**LA LITTÉRATURE MAGHRÉBINE DE LANGUE FRANÇAISE**

On a coutume de considérer que le premier texte littéraire maghrébin de langue française important est de peu antérieur aux débuts de la Guerre d'Algérie, qui a plus ou moins marqué aussi la plupart des lecteurs qui se tournent vers cette littérature. Ce texte est *Le Fils du Pauvre* (1950) de Mouloud Feraoun, autobiographie au déguisement volontairement transparent d'un instituteur issu de la paysannerie kabyle pauvre, et "civilisé" en quelque sorte par l'Ecole française dont il deviendra un des plus fervents défenseurs. Mais il y eut bien d'autres écrivains maghrébins de langue française avant Mouloud Feraoun, à commencer par Jean Amrouche qu'on redécouvre depuis peu. De plus doit-on, ou non, associer aux écrivains maghrébins des écrivains français du Maghreb, dont le plus prestigieux est Albert Camus? Ou Jean Pélégri? ou Emmanuel Roblès? Allons plus loin: le plus grand écrivain tunisien, Albert Memmi, n'a-t-il pas parfois été renié comme écrivain maghrébin par ses pairs, à cause de ses engagements sionistes? Enfin, quel sera le "statut" des jeunes écrivains issus depuis 1980 de ce qu'on appelle faute de mieux la "deuxième génération de l'émigration", ou "de l'immigration"? La plupart d'entre eux sont nés en France où ils ont toujours vécu, mais la Société française effrayée les renvoie souvent à l'identité de leurs parents, du pays desquels ils sont fréquemment ignorants et ignorés, mais dont ils cultivent une image mythique à la fois dépréciative et valorisante. Autant dire que la définition d'une littérature, comme celle de l'identité dont elle est censée être l'emblème, est problématique. L'idéologie n'est jamais absente de ces définitions, mais en même temps elle y montre son incapacité à saisir un objet nécessairement fuyant, parce qu'inscrit dans une historicité très complexe et dont les forces en compétition, toujours actives, n'autorisent pas encore l'élaboration d'une définition "objective".

***SUR L’ORIGINE ET LA NÉCESSITÉ D'UNE LITTÉRATURE***

Ce précis est d'abord un état de la question, qui se veut le reflet de la recherche sur ce domaine. C'est pourquoi les études qu'on va lire reprennent pour l'essentiel le découpage chronologique le plus pratiqué jusqu'ici, en reconnaissant cependant à Jean Amrouche le précurseