état pour croire, mais je comprends le besoin de religion, chez les masses. D'ailleurs, ce sont les architectes qui ne sont pas visionnaires. Les mosquées de demain n'auront pas de minarets. Avec les progrès de l'acoustique, c'est inéluctable ! Si je n'étais pas sorti, je ne serais pas à faire des critiques qui ressemblent beaucoup à du dénigrement. Tout ce passage est à biffer. Il n'est pas digne d'un fonctionnaire modèle d'avoir si mauvais esprit. Il s'agit d'un malentendu. C'est cette tension permanente qui me rend aigri.

BOUDJEDRA, Rachid, *L'Escargot entêté*, Ed Denoël, Paris, 1977.

### QUESTIONS

- 1)-Qui est Rachid Boudjedra?
- 2)-À quelle période appartiennent l'auteur et son œuvre?
- 3)-Dans quelle mesure le texte semble-t-il appartenir à un auteur iconoclaste ?
- 4)-Faîtes la distinction entre « la critique » et « le dénigrement » Justifiez votre réponse.
- 5)-A quelles fins servirait l'augmentation du budget du centre de dératisation ?
- 6)-Pour quoi le narrateur vit-il une situation conflictuelle ?
- 7)-Quelles sont les particularités de cette nouvelle écriture ?

**Texte :**

« ...Cartes postales rangées donc dans ce petit meuble de sa chambre à coucher. Ou plutôt entassées dedans un peu pêle-mêle. Sans aucun ordre. Ni chronologique : les années se confondent et s'intervertissent. Ni géographique : les villes d'Asie se mêlent aux villes d'Afrique ou d'Europe ou d'Amérique. Avec peut-être dans son intelligence intacte d'analphabète un repère facile à retenir : la laconique empruntée affectée emphatique signature de son époux calligraphiée avec un soin de nouveau riche vorace avide et d'arriviste insatiable immodéré. A tel point que très vite il se mit à utiliser un cachet qu'il apposait délicatement. Humidifiant l'encre déposée sur le caoutchouc avec sa propre haleine. Cela lorsqu'il avait oublié ou perdu l'encreur. Ce qui lui arrivait souvent. L'encreur c'est-à-dire une sorte de boîtier minuscule en or qu'il trimbalaient pourtant partout où il allait. De par le vaste monde. Fabuleux. Fastueux. Insondable. Mais n'ayant- cet ailleurs opaque- aucun effet sur elle : ma mère. Ne suivant même pas son mari à la trace.

Grande dame. Un peu méprisante- peut-être vis - a- vis de lui. Maternelle à coup sûr. Inapte surtout à toute forme d'impatience ou d'emportement. C'est-à-dire aimant les gens tels qu'ils sont. Ne faisant pas de différence - à la limite - entre ses enfants ses parents ses amis ses bonnes son chat ses canaris ses tortues son mari ses ennemis les plus implacables. Ou faisant semblant de l'être. Comme tante Fatma – par exemple – qui n'avait jamais cessé de la harceler. Bougonnante. Maugréante. Boudeuse. Querelleuse. Teigneuse. Se fâchant avec ma mère et cessant de lui parler pendant de longues périodes. Préférant (la tante Fatma) l'oncle Hocine dont elle élevait les enfants et pour qui elle avait toutes les faiblesses du monde...

Nous maltraitant nous les enfants de son frère sur lesquels il avait le droit de vie et de mort pendant les absences prolongées du père. S'ingéniant sadiquement à faire souffrir ma mère. A la faire pleurer. Prenant à témoin tante Fatma notre vieille bonne de toujours disant - au sujet de ma mère –

N'est-ce pas une mauvaise femme prête à se coucher entre les braises du Bon Dieu ah mon pauvre frère il n'a jamais eu de chance avec les femmes. Et l'autre – tante Fatma – opinant du bonnet. Jubilant qu'il lui donne tant d'importance et tant de considération...Oisif. Vivant en parasite sur le dos du père. Le volant. Truquant sa comptabilité. Couvrant sa femme de bijoux et de cadeaux exorbitants. Mais falot minable soumis face à ce frère aîné atteint par l'errance le nomadisme et ne cessant d'envoyer des cartes postales. Étalées là devant moi au moment où j'écris. Ravivant en moi ce malheur d'être la fille d'un fantôme dont le seul souvenir outreuidant olfactif et entêtant se résumait à de rares fois où je l'ai vu se raser dans le jardin les jours de beau temps. Je me recroqueville sur moi-même. »

BOUDJEDRA Rachid, *Journal d'une femme insomniaque*, pp. 60-61

## Questions

1. Qui parle ? De qui ?
2. Quels rapports les personnages entretiennent-ils entre eux ? Vers quel personnage se dirige la sympathie, vers quel autre, l'antipathie. Pourquoi ? Retrouvez-vous un thème important chez l'auteur ?
3. Observez la phrase :  
« *La laconique empruntée affectée emphatique signature de son époux.* » Relevez d'autres phrases qui ressemblent à celle-ci. Observez la phrase suivante : « *Bougonnante. Maugréante. Boudeuse. Querelleuse. Teigneuse.* » Comparez les deux types de ponctuation pourquoi l'auteur utilise-t-il une telle syntaxe ?
5. A quel genre de discours peut-on rattacher ce passage ?

## **Conclusion**

La littérature algérienne a produit « un nouveau paysage » grâce au renouvellement de procédés. Parmi ces procédés, on compte les techniques du roman policier, et celles du nouveau roman adoptées par le postmoderne à savoir fragmentation, multiplications des récits, recours à l'intertextualité, notamment par le biais des mythes et légendes, enfin hybridité langagière. Avec le rappel fréquent de l'Histoire « la distanciation prise avec le réel » s'opère par le biais de l'allégorie, du ludique, de l'humour, de la dérision, de la poésie, des jeux de langage et du délire. Ceci rend cette littérature romanesque plus attractive, plus en phase avec son temps.

Loin d'être au service d'une idéologie, la littérature algérienne s'affirme, s'affine, se diversifie et s'ouvre à la passion de l'écriture et au plaisir des mots pour offrir au monde et aux lecteurs une manière d'universaliser les sentiments, les impressions, les expériences, d'extérioriser les traumatismes face aux situations les plus pénibles à vivre pour l'humanité. Elle a, dès lors, définitivement conquis sa place dans la sphère littéraire mondiale et compte des lecteurs admiratifs, des défenseurs ardents, des spécialistes de toutes nationalités qui restent attentifs et en attente de derniers talents à découvrir. Cette littérature, sans conteste, a été façonnée par un passé et un présent tumultueux.

## II. LITTERATURE SUBSAHARIENNE

### II.1. Aperçu historique : Avant la Négritude : phénomène de civilisation et variables historiques

On appelle négritude le mouvement par lequel, au 20<sup>ème</sup> siècle, les écrivains noirs prennent la parole pour faire entendre leur voix spécifique : se différencier de la culture blanche, et, en même temps, revendiquer le respect de leur différence. On ne peut évoquer le phénomène de la négritude sans interroger d'abord l'histoire : quel sort a été au peuple noir pour que ce dernier se sente obligé d'imposer avec force son identité et sa dignité ? Il est certain qu'aujourd'hui chacun de nous reconnaît dans le phénomène de la traite négrière une injure intolérable, nécessaire à la source du mouvement. Mais ce n'est pas le seul phénomène de la traite, totalement éteint en 1831, qui peut expliquer la détermination du sursaut un siècle plus tard. La pratique de la traite s'accompagne d'une incidence indéniable sur l'image du noir, la représentation que l'on s'en fait est plus nuisible. La colonisation s'appuiera dessus et les blessures morales ne cesseront de se renouveler.

Claude Lévi –Strauss a écrit : « *il n'y a pas de peuple sans culture* ». Les noirs d'Afrique ont créé au cours des siècles des religions, des littératures et des arts tellement différents, qu'on les reconnaît entre toutes les autres civilisations de la terre. Cette civilisation africaine a marqué de façon indélébile les manières de penser, de sentir et d'agir des négro-africains ; qu'elle a forgé ce que **Delafosse** appelle **l'âme noir** dont **le style africain** est l'expression. Ce n'est pas une affaire de race. Ce n'est pas parce qu'il est noir que l'africain a telle manière de danser, de prier, d'aimer, de concevoir le travail, l'autorité, la justice ou la famille. L'africain est aujourd'hui encore différent des autres par ce qu'il hérite d'une civilisation différente et de laquelle il réapprend à être fier. En effet, on lui a menti en lui enseignant, pour mieux le dominer, qu'il n'avait qu'une civilisation inférieure, ou même pas de civilisation du tout.

Tous les ethnologues, ces spécialistes de l'étude des civilisations, sont d'accord aujourd'hui pour reconnaître que l'Afrique a inventé une civilisation qu'on ne trouve nulle part ailleurs, parfaitement intéressante, qu'il ne faut pas déduire de son retard technique, son infériorité dans les autres domaines : l'Afrique avant l'arrivée des blancs n'était absolument pas sous-développée sur les plans artistique, littéraire, religieux, familial, juridique, moral, politique... à ce sujet Léo Frobenius, savant ethnologue allemand, écrit : « *l'idée du nègre barbare est une invention européenne* ». Cette constante de la civilisation africaine et la psychologie particulière qui en résulte forment, donc, les bases de la négritude. C'est aussi à cette constante que pense L.S. Senghor dans la définition : « *la négritude est le patrimoine culturel, les valeurs et surtout l'esprit de la civilisation négro-africaine* ».

Seulement voilà l'harmonie de ces cultures (assez solides pour permettre à l'homme noir de vivre et d'être heureux malgré un très faible essor technique) va être détruite par la véritable chasse à l'homme que les portugais inaugurèrent au 15<sup>ème</sup> siècle et qui dura pratiquement jusqu'en 1830-1870. La traite qui coûta au continent africain un minimum de cent millions d'hommes, désorganisa complètement les sociétés côtières et propagea ses désordres dans l'intérieur d'où on drainait les esclaves en caravanes vers les principaux marchés qui s'échelonnaient de la Guinée au Congo. L'exil de l'esclave dans les plantations d'Amérique, puis, à peine la traite terminée, la colonisation qui, de 1870 à 1960 s'étendit sur tout le territoire africain, les innombrables brimades dont les nègres du monde entier furent l'objet, que ce soit la ségrégation, l'assimilation, les lynchages ou les travaux forcés, les préjugés raciaux ou les

préjugés culturels vis-à-vis du monde noir qui dura plusieurs siècles, a nécessairement causé une série de traumatismes qui ont profondément altéré la négritude, et qui ont détruit l'équilibre même de l'homme des sociétés noirs.

Le psychiatre martiniquais Frantz Fanon a particulièrement bien analysé les troubles chez les noirs des Antilles :

\*Masques Blancs

\*complexe d'infériorité

\*la honte de sa couleur

\*la passivité

\*la paresse

\*l'imitation du blanc dans l'espoir de rassembler au maître.

\*la tentation de se blanchir même physiquement (en se poudrant, en s'enduisant de fards clairs, en se défrisant les cheveux) ou même biologiquement (chercher à épouser un européen pour avoir un enfant mulâtre).

\*l'abandon quasi général des coutumes et croyances africaines pour acquérir l'instruction, les religions, les habitudes et les objets européens.

Tous cela traduit à quel point les noirs ont été ébranlés dans leur confiance en eux même ; jusqu'à quel point ils ont essayé d'échapper à la négritude. L'esclavage et la colonisation ont failli réussir un **génocide culturel**. Il faut donc essayer de comprendre que les manifestations d'agressivité raciste contre les blancs au Congo ou en Amérique, la susceptibilité parfois malade des africains récemment décolonisés, les cris de révolte et la condamnation globale de l'Europe, y compris de sa civilisation, comme une réaction normale, peut-être même nécessaire, une vraie « *légitime défense* » contre ce génocide ; c'est ce que J.P. Sartre appelle « *la négation de la négation du nègre* ». Jean Paul Sartre ajoute :

*Puisqu'on l'opprime dans sa race et à cause d'elle, c'est d'abord de sa race qu'il lui faut prendre conscience. Ceux qui durant des siècles, ont vainement tenté (par ce qu'il était nègre), de le réduire à l'état de bête, il faut qu'il les oblige à le reconnaître pour un homme. Un juif blanc parmi les blancs, peut nier qu'il soit juif, se déclarer un homme parmi les hommes. Le nègre ne peut nier qu'il soit nègre, il est noir. Insulté, asservi, il se redresse, il ramasse le mot, « singe » qu'on lui a jeté comme une pierre, et se revendique comme noir face au blanc dans la fierté.*

## II.2. Circonstances de l'émergence de la Négritude

Pour asseoir une révolution efficace, les africains devaient d'abord se débarrasser de leur vêtements d'emprunt (ceux de l'assimilation) et affirmer leur tête, c'est-à-dire, leur négritude. Cependant, la négritude même définie comme un l'ensemble des valeurs culturelles de l'Afrique noire, ne pouvait leur offrir que le début de la solution de leur problème, non la solution elle-même. Ils ne pouvaient plus retourner à la situation d'antan, à la négritude des sources. Ils étaient étudiants de Paris et du 20<sup>ème</sup> siècle dont une des réalités et certes l'éveil des consciences nationales, mais dont une autre, plus réelle encore, est l'indépendance des peuples et des continents.

Peut-être vraiment eux-mêmes, il leur fallait incarner la culture négro-africaine dans les réalités du 20<sup>ème</sup> s. pour que leur négritude fût, il leur fallait la débarrasser de ses scories (déchets), et l'insérer dans le mouvement solidaire du monde contemporain. Le mouvement avait été préparé dès 1920 par la negro renaissance américaine, première affirmation de l'identité culturelle d'un groupe noir important. Il se

définit en s'opposant à la théorie coloniale dite « *de la table rase* », (la mission civilisatrice, justifiée par un discours raciste, élaborant le mythe du bon sauvage et la théorie de la table rase qui faisait des terres colonisées des lieux sans Culture et sans Histoire, qu'il convenait de sortir de la nuit de la sauvagerie.

Pour les colons, les terres et ressources naturelles sont largement disponibles et insuffisamment exploitées et mises en valeurs. D'où les théories de la table rase des terres vacantes et sans maîtres), qui prétendaient justifier les apports de la civilisation occidentale en Afrique et l'assimilation des sociétés africaines. Léopold Sédar Senghor s'explique à ce sujet :

*Dans quelles circonstances avons- nous, Aimé Césaire et moi, lancé dans les années 1933-1935 le mot de « négritude » ? Nous étions alors plongés, avec quelques autres étudiants noirs, dans une sorte de désespoir panique. L'horizon était bouché. Nulle réforme en perspective, et les colonisateurs légitimaient notre dépendance politique et économique par la théorie de la table rase. Nous n'avions, estimaient –ils, rien inventé, rien créé, rien écrit, ni sculpté ni peint ni chanté...*

L'apport des ethnologues européens, dès le premier tiers du siècle, concernant la théorie de table rase a été de la combattre. Le premier, Frobenius qui déclare que les africains sont : « civilisés jusqu'à la moelle des os », « l'idée du nègre barbare, ajoute t-il, est une invention européenne ». Senghor reconnaît bien cette idée : « *c'est à Paris qu'à la suite des ethnologues, nous redécouvrimus la négritude, c'est-à-dire les valeurs culturelles de la civilisation négro-africaine* ». Théodore Monod, suivant l'idée de Senghor, affirme dans la préface de Karim d'Ousmane Socé (1936) : « *le noir n'est pas un homme sans passé, il n'est pas tombé d'un arbre avant-hier. L'Afrique est littéralement pourrie de vestiges préhistoriques et certains se demandent même depuis peu si elle n'aurait pas, contrairement à l'opinion courante vu naître l'homme proprement dit...* »

### II.3. Quelques appellations de la littérature africaine

Faire l'histoire de la littérature africaine, c'est remonter le temps, c'est revisiter son passé afin de faire ressortir ses caractéristiques et suivre son évolution de sa naissance jusqu'à nos jours. Faire l'histoire de cette littérature, c'est étudier ses filiations, ses apparentements, ses écoles et ses écrivains qui s'influencent et qui s'opposent. Née de l'exotisme romantique puis colonial qui ont pris réellement forme au XIX<sup>e</sup> siècle, la littérature africaine va connaître dès lors plusieurs mouvements caractérisés par des événements politiques, sociaux et culturels d'où le foisonnement de son histoire et la naissance de plusieurs appellations.

Ainsi l'année 1903 avait été aux Etats-Unis le point de départ de la prise de conscience des noirs. William Edward Burghardt DU BOIS publie *Ames noires*- œuvre dénonçant la situation scandaleuse faite aux noirs- qui marque la naissance de la Negro-rennaissance aux Etats-Unis. Dans *Ames noires*, DU BOIS écrit : « *Je suis nègre et je me glorifie de ce nom ; je suis fier du sang noir qui coule dans mes veines.* » Dès lors la littérature africaine sera étiquetée par l'appellation **littérature négro-africaine** grâce au mouvement de la negro-rennaissance. C'est un mouvement né à Harlem (quartier américain). Cette renaissance nègre qui s'est manifestée à travers *Black soul* de W.E.B DU BOIS, en 1903, dénonce la situation scandaleuse faite aux Noirs. Accompagné d'hommes de culture comme Langston HUGUES, Countee CULLEN, Claude MAC KAY, ils luttèrent contre le racisme, l'oppression, l'injustice ; ils affirmèrent la spécificité des cultures noires dans leurs écrits. Le Jamaïcain Claude MAC KAY publia *Banjo* en 1928 dans lequel il condamne le racisme et l'aliénation du noir. Langston HUGUES publia en 1926 *Weary blues*. Il a beaucoup influencé les écrivains noirs de France. Ses poèmes traduisent les

ennuis, la solitude, la faim et le chagrin des noirs. Le docteur Haïtien Jean PRICE, dans son œuvre intitulée *Ainsi parla l'oncle Sam* essaye de recenser tous les problèmes causés à la culture noire. Avec certains intellectuels Haïtiens, PRICE, dès les années 1920 revalorisent la tradition noire. PRICE aboutit au fait que l'héritage ancestral de son île est pour les 8/10 un don de l'Afrique. Mais cette appellation ne fera pas long feu car tous les textes s'accordent aujourd'hui sur le fait que la littérature africaine est née véritablement avec *Batouala* de René MARAN en 1921.

A partir de cette date, l'appellation devient *littérature africaine* jusqu'aux années 1930, où les étudiants martiniquais, haïtiens et africains vont se retrouver et former *le Paris nègre*. On cesse d'être Sénégalais, Soudanais, Guinéen, Martiniquais, Guyanais pour être tout simplement africain : c'est la naissance du mouvement de la Négritude avec **Aimé CESAIRE** (1913-2008), **Léopold Sedar SENGHOR** (1906-2001), **Léon Gontran DAMAS** (1912-1978), qui prône l'affirmation de la race noire et la revalorisation des valeurs nègres. Cette littérature négro-africaine sera au fil des années divisée en quatre grands blocs. Ainsi on aura **la littérature négro-africaine d'expression française** pour les pays qui ont la langue française en partage, **la littérature négro-africaine d'expression anglaise** pour les pays colonisés par les Anglais, **la littérature négro-africaine d'expression lusophone** pour les colonisés du Portugal.

Ces différentes appellations se situent dans le contexte socio-historique des années 50 marquées par le sceau de la colonisation et des années 60-70 marquées par le vent des indépendances qui souffle sur le continent. Par ailleurs, nous remarquons donc que la langue du colonisateur a joué un rôle prépondérant dans la naissance de ces appellations. Plusieurs années après, les critiques africains vont remettre en cause ces différentes appellations, qui, selon eux relèvent du néocolonialisme. Ces hommes de lettres vont revendiquer leurs identités culturelles à travers plusieurs écrits : on assiste donc à la naissance des *littératures nationales*. Dès lors, chaque pays africain a sa littérature selon ses réalités et ses modes de penser (littérature burkinabè, littérature congolaise, littérature marocaine, littérature sud-africaine...).

Pour Léopold Sedar SENGHOR, « *la littérature est un instrument efficace de libération mais aussi une arme décisive contre l'abâtardissement, la barbarie et l'anarchie culturelle imposée aux Africains à travers d'une part l'esclavage aux conséquences fâcheuses et la colonisation, véritable exploitation, spoliation, mains basses d'autre part.* » Dès lors, la littérature est l'ensemble des œuvres écrites ou orales qui dépassent le cadre de la simple communication des échanges de messages pour atteindre les valeurs morales et celles socio-africaines. La littérature nègre est tout simplement l'expression de sa vision du monde.

#### **II.4. La Négritude et ses définitions**

On pourrait définir la négritude [manière de s'exprimer du nègre, caractère nègre, le monde nègre, la civilisation nègre]. Césaire, Senghor et Damas, ne se considèrent pas comme les fondateurs, mais les premiers défenseurs de la Négritude en France. En fait, le premier jaillissement de la négritude dans les poèmes d'Aimé Césaire, dans le recueil du guyanais Léon Gontran Damas (*Piments* : 1937), dans les poèmes de L.S.Senghor, apparaissait comme la réaction de défense de jeune gens qui venaient de découvrir avec terreur le risque mortel que leur faisait courir le processus d'acculturation dans lequel ils étaient engagés. De ce point de vue, le courant de la négritude était plus spécifiquement propre à l'Afrique de tradition coloniale française, qui encourageait l'assimilation. Avec ces premiers fruits d'un art authentique, les trois poètes fondaient officiellement un mouvement culturel qui n'a pas cessé de s'amplifier et dont ils sont devenus les classiques. En un langage original, ils définissaient l'être dans le monde de toute leur race, en même temps que leur manière personnelle de vivre la négritude.

- **Pour A. Césaire** : « La négritude fut d'abord « *constatation d'un fait, révolte et prise en charge du destin de sa race* ».
- **Pour L. S. Senghor** : elle recouvre surtout « *le patrimoine culturel de l'Afrique noire, c'est-à-dire, l'esprit de sa civilisation* ».
- **Pour L. G. Damas** : elle consistera essentiellement à « *rejeter l'assimilation qui faussait sa spontanéité et à défendre sa qualité de nègre et de guyanais* ».

Loin de s'exclure, ces trois acceptations se complétaient parfaitement, se renforçaient, dans la mesure où les trois amis s'épaulaient dans une même action humaniste : revaloriser le nom, la personne et les valeurs du nègre. La nostalgie de l'Afrique et l'évocation de ses cultures sont loin d'être absentes chez A. Césaire et L. G. Damas, tandis que L.S. Senghor a lui aussi des moments de révolte et d'écœurement. La négritude, dès le début, formait ainsi un tout dont chacun ressentait plus vivement tel aspect ou tel autre, selon son tempérament, sa situation sociale, son pays d'origine. Ce mouvement est né de la rencontre entre Césaire, Senghor et Damas. Ces précurseurs affirmaient haut et fort la grandeur de l'histoire et de la civilisation noire face au monde occidental qui les avait jusque là dévalorisés. Ils se refusaient à l'existence d'une essence noire mais voulaient faire de leur identité nègre et de l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir, une source de fierté.

Pour Césaire, il s'agissait de bâtir une nation et de fédérer un peuple, en rompant un silence collectif. Dans ses écrits, il abordait le thème du héros noir, du colonialisme, de l'émancipation, de la révolte, de l'Afrique et de la tyrannie. Voici une définition que Césaire en donne : « *La négritude est la simple reconnaissance du fait d'être noir, et l'acceptation de ce fait, de notre destin de noir, de notre histoire et de notre culture* ». Ce texte est d'autant plus intéressant que, dans sa brièveté, il contient deux définitions complémentaires du concept. La négritude a un double sens : subjectif et objectif

#### **II.4.1. Sens Objectif de la « Négritude » :**

La Négritude est un fait : une culture. C'est l'ensemble des valeurs économiques, politiques, intellectuelles et morales, artistiques et sociales, non seulement des peuples d'Afrique noire, mais encore des minorités noires d'Amérique, voire d'Asie et d'Océanie. On parle des peuples d'Afrique noire qui bâtirent les civilisations, élaborèrent les arts qu'historiens, spécialistes des sciences humaines, critiques d'art découvrirent et commencèrent d'exalter au début du siècle. Pour ne pas insister sur les négro-américains, dont les ancêtres venaient d'Afrique, les anthropologues et sociologues ont souvent signalés des affinités de civilisation entre noirs d'Afrique, noirs d'Asie et noirs d'Océanie.

#### **II.4.2. Sens Subjectif de « La Négritude » :**

La négritude, c'est « l'acceptation de ce fait » de civilisation et sa projection, en perspective, dans l'histoire à continuer, dans la civilisation nègre à faire renaître et accomplir. C'est en somme la tâche que se sont fixés les militants de la négritude : assumer les valeurs de civilisation du monde noir, les actualiser et féconder, au besoin avec les apports étrangers, pour les vivre par soi-même et pour soi-même, mais aussi pour les faire vivre par et pour les autres, apportant ainsi la contribution des nègres nouveaux à la civilisation de l'universel. Dans la littérature négro-africaine, nous distinguons les œuvres écrites en langues européennes et la littérature orale traditionnelle.

#### **II.5. La littérature orale**

Elle est la plus ancienne et la plus importante car pratiquée depuis des siècles. Elle se définit pour Gaston CANU, « *la littérature orale, par définition est une littérature parlée et non écrite.* »<sup>1</sup> Pour ENO

BELINGA Samuel Martin, « *on peut définir la littérature orale comme, d'une part, l'usage esthétique du langage non écrit et, d'autre part l'ensemble des connaissances et des activités qui s'y rapportent.* »<sup>2</sup> Pour le Pr.KAM Sié Alain de l'Université de Ouagadougou, « *la littérature africaine orale, parlée par essence, est l'ensemble de tout ce qui a été dit généralement de façon esthétique, conservé et transmis verbalement, par un peuple et qui touche la société entière dans tous ses aspects.* ». La littérature orale comprend les contes, les épopées, les mythes, les légendes, les chants, les textes sacrés, les proverbes, les devises, les devinettes, etc. Son domaine est vague et imprécis et nous assistons de nos jours à des débats qui portent sur l'élargissement du domaine de la littérature orale. Des chercheurs comme Maître Titinga Frédéric PACERE (Burkina Faso) et Niangoura BOUAH (Côte d'Ivoire) sont pour des théories nouvelles sur le langage tambouriné : la bendrologie pour l'un et la drummologie pour l'autre.

## II.6. La littérature écrite

Contrairement à la littérature orale, celle écrite est assez récente. Elle est tributaire de la colonisation car l'écriture, pratiquée de nos jours, est venue en Afrique avec la colonisation. La littérature négro- africaine démarre véritablement avec *Batouala*, véritable roman nègre du Guyanais René MARAN en 1921. Ce roman fut le certificat de baptême de la littérature nègre. Il va déclencher en France une vive polémique face à la réalité coloniale. Ce roman crée en France un énorme scandale parce qu'il dénonçait les exactions commises par l'administration française dans la colonie de l'Oubangui-Chari (actuelle Centrafrique). L'œuvre affirme la dignité de l'homme noir et obtient le Prix Goncourt la même année. Cependant son auteur fut révoqué de son poste de fonctionnaire colonial à Bangui. La réputation de *Batouala* gagna l'Amérique où il fut traduit et salué par les écrivains de la Négro-Renaissance. SENGHOR dira plus tard que « *c'est René MARAN, le premier à exprimer l'âme noire avec le style nègre en français.* » C'est la situation coloniale qui secrétera la naissance de la littérature. D'ores et déjà, elle sera dominée par la passion et l'idéologie : « *impossible de sortir de là* », affirmait Mongo BETI. Le contact de l'Afrique avec l'extérieur a été traumatisant. Celui-ci a eu comme impact :

- \***L'esclavage** : plus de cent millions d'êtres déportés, des bras valides ravagés.
- \***La colonisation** : mains basses, exploitation, spoliation de l'Afrique
- \***L'école française** : génocide culturel.

A travers les écrits de ces premiers écrivains, nous constatons une dénonciation de la situation de l'homme noir et des humiliations qu'il subit. Il fallait donc affirmer la dignité de l'homme noir non plus en fonction de sa ressemblance Les étudiants noirs entiers, africains et malgaches se rencontrèrent à Paris autour des années 1930 pour mettre en place une stratégie indispensable à la lutte pour la reconquête de la dignité de l'homme noir : c'est le début de la Négritude. Certains penseurs comme Frantz Fanon, des romanciers comme Sembène Ousmane et Mongo Béti en particulier, ont remis en cause le concept de négritude. Ils l'ont envisagé comme un phénomène historique, important mais dépassé, surtout après l'accès de certains pays africains à l'indépendance. Avec le monde blanc mais en tant que noir. Cela constituera le leitmotiv de ce premier mouvement noir.

---

<sup>1</sup> CANU Gaston, *Contes mossi actuels*, éditions IFAN, Dakar, 1969, p.327.

<sup>2</sup> ENO BELINGA Samuel Martin, *La littérature orale africaine*, éditions Saint Paul, Paris, 1978, p.7.

### II.6.1. Le manifeste de « Légitime défense »

En 1932, à Paris, paraît sous forme de manifeste une petite revue, *légitime défense* publiée par des étudiants antillais (martiniquais), dont le chef de file : Etienne Léro. Cette revue a marqué de façon officielle le début de la *littérature nègre d'expression française*. Malheureusement, cette revue n'eut qu'un seul numéro, et bien qu'elle n'ait publié aucune œuvre littéraire (à part quelques poèmes de Léro), elle a servi de point de départ à la négritude. Légitime défense avait pourtant un programme littéraire et idéologique bien arrêté, mais des pressions gouvernementales, sur ses jeunes auteurs, ont suspendu pendant plusieurs mois, non seulement les bourses d'études, mais ont aussi la parution de la revue. Les parents, de ces jeunes étudiants, qui faisaient partie de cette bourgeoisie de couleur et que la revue dénonçait, leur ont supprimé les subsistances. Avec beaucoup de prévoyance, le Manifeste avait averti ses lecteurs : « cette petite revue, outil provisoire, s'il casse, nous saurons trouver d'autres instruments ».

Pour la première fois, on défendait, à travers cette revue, la personnalité antillaise que 300 ans d'esclavage et de colonisation avaient écrasée. Ainsi fut éveillée la conscience de jeunes antillais et africains qui se groupèrent sous la direction de L. S. Senghor (sénégalais), d'Aimé Césaire (martiniquais) et de L.G. Damas (guyanais), il y avait aussi les sénégalais Birapo-Diop et Ousmane Socé. La revue dénonçait de manière très dure la médiocrité de la littérature et poésie antillaises qui s'est stagnée dans une pure et pâle imitation du Parnasse français, qui même en France plus personne ne songeait à écrire comme les parnassiens qu'étaient Rimbaud, Verlaine... et les surréalistes avaient libéré la poésie de toutes les règles étroites qui l'emprisonnaient. La poésie de l'époque était affranchie de toutes les conventions et aux Antilles, on s'appliquait encore par conformisme à confectionner des vers à la manière de Leconte de Lisle.

Cette revue voulait montrer que la poésie antillaise était faite par une minorité bourgeoise assimilée : « *l'antillais est bourré à craquer de culture blanche, de préjugés blancs...* ». Ainsi, l'ancien esclave est ligoté par la peur d'être mal jugé par son maître qui est resté son modèle idéal. Donc, il se cautionne dans une imitation servile, se méfie des innovations. *Légitime défense* prêche la libération du style, la liberté de l'imagination et du tempérament nègre. Elle vante l'exemple des écrivains noirs- américains qui assument leur couleur, leur race et se font l'écho des aspirations de leur peuple opprimé ; en somme, ils ne font qu'assumer leur négritude. C'est au prix de cette sincérité et ce courage que l'antillais cessera d'être un pantin et qu'une poésie et une littérature vraiment antillaises et originales pourraient naître et voir le jour. Ils ont aussi dénoncé le travail des enfants antillais qui empêchait leur scolarisation, la dépossession des terres antillaises : le ¾ de ces terres appartenait aux français et la pauvreté qui sévissait avec force aux Antilles.

### II.6.2. Le journal de « L'Étudiant Noir », Paris 1934-1940

Le groupe d'Etienne Léro continue d'exister et de défendre les thèses exprimées dans la revue « Légitime défense », soit en réunion d'étudiants, soit à travers des articles publiés ailleurs. Ainsi s'éveille la conscience de plusieurs jeunes africains et antillais qui fondent en 1934 un journal « L'Étudiant Noir », sous la direction de L. S. Senghor, de Césaire et de Damas auxquels vont se joindre l'antillais Léonard Sainville et les sénégalais Birapo Diop et Ousmane Socé. Ce journal allait leur permettre de propager les problèmes qui les préoccupaient ainsi que ceux de toute race noire. En effet, le premier mérite du journal était de réunir tous les étudiants noirs de Paris. Léon Gontran Damas illustre bien cette idée en disant :

*L'étudiant noir...avait pour objectif la fin de la tribalisation, du système clanique en vigueur au quartier latin ! On cessait d'être un étudiant martiniquais, guadeloupéen,*

*guyanais, africain, malgache pour n'être qu'un seul et même étudiant noir. Terminée la vie en vase clos ! Il s'agissait de rattacher les noirs à leur histoire, leurs traditions et leurs langues.*

Ce premier rassemblement des noirs de Paris n'était pas le seul objectif du journal. La prise de conscience des intérêts communs à tous les noirs quelle que soit leur origine, que ce journal opéra. Ce journal revendique la liberté créatrice du nègre en dehors de toute imitation occidentale par le retour aux sources africaines. *L'Etudiant Noir* et *Légitime défense*, dit Senghor, représentaient respectivement les deux tendances entre lesquelles se partageaient les étudiants. Mais, si les deux revues avaient subi les mêmes influences, elles se différenciaient pourtant en plusieurs points :

A)- *Légitime défense* soutenait que la révolution politique devait précéder la révolution culturelle, celle-ci ne devenant possible que si l'on accomplissait un changement politique radical.

B)- *L'Etudiant Noir* affirmait la priorité comme primauté du culturel, il avance que la politique n'était qu'un aspect de culture.

Le groupe de *L'Etudiant Noir* marquait un progrès sur celui de *Légitime défense*, en ce qu'il ne consentit jamais à suivre sans réserve les maîtres européens. Il prit réellement ses distances à l'égard des valeurs occidentales pour découvrir et réapprendre celles du monde négro-africain. C'est ainsi que fut menée une véritable révolution culturelle et que prit naissance « le mouvement de la négritude » qui n'était au départ que « le mouvement tendant à rattacher les noirs de nationalité et de statut français, à leur histoire, leurs traditions et aux langues exprimant leur âme », selon L. Damas. Senghor avait écrit : « Nos articles allaient tous dans ce sens. Naturellement, Césaire menait la lutte, avant tout contre l'assimilation des Antillais. Pour moi, je visais surtout à analyser et à exalter les valeurs traditionnelles de l'Afrique noire ». Ce groupe de *L'Etudiant Noir* avait une influence déterminante sur les intellectuels tant africains qu'Antillais qui venaient en France. On leur doit les premières grandes œuvres de la littérature négro-africaine de langue française et on peut les considérer comme les fondateurs du mouvement de la négritude qui est pour beaucoup dans l'émancipation tant politique que culturelle de l'Afrique francophone.

### **II.6.3. Les objectifs de « L'Etudiant Noir »**

*L'Etudiant Noir* prenait ses distances à l'égard des valeurs occidentales, même les plus révolutionnaires pour essayer de retrouver les valeurs de la négritude. C'est en ce sens qu'il prônait une révolution culturelle préalable. La foi dans les valeurs de la négritude était la condition pour l'obtention d'une indépendance politique. D'ailleurs, tous les articles de cette revue allaient dans ce sens. Césaire menait la lutte, avant tout, contre l'assimilation des Antilles, Senghor, visait surtout à analyser et à exalter les valeurs traditionnelles de l'Afrique noire. Le groupe de *L'Etudiant Noir* utilise les valeurs contemporaines de l'Occident en y choisissant seulement ce qui était susceptible de promouvoir la dignité des peuples noirs.

Le surréalisme était considéré par *L'Etudiant Noir* comme « une école et un maître » : « Nous acceptons le surréalisme comme moyen, mais non comme une fin. Comme un allié et non comme un maître. Nous voulions bien nous inspirer du surréalisme, mais uniquement parce que l'écriture surréaliste retrouvait la parole négro-africaine ». Senghor, Césaire, Damas furent principalement touchés par l'esprit révolutionnaire du surréalisme que par sa méthode et aussi par les traits communs qu'il présentait avec l'art et la poésie nègre.

Ce groupe s'intéressa vivement à la poésie africaine traditionnelle : Senghor, par exemple, avait traduit en français des poèmes Sérères (langue de la tribu du même nom dont est issu Senghor). Birapo Diop avait transcrit les contes d'Amadou Kourouma (griot de son village), L. Damas et Césaire, de leur côté, avaient découvert la richesse d'une littérature non occidentale qui charmait leur imagination et épousait le rythme de leur sensibilité. Senghor affirme qu'il avait été marqué par cette littérature de son pays que par celle de la France, il affirme : « La vérité est que j'ai surtout lu, plus exactement écouté, transcrit et commenté des poèmes négro-africains. Et les Antilles qui les ignoraient, les retrouvaient naturellement en descendant en eux- même. Si l'ont veut nous trouver des maîtres, il serait plus sage de les chercher du côté de l'Afrique.

#### **II.6.4. La revue « Présence Africaine », paris- Dakar 1974**

La seconde guerre mondiale (1939-1945) va interrompre la parution de « *L'Etudiant Noir* », mais n'interrompt pas l'activité des étudiants noirs. L'équipe était pour un certain temps disloquée :

- Captivité de Senghor rappelé au front comme tirailleur.
- Départ de Césaire pour la Martinique où il allait fonder la revue « Tropicque » qui allait rayonner sur toutes les Antilles françaises jusqu'à Haïti et au Venezuela et former Frantz-Fanon, René Depestre....
- La réalité et le silence de Damas qui avait eu des ennuis politiques.

Mais le groupe parisien se reforma autour du Sénégalais Alioune Diop, et s'augmenta de personnalités comme les guadeloupéens : Paul Nizer et Guy Tirolien, de l'ivoirien Bernard Dadié, du Malgache Rabemanjara...c'était le noyau qui allait donner naissance à la revue « *Présence Africaine* ». En décembre 1947 paraissait simultanément à Dakar et à Paris le premier numéro de cette revue qui allait rapidement devenir l'organe du monde noir en France et tend aujourd'hui à l'être dans l'Afrique toute entière. Elle sera éditée dans une maison d'édition « Homonyme » qui a publié une part importante de la nouvelle littérature africaine. Elle était patronnée par de grands intellectuels français tels André Gide, Jean Paul Sartre...et par quatre écrivains noirs ayant déjà acquis une certaine renommée : L.S. Senghor, A. Césaire, l'américain R. Wright et le dahoméen Paul Hazoumé (du Dahomey aujourd'hui le Bénin). De plus, cette revue organisa deux mémorables congrès des écrivains et artistes noirs, d'abord à Paris dans la Sorbonne (1956), puis à Rome en 1959. Le festival mondial des arts nègres à Dakar en 1966 avait marqué l'apogée du mouvement né de la négritude.

#### **II.6.5. Spécificités de la revue « Présence Africaine »**

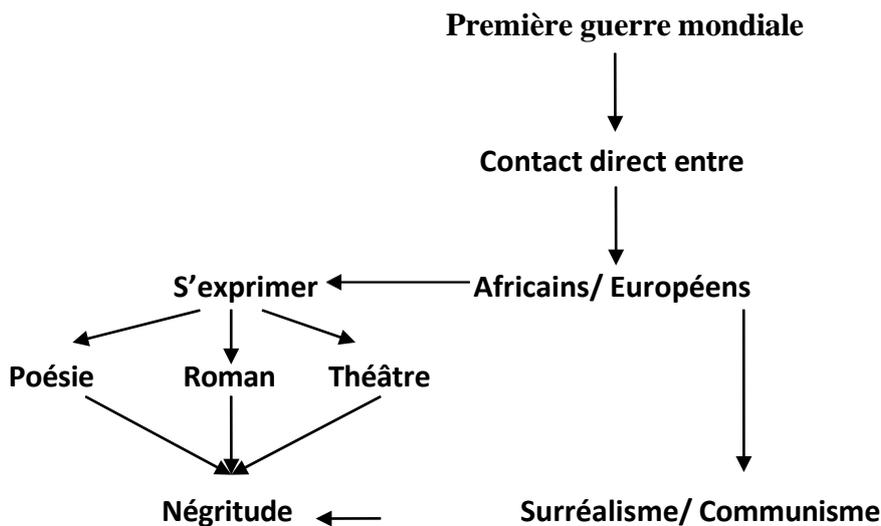
Alioune Diop définissait le projet de cette revue, en spécifiant qu'elle ne se plaçait sous l'égide d'aucune idéologie philosophique ou politique. Cette originalité africaine était envisagée sous son aspect culturel et devait être révélée dans la revue des textes littéraires d'africains et des études sur la civilisation noires. Les textes de cette revue dénonçaient la ségrégation, la brutalité des blancs américains ou bien sur le mode ironique, le ridicule des mulâtres sénégalaises singeant les parisiennes. Alioune Diop dirige toutes les préoccupations de la revue vers l'Afrique noire, alors que les anciennes revues étaient centrées sur les Antilles. Il dénonce les carences des africains et ses réflexions étaient un appel à tous les intellectuels d'Afrique, pour qu'ils s'emparent des moyens dont l'Europe dispose pour affirmer leur existence, car le monde moderne dit-il : « *Le noir brille par son absence dans l'élaboration de la cité moderne, pourra, peu à peu, signifier sa présence en contribuant à la recreation d'un humanisme à la vraie mesure de l'homme...car il est certain qu'on ne saurait atteindre à l'universalisme authentique si, dans sa formation, n'interviennent que des subjectivités européennes. Le monde de demain sera bâti sur tous les*

hommes ». Beaucoup d'articles dénoncent les préjugés moraux dont l'occident est responsable, parmi eux, ceux de Pierre Naville qui dit :

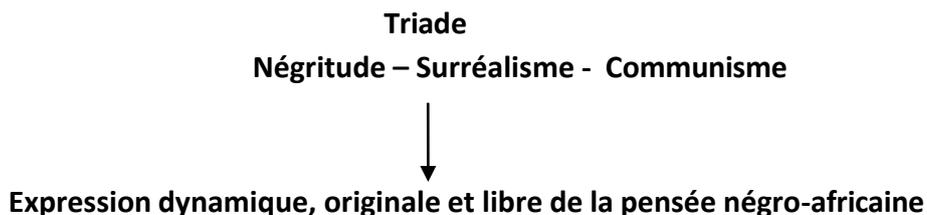
*L'instruction, l'éducation, la culture, les formes diverses de la vie artistique, tout cela ne serait que vains mots, si on ne possédait pas ce qui en fait la base indispensable, une vie économique et sociale d'où soient bannis l'esclavage et l'exploitation. Il est donc évident qui n'est pas possible de séparer la culture intellectuelle de ses conditions sociales ». En revanche, J.P. Sartre, va brutalement au cœur du problème en disant : « nous ignorant la condition réelle des noirs en Afrique et cela nous permet d'avoir bonne conscience. Chaque poignée de main que nous donnons ici à un noir efface toutes les violences que nous avons commises là – bas. Nous traitons ici les noirs en étrangers et là-bas en indigènes qu'il est scandaleux de fréquenter.*

## II.7. Surréalisme et Communisme dans l'émergence de la littérature Négro-africaine

Dans l'étude de la littérature négro-africaine émergent deux notions principales : le surréalisme et le communisme qui ont participé d'une manière active à l'épanouissement de cette littérature. Ces deux mouvements sont considérés comme « armes nouvelles » fournies par l'Occident au lendemain de la première guerre mondiale laquelle amène en Europe de jeunes africains qui vont causer un mouvement de curiosité du monde noir. Le monde noir, à travers trois genres littéraires (poésie, roman et théâtre), exprime pleinement ses ambitions, ses souhaits et ses revendications grâce au mouvement de la négritude dont le précurseur est « *L'esclave* », roman de Félix Conchéro, publié à Paris en 1929.

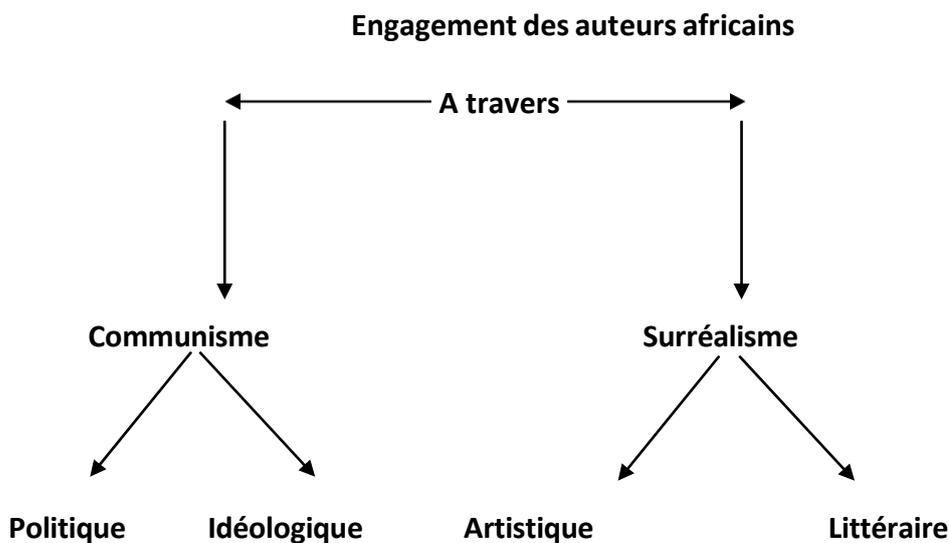
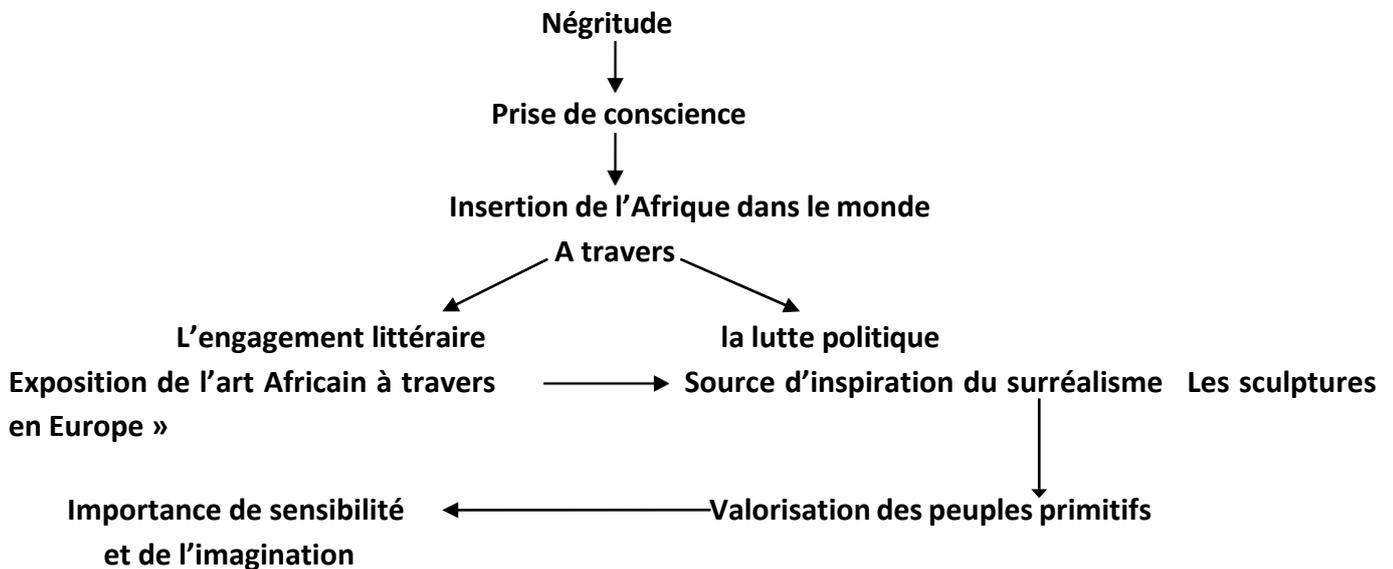


Ainsi, négritude, surréalisme et communisme composent les éléments fondamentaux d'une triade qui donne à la littérature négro-africaine d'expression française son dynamisme et son originalité. Des romanciers noirs ont été inspirés par des auteurs blancs dénonçant la misère noire (Ernest Hemingway, William Faulkner, Boris Vian...)



La négritude réalise la réhabilitation du nègre par le biais de la poésie surtout ce qui pousse un écrivain nègre à dire : « (...) *La négritude, c'est notre vie, la traduction parfaite de notre présence sur terre. Sans*

elle, nous n'existons plus ». Ce que Césaire confirme, par ailleurs : « Je pousserai d'une telle raideur, le grand cri nègre que les assises du monde en seront ébranlées ». Pour Senghor, la grandeur de la négritude réside dans l'espoir d'une réconciliation universelle des races, si bien que la solidarité des noirs n'est pas en fonction de leur peau mais bien de la culture de la communauté et de l'histoire. Ainsi, la négritude compose la prise de conscience qui permet l'insertion de l'Afrique dans le monde au moyen de l'engagement littéraire d'abord et de la lutte politique ensuite.



## II.8. Poésie et les grands poètes noirs

C'est entre 1937 et 1948 que vont éclore les premières grandes œuvres de la littérature négro-africaine, et ce seront les recueils poétiques qui vont avoir une grande renommée. Cette première génération de littéraires négro-africains était une génération de poètes. La poésie est le genre littéraire premier de toute littérature naissante. Le poème traduit mieux que toute autre forme la révolte et la passion vécues au plus haut degré par ces jeunes poètes dans le contexte historique que nous connaissons. Ces jeunes poètes à travers leurs études en France étaient nourris de culture occidentale. L'on reconnaît les liens entre le mouvement surréaliste et la naissance de cette nouvelle poésie. En effet, de nombreux contacts eurent lieu entre certains surréalistes André Breton, Philippe Soupault, Robert Desnos et des intellectuels noirs.

M. Chevrier explique dans son ouvrage *Littérature Nègre*, que « *même s'ils n'ont pas été aussi directement influencés par Breton et Desnos qu'on le dit, les poètes de la négritude ont néanmoins baigné dans le climat intellectuel de l'époque, il est naturel qu'ils en aient été imprégnés fût-ce à leur insu* ». Par ses techniques d'écriture, la poésie de la négritude s'inscrit dans le grand mouvement de révolution poétique qui, depuis Rimbaud, Claudel, à travers le surréalisme, a bouleversé les formes traditionnelles de la poésie française. C'est qu'avoue Senghor : « *Nous voulions bien nous inspirer du surréalisme, mais uniquement parce que l'écriture surréaliste retrouvait la parole négro-africaine* ».

Cet apport poétique contemporain ne doit pas faire oublier que cette nouvelle forme d'expression plonge ses racines dans la tradition ancestrale enfouie dans l'inconscient de chacun, où se retrouvaient intactes les chants et les mots de l'Afrique traditionnelle. Senghor l'affirme hautement : « *puisque'il faut m'expliquer sur mes poèmes, je confesserai encore que presque tous les êtres et les choses qu'ils évoquent sont de mon canton...Il m'a donc suffi de nommer les choses, les éléments de mon univers enfantin pour prophétiser ma cité de demain qui renaîtra des cendres de l'ancienne, ce qui est la mission du poète* ».

### **II.8.1. Léopold Sedar Senghor**

#### **A-Léopold Sedar Senghor : Le poète et le politicien**

Né le 09 octobre 1906 à Joal, petite oasis côtière fondée par les portugais au 15<sup>ème</sup> siècle et située à une centaine de kilomètres de Dakar, capitale du Sénégal. Il appartient à une famille de commerçant aisés et propriétaires terriens. Il connaît une enfance buissonnière, ces premières années de vie en liberté vont lui permettre d'établir des liens étroits avec le terroir africain où il se partage entre vagabondages dans la brousse toute proche et les veillées villageoises au cours desquelles, il se montre déjà très attentif aux dires des anciens et des sages. A l'âge de 17 ans, sa famille manifeste le désir de refreiner sa liberté et l'envoie à la mission catholique où il devient élève et aura l'occasion d'apprendre à servir la messe.

Puis, on l'envoie au collège Liebermann à Dakar où il manifeste un goût passionné pour les études et se révèle un lecteur infatigable. Reçu bachelier en 1928, il s'embarque alors pour l'Europe, muni d'une demi-bourse. Il découvre Paris où il devient élève au lycée Louis Le Grand. Senghor y confirme d'éminentes qualités intellectuelles qui le menèrent jusqu'à l'agrégation de grammaire passée avec succès en 1935. Il enseignera pendant deux ans au lycée Descartes puis sera nommé à Marcelin Berthelot en 1938. Mais, ces années fécondes que voient le triomphe du bachelier sont aussi dévolues à l'amitié, celle de Aimé Césaire en particulier et à la prise de conscience de ce que Senghor et ses amis co-fondateurs de l'Etudiant noir vont bientôt appeler la Négritude.

Le professeur qu'est Senghor mesure chaque jour davantage l'écart qui se creuse entre une Europe malade et divisée contre elle-même et une Afrique à laquelle il demeure malgré ses apparences d'assimilé inconditionnellement fidèle. Après sa participation à la seconde guerre mondiale, l'année 45 est décisive puisqu'elle manifeste la double entrée de Senghor en poésie et en politique avec d'une part, son élection à l'assemblée constituante en qualité de député au Sénégal et d'autre part, la parution de son premier recueil poétique « *Chants d'ombre* ». Pendant longtemps cette double vocation ne se démentie pas puisqu'il publiera « *Hosties noires* » et « *Ethiopiennes* » et devient un homme du cabinet et ministre avant de se hisser en 1960 à la présidence de l'état sénégalais nouvellement indépendant. En accédant aux plus hautes fonctions et responsabilités administratives et politiques, il a semblé renoncer à la poésie pour se consacrer à son projet de négritude récemment repris en charge sous le nom de francophonie.

On a beaucoup reproché à Senghor d'avoir contracté avec la France « un mariage d'amour » qui fera de lui « un métis culturel ». Même si son biographe Armand Guibert affirme : « s'il unit dans une commune admiration Claudel et les griots de son pays, Saint John Perse et les américains, c'est qu'il a une conception œcuménique (universelle) de l'homme et qu'il entend ne laisser aucune richesse tomber en déshérence. De même qu'il a toujours su en politique se maintenir à la crête de la vague, c'est au faite de sa double culture qu'il s'est haussé et qu'il se tient » (*Léopold Senghor par lui-même*, p.104.).

## **B- La Poésie de Senghor**

La poésie de Senghor peut surprendre et même irriter mais elle s'enracine profondément dans son royaume d'enfance. On le verra dans le poème de Joal où le retour de l'enfant prodige. L'auteur y chante la grande maison de son enfance, la joie païenne des fêtes traditionnelles et l'harmonie d'une société patriarcale qui reconnaît pour valeurs essentielles l'honneur et le mépris de l'argent. Le pèlerinage aux sources ancestrales a pour fonction de rattacher Senghor à un continent bien réel. Senghor s'interdit de donner libre cours à sa « *réserve de haine* » car il sait que son destin de poète et d'homme politique s'articule à la charnière des deux mondes et qu'il est, comme il l'a souvent répété lui-même, « *un métis culturel* ». Dans ces conditions, on comprend mieux le projet de négritude, à la fois raison sociale et profession de soi qui entend promouvoir une nouvelle société dans laquelle viendrait se fondre harmonieusement les valeurs humaines les plus éminentes de l'Afrique et de l'Occident.

Mais ce faisant Senghor ne renie nullement ses origines « *Nous sommes les hommes de la danse dont les pieds reprennent vigueur en frappant le sol dur* » (*Chants d'Ombre*). Mais, on doit lui reconnaître le mérite d'avoir été parmi les premiers à exprimer sous forme systématique la réalité ambiguë de l'Afrique contemporaine. Il est hors de doute que Senghor ait le sentiment d'être investi d'une mission non seulement à l'égard de son peuple, dont il veut être « *dyale* », c'est-à-dire griot, mais aussi à l'égard de l'Occident. Pour lui, la poésie ne se distingue guère de la prose et la musique et le rythme sont inhérents à son discours « *le nègre rappelle t-il, est d'un monde où la parole se fait spontanément rythme dès que l'homme est ému, rendu à lui-même, à son authenticité* ». Donc, sa poésie conjugue le verbe à la musique et au rythme « *je persiste à penser que le poème n'est accompli que s'il se fait chant, parole et musique en même temps* ».

Comme Senghor est le produit d'une culture occidentale, on retrouve dans son œuvre la marque des surréalistes, de Claudel, de Saint John Perse, mais il se défend en disant « *et puisqu'il faut m'expliquer sur mes poèmes, je confesserai que presque tous les êtres et les choses qu'ils évoquent sont de mon canton : quelques villages sérères perdus parmi...les bois, les bolongs et les champs. Il me suffit de les nommer pour revivre le royaume d'enfance et le lecteur avec moi, je l'espère* » « *à travers les forêts symboles* » ».

### **II.8.2. Aimé Césaire et sa poésie**

Fils d'un petit fonctionnaire de Basse Pointe, Aimé Césaire est né en Martinique le 25 juin 1913. Au lycée, il rencontre Léon Damas, puis à Paris, à l'école normale supérieure, il se lie d'amitié avec Senghor. Il est l'un des grands animateurs du journal *L'Étudiant Noir* qui donna naissance à la Négritude. Avec le déclenchement de la seconde guerre mondiale, c'est le retour en Martinique et la publication de *Cahier d'un retour au pays natal*. Durant les années suivantes, Césaire enseigne au lycée de Fort- de France. En 1941, André Breton visite Césaire et découvre la revue *Tropiques*, fondée par Césaire et renforce la tendance surréaliste de la poésie de Césaire. De retour à Paris, Césaire publie en 1946 *Les Armes miraculeuses*. Lors de sa séparation avec le parti communiste, il donne d'importants essais historiques :

*Lettres à Maurice Thorez ; Culture et colonisation*, (1956), *Toussaint Louverture* (1960). Viennent ensuite deux admirables recueils poétiques *Ferrements* (1960) et *Cadastre* (1961). Enfin, Césaire crée une trilogie théâtrale : *Et les chiens se taisaient* (1956), *La Tragédie du roi Christophe* (1963), *Une saison au Congo* (1967). En 1969, le poète joue *La Tempête*, une adaptation testamentaire de Shakespeare. Depuis plus de trente ans, il député de la Martinique et maire de Fort- de France.

Le cri du nègre lancé par Césaire dans *Cahier d'un retour au pays natal* apporte un monde d'ouverture nouveau aux autres, « le monde africain » jusque là considéré comme un monde sauvage et barbare. André Breton, pape du surréalisme appelle à la liberté, à l'ouverture, à l'imaginaire fut ensorcelé par la Martinique et fut éclairé par la poésie de Césaire qu'il considère comme explosive, considérant Césaire comme catalyseur dans son travail. Les phrases célèbres de Césaire sont : « *Terre muette et Stérile, c'est la notre* », parlant de l'Afrique. « *La lèpre hideuse des contrefaçons* », parlant de l'Europe.

## **II.9.Présence Africaine et la naissance des formes romanesques**

La revue *Présence Africaine* se prolongera par une maison d'édition « homonyme » qui va publier une part importante de la nouvelle littérature africaine, composé en grande majorité de romans. C'est après 1950 que se révèlent les premiers romanciers. Pour eux, le roman était le genre le plus apte à peindre les transformations de la nouvelle société africaine qui était en train de s'édifier à la veille des indépendances. Le roman sera le reflet des phénomènes sociaux. Un roman comme *L'enfant noir* de Camara Laye, édité dans la revue *Présence Africaine*, fut vivement critiqué en 1954, au prétexte qu'il proposait de l'Afrique une image trop « *belle, paisible et maternelle* ». On attendait une dénonciation de la situation coloniale et non une évocation de souvenirs d'enfance villageoise. Entre 1953 à 1963, le roman africain s'est imposé par une production abondante et originale. On privilégiait les formes romanesques qui permettaient une quête sur l'identité : roman historique, roman de critique coloniale ou d'exaltation de l'Afrique nouvelle.

### **II.9.1. Le roman Autobiographique**

Cette forme relate toujours un même cheminement : le passage douloureux d'un monde à un autre, du sacré au rationnel, du collectif à l'individuel, de la paix spirituelle à l'inquiétude. Parmi les premiers romans autobiographiques africains, nous citerons *L'enfant noir* de Camara Laye. C'est un auteur né en Guinée en 1928, il fit des études techniques au lycée de Conakry, puis d'ingénieur au conservatoire national des Arts et Métiers en France. Il servit dans la diplomatie puis au ministère de l'information de la république de Guinée. Il publia en 1953 son roman le plus célèbre : *L'enfant noir*, l'année suivante, *Le regard du roi* ; puis en 1966, la suite de *L'enfant noir* : *Dramouss*. Ce récit autobiographique raconte l'enfance et la vie d'écolier d'un fils de forgeron guinéen. Avec beaucoup de spontanéité, l'auteur évoque la vie traditionnelle de la brousse, ses coutumes.

Lors de sa parution, beaucoup se sont demandés si cette fresque africaine était simplement la vision idyllique des traditions de l'Afrique ou une critique sous- jacente de la rencontre avec l'Occident. Même si ce roman est devenu célèbre, il ne représente pas toute la tendance du roman autobiographique africain. Citons en particulier *Climbié et un nègre a Paris en 1954* de l'ivoirien Bernard Dadié. On citera Aké Loba, également ivoirien qui parle de son expérience migratoire et exilique. En rentrant chez lui, il écrit son premier roman en 1959, *Kocoumbo, l'étudiant noir*. *Le docker noir* en 1956 de Sembène Ousmane, *Mission terminée* de Mongo Béti en 1957, *Amkoullel l'enfant peul*, qui porte en sous- titre : *Mémoires* en 1991, de l'écrivain malien Amadou Hampâté Bâ où on retrouve une veine purement autobiographique.

### **II.9.2. Le roman Historique**

Le précurseur de cette forme fut Paul Hazoumé avec son œuvre *Le Doguicimi* en 1938, dans laquelle, il racontait des débuts vers (1820-1830) du roi Guézo d'Abomey dans l'actuel Bénin. Bien que le romancier ait manifesté l'intention d'opposer les cruautés païennes aux bienfaits apportés par le Christianisme, la force épique de son récit donnait une image exaltante de l'Afrique ancienne. Les premières formes du roman historique en Afrique prennent leur source des traditions orales développant un genre original : l'épopée ou la légende historique recueillie de la bouche des savants griots ou conteurs dépositaires de la parole traditionnelle, transcrite en français. Trois œuvres représentent un exemple de cette tendance : *Cette Afrique là* en 1963 de Jean Ikelle- Matiba, c'est une chronique de l'histoire coloniale du Cameroun, elle offre un intérêt documentaire considérable. Le narrateur confronté aux colonisations allemande et française montre sa préférence pour la première et dénonce les tares de la seconde, entre autre le libéralisme et la confiance excessive de l'administration envers ses subordonnés. C'est ce qu'Amadou Hampâté Ba a dévoilé dans *L'étrange destin de Wangrin*.

Le roman épique *Soundjata ou l'épopée mandingue* en 1960 de Djibril Tamsir Niane. Il s'agit, d'après son auteur, d'une transcription fidèle d'une très ancienne tradition orale recueillie de la bouche d'un griot malinké. Le héros légendaire de cette épopée est soundjata qui, après une enfance difficile et grâce à de prodigieux exploits fonde l'ancien empire mandingue. Quand on voit la popularité de Soundjata en Afrique occidentale, ce roman prend une couleur politique : la reconstruction d'empires africains, selon Liliane Kesteloot dans *L'épopée traditionnelle*, 1971.

L'un des premiers romans historiques africains ne fut pas écrit dans une langue européenne mais en langue sésotho<sup>3</sup> par un romancier sud-africain Thomas Mofolo, dans *Chaka* en 1925. Il est membre d'une mission protestante. Il inaugure, à une époque où la littérature nègre écrite est tout juste naissante, des formes de langage et des procédés d'écriture directement issus de la tradition orale. D'autre part, il est à l'origine du mythe de Chaka (roi des zoulous) exploité ensuite par Senghor (Ethiopiennes : « Chaka », poème dramatique à plusieurs voix, « aux martyres bantous de l'Afrique du Sud ») et par Seydou Badian dans une pièce de théâtre *La mort de Chaka*.

### **II.9.3. Le roman d'Education**

Il est la forme la plus développée du roman africain : racontant la formation d'un individu à travers les aventures et les épreuves qu'il affronte. Il prend souvent le ton de la confidence personnelle ou de l'autobiographie à peine transposée. Il oppose généralement deux mondes :

\*celui de l'Afrique traditionnelle, connue dans l'enfance au village ou dans le quartier natal, régi par une temporalité harmonieuse et homogène.

\*Celui du colonisateur, de la grande ville occidentalisée ou de l'Europe, soumis aux lois de la rupture et du discontinu.

### **II.9.4. Le roman de Mœurs**

Moins engagé, le roman de mœurs s'interroge sur l'évolution de la morale sociale, dans le conflit entre tradition et modernité. Certains écrivains ont décrit la vie des mulâtresses, tel Abdoulaye Sadju dans *Nini* en 1947, *mulâtresse du Sénégal* en 1954 et *Maimouna* en 1958. Maimouna, devenue grâce à un concours beauté l'étoile de Dakar, veut s'émanciper des mœurs campagnardes. Elle sera la proie de la grande ville et de la convoitise des milieux parvenus de la haute société. Déçue, humiliée, malade, elle reprend le chemin de son village natal. D'autres posent le problème des mariages imposés comme Seydou Badian dans *Sous l'orage* en 1957. Karim, roman sénégalais d'Ousmane Socé publié en 1935. Dans ce roman, Socé montrait les difficultés d'un employé de commerce de Saint- Louis ; les malentendus entre Blancs et

Noirs, et surtout les aventures sentimentales, sources de soucis financiers de ce jeune célibataire plongé dans la vie citadine.

## DEUXIEME PARTIE : TRAVAUX DIRIGES LITTERATURE

### SUBSAHARIENNE

#### TD N°1

#### TEXTE :

Je rencontre un Allemand ou un Russe parlant mal le français. Par gestes, j'essaie de lui donner le renseignement qu'il réclame, mais ce faisant je n'ai garde d'oublier qu'il a une langue propre, un pays, et qu'il est peut-être avocat ou ingénieur dans sa culture. En tout cas, il est étranger à mon groupe, et ses normes doivent être différentes. Dans le cas du Noir, rien de pareil. Il n'a pas de culture, pas de civilisation, pas ce « *long passé d'histoire* ». On retrouve peut-être là l'origine des efforts des Noirs contemporains : coûte que coûte prouver au monde blanc l'existence d'une civilisation nègre.

Le nègre doit, qu'il le veuille ou non, endosser la livrée que lui a faite le Blanc. Regardez les illustrés pour enfants, le nègres ont tous à la bouche le « oui missié », rituel. Au cinéma, l'histoire est plus extraordinaire, la plupart des films américains synchronisés en France reproduisent des nègres types : « *Y a bon banania* ». Dans un de ses films récents, *Requins d'acier*, on voyait un nègre, naviguant dans un sous- marin, parler le jargon le plus classique qui soit. D'ailleurs, il était bien le nègre, marchant derrière, tremblant au moindre mouvement de colère du quartier maître, et finalement tué dans l'aventure. Je suis pourtant persuadé que la version originale ne comportait pas cette modalité d'expression.

Et quand bien même elle aurait existé, je ne vois pas pourquoi en France démocratique, où soixante millions de citoyens sont de couleur, l'on synchroniserait jusqu'aux imbécilités d'outre-Atlantique. C'est que le nègre doit présenter d'une certaine manière, et depuis le Noir de Sans Pitié –« Moi bon ouvrier, jamais mentir, jamais voler » jusqu'à la servante de *Duel au soleil*, on retrouve cette stéréotypie. Oui, au Noir on demande d'être bon nègre ; ceci posé, le reste vient tout seul. Le faire parler petit- nègre, c'est l'attacher à son image, l'engluer, l'emprisonner, victime éternelle d'une essence, d'un apparaître dont il n'est pas le responsable.

FANON Frantz, *Peau noire, Masques blancs*, chap1. « Le Noir et le langage » (Extrait), Ed du Seuil, Paris, 1952.

#### Questions

- 1- Relevez de cet extrait les expressions qui montrent que le Noir est prisonnier d'une représentation toute faite.
- 2- Quelles sont les métaphores qui résument cette idée de « *représentation toute faite* ».
- 3- Relevez du texte une phrase qui fait allusion au mouvement de la négritude.
- 4- Frantz Fanon était-il d'accord avec le mouvement de la négritude créé par Aimé Césaire, Léopold Sedar Senghor et Léon Gontran Damas ? Pourquoi ?
- 5- Comment Frantz Fanon présente –t-il et décrit-il le noir dans cet extrait ? Pensez –vous qu'il diminue de sa valeur ? Justifiez votre réponse.
- 6- Définissez le mouvement de la négritude selon Césaire et Senghor.
- 7- « *Légitime défense*, revue éditée à Paris en 1932 par Etienne Léro et des étudiants martiniquais, fut suspendue après le premier numéro. Pourquoi ? Que dénonçait-elle ?
- 8- Que revendique le journal de « *L'étudiant Noir* » édité à Paris en 1934- 1940

## TD N° 2

### POEME N°1 : Femme Noire

Femme nue, femme noire

Vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté !

J'ai grandi à ton ombre, la douceur de tes mains bandait mes yeux.

Et voilà qu'au cœur de l'Eté et de Midi, je te découvre Terre promise du haut  
d'un haut col calciné

Et ta beauté me foudroie en plein cœur comme l'éclair d'un aigle.

Femme nue, femme obscure !

Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases du vin noir, bouche qui fait lyrique  
ma bouche

Savane aux horizons purs, savane qui frémit aux caresses ferventes du Vent d'Est

Tam-tam sculpté, tam-tam tendu qui gronde sous les doigts du Vainqueur

Ta voix grave de contre-alto est le chant spirituel de l' Aimée.

Femme nue, femme obscure !

Huile qui ne ride nul souffle, huile calme aux flancs de l'athlète, aux flancs des  
princes du Mali

Gazelle aux attaches célestes, les perles sont étoiles sur la nuit de ta peau

Délices des jeux de l'esprit, les reflets de l'or rouge sur ta peau qui se moire.

A l'ombre de ta chevelure, s'éclaire mon angoisse aux soleils prochains de tes  
Yeux

Femme nue, femme noire !

Je chante ta beauté qui passe, forme que je fixe dans l'éternel

Avant que le destin jaloux ne te réduise en cendres pour nourrir les racines de la vie.

SEDAR SENGHOR Léopold, *Chants d'ombre*, Ed Du Seuil, Paris, 1945, p.16.

## QUESTIONS

- 1- Femme Noire est un poème de L.S.Senghor, il est extrait de son recueil de poèmes *Chants d'ombre*. De quoi et de qui Senghor s'est-il inspiré pour écrire ce poème ?
- 2- Présenter Senghor l'homme et le poète en quelques lignes.
- 3- Le poème a subi plusieurs interprétations :
  - a)- L'identification de la femme à la mère Afrique
  - b)- La sensualité amoureuse envers la femme noire.Justifier ces deux interprétations en relevant du poème les termes et les expressions qui le montrent.
- 4- Deux types de femmes sont mentionnés dans ce poème. Lesquelles ? Classer dans un tableau, les vers appartenant à l'une et à l'autre.
- 5- Comment expliquez-vous le vers suivant : « Huile qui ne ride nul souffle » ?
- 6- A quelle terre Senghor fait-il allusion dans le vers suivant : « Je te découvre, Terre promise ».
- 7- Que veut dire le poète par « Gazelle » ?
- 8- Que représente la date de parution du recueil pour la poésie senghorienne ?
- 9- Quel mythe le poème représente-t-il ?
- 10- A qui Senghor rend-il hommage dans ce poème ?
- 11- Que signifie « femme nue » ?
- 12- Senghor chante la beauté noire usant de la langue française, mais c'est un rythme africain qui est perçu. Relevez les termes liés à la nature et à la culture africaine.
- 13- La nature et l'être sont en parfaite symbiose dans ce poème. Relevez des termes et expressions qui le justifient.
- 14- Senghor évoque à travers la description de la femme noire, des cycles d'existence. Lesquels ? Relevez du poème, les vers qui les désignent.

### TD N°3

#### POEME N°2 : JOAL

Joal !

Je me rappelle.

Je me rappelle les signares à l'ombre verte des vérandas

Les signares aux yeux surréels comme un clair de lune sur la grève.

Je me rappelle les fastes du Couchant

Où Koumba N'Dofène voulait faire tailler son manteau royal.

Je me rappelle les festins funèbres fumant du sang des troupeaux égorgés. Du  
bruit des querelles, des rhapsodies des griots.

Je me rappelle les voix païennes rythmant le Tantum Ergo,

Et les processions et les palmes et les arcs de triomphe.

Je me rappelle la danse des filles nubiles

Les chœurs de lutte – oh ! la danse finale des jeunes hommes, buste

Penché élancé, et le pur cri d'amour des femmes – Kor Siga !

Je me rappelle, je me rappelle...

Ma tête rythmant

Quelle marche lasse le long des jours d'Europe où parfois

Apparaît un jazz orphelin qui sanglote, sanglote, sanglote.

SEDAR SENGHOR Léopold, *Chants d'ombre*, Ed Du Seuil, Paris, 1945, p.15.

## QUESTIONS

- 1- L'auteur répète plusieurs fois dans ce poème l'expression « je me rappelle ». Pourquoi ?  
Quel effet produit cette répétition ?
- 2- Relevez de ce poème les vers qui décrivent son village natal.
- 3- Où se trouve le poète lorsqu'il a écrit ce poème ? Justifiez votre réponse par des vers relevés du poème.
- 4- Quel souvenir évoque t-il dans son village natal étant enfant ?
- 5- Relevez le champ lexical de la fête.
- 6- Quel sens donner aux deux derniers vers.

## Conclusion

La littérature algérienne se fraye un chemin pour aboutir à la solution de ses problèmes matériels qui la maintiennent à la périphérie de la littérature mondiale. Elle dépasse le cadre territorial dans lequel elle se débat pour rejoindre l'universel en se libérant de cette spectaculaire métamorphose de moule qui fait d'elle une forme de culture aliénée et aliénante. C'est une littérature qui va vers l'exploration des valeurs culturelles, religieuses, linguistiques, ethnologiques, sociologiques, historiques du pays et reflète aussi l'expérience de la vie culturelle et communautaire par la pratique esthétique du culte de la différence dans tous les domaines existentiels.

Ainsi, cette nouvelle génération doit prendre connaissance de ce qui s'est passé avant sa naissance, pour prendre conscience des souffrances des hommes et des femmes et poursuivre le combat de ses ancêtres. L'avenir de la littérature maghrébine demeure l'héritage à sauvegarder, mais surtout à perpétuer et retransmettre. En effet, il est fondamental que la littérature poursuive sur cette voie conçue par des auteurs connus qui ont assuré l'inscription de l'expérience maghrébine dans le monde littéraire, obligeant l'hexagone *littéraire* et *extra-littéraire* à abandonner ses idées et ses conceptions dominatrices et leur réserver la place qu'ils méritent. Et encore aujourd'hui, alors que la littérature maghrébine « *n'est plus considérée comme une littérature émergente, mais bien plus comme une partie de la "littérature mondiale [ou monde]"*, comprise au sens postcolonial du terme, le discours autobiographique n'a rien perdu de sa vitalité dans la littérature francophone du Maghreb ».

## Références bibliographiques

- ABDOUN Mohammed Ismaïl, *Kateb Yacine*, Paris, Fernand Nathan 1983, Alger SNED, 1983.
- ACHOUR Christiane, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Paris, Bordas, 1990.
- Noûn, *Algériennes dans l'écriture*, Biarritz, Séguier- Atlantica 1999.
- AGAR-MENDOUSSE TRUDY, *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*, L'Harmattan, 2006.
- ALBERT, Christiane, *Francophonie et identités culturelle*, sous la direction de Christiane Albert, Paris, Éditions Karthala, 1999.
- ARNAUD Jacqueline, *La littérature maghrébine de langue française. Origines et perspectives*, Tome 1, Conde-sur-Noireau, Publisud, 1986.
- AREZKI Dalila, *Romancières algériennes francophones. Langue, Culture, Identité*, Biarritz, Séguier Atlantica, 2005.
- AZZA-BEKKAT Amina Ali, *Regard sur les littératures d'Afrique*, Alger, OPU, 2006.
- Assia DJEBAR 1936-2015 *Écrire pour se raconter. Variations sur une oeuvre*, Constantine, Média plus, 2019.
- BARRAT, Jacques et MOISEI, Claudia, « Géopolitique de la Francophonie, un nouveau souffle », *Revue les études de la documentation française*, 2004, p.129.
- BELGHOUL, Farida, « Témoigner d'une condition », in *Actualité de l'Emigration*, 11 mars 1987.
- BENDJELLID Fouzia, *Le roman algérien de langue française*, Alger, Chihab Editions, 2012.
- BONN Charles, *La littérature algérienne de langue française. Imaginaire et discours d'idées*, Sherbrooke, Naaman, 1982.
- *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et le France dans les littératures des deux rives*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- *Lectures nouvelles du roman algérien. Essai d'autobiographie intellectuelle*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- *Le roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, Paris, L'Harmattan, 1985.
- « L'autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance », in *Littératures autobiographiques de la Francophonie*, Actes du colloque de Bordeaux (22-23 mai 1994), sous la direction de Martine Mathieu, Ed L'Harmattan, Paris, 1996.
- BURTSCHER-BECHTER, Beate et MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit, *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, Ed L'Harmattan, Paris, 2001.

- CANU Gaston, *Contes mossi actuels*, Ed IFAN, Dakar, 1969.
- DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Ed Gallimard, Paris, 1990.
- DÉJEUX, Jean, *Bibliographie, Méthodique et Critique de la Littérature algérienne de langue française 1945-1977*, Société Nationale d'Édition et de Diffusion (S.N.E.D), Alger, 1978.
  - *La littérature algérienne contemporaine*, Ed PUF, « Que sais-je ? », N° 1604, Paris, 1979[1975].
- DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Ed Minuit, Paris, 1983.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Ed Minuit, Paris, 1975.
- *L'Anti-Oedipe – Capitalisme et Schizophrénie*, Éd Minuit, Paris, 1972.
- DEMANZE, Laurent. « Le contemporain à l'université ». URL : <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique27#nb1>.
- DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Ed Albin Michel, Paris, 1999.
- ENO BELINGA Samuel Martin, *La littérature orale africaine*, éditions Saint Paul, Paris, 1978.
- Œuvre collective, « *Les écrivains algériens* », Algérie, 1998.
- FROMENTIN, Eugène *Une année dans le Sahel*, Ed Plon, Paris, 1898.
- FROMENTIN Eugène, *Un été dans le Sahara*, Ed Plon Nourrit, Paris, 1908.
- GAUVIN, Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997.
- GIDE, André, *Si le grain ne meurt*, Ed Gallimard, Paris, 1921.
- HARGREAVES Alec G, « La littérature issue de l'immigration maghrébine en France : une littérature mineure ? », in *Etudes littéraires maghrébines : Littératures des Immigrations : 1) Un espace littéraire émergent*, dir. Charles Bonn, No 7, 1996.
- LAABI Abdelatif, *Revue Souffles*, 1970.
- LEBEL Roland, « histoire de la littérature coloniale en France », in *Etude de littérature coloniale*, Ed Perronnet et Cie, Paris, 1928/1931.
- LECOQ, Louis, *Afrique*, N°4, Juillet-Août 1924, p.3.
- LEVI-VALENSI, J. et BENCHEIKH J.-E., *Diwan algérien*, Ed SNED, Alger, 1967.
- MARTINO Pierre, « La littérature algérienne », in *Histoire et historiens de l'Algérie*, Ed Alcan, collection « centenaire de l'Algérie », Paris, 1931.
- MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale* (1999), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige. Manuels », 2019.

- NDIAYE, Christiane (dir), *Introduction aux littératures francophones – Afrique, Caraïbe, Maghreb*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004.
- PEREC, Georges, *Espèces d'espaces* [1974], Paris, Galilée, 1985.
- POMMIER, Jean, « le mouvement littéraire français en Algérie, ce qu'il est ce qu'il doit être », *La Grande Revue*, Juin 1923.
- RANDAU Robert, « Le mouvement littéraire dans l'Afrique du Nord », *Les Belles Lettres*, n° 17, novembre 1920, pp. 350-380
- ROUSSO, Henry, *La dernière catastrophe : L'histoire, le présent, le contemporain*, Paris, Gallimard, 2012.
- RUFFEL, Lionel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Paris, Lagrasse : Verdier, 2016.
- SADOUILLET, Alberte « Le témoignage de Robert Randau, écrivain et homme d'action », *Algéria*, n° 20, janvier-février 1951, p. 13.
- SEMUIJANG, Josias, « Problématique des littératures francophones », in *Culture française d'Amérique*, 1991, p. 252.
- THARAUD, Jérôme, « La littérature algérienne », *Histoire et historiens de l'Algérie*, Ed Alcan, Paris, 1931, p. 336.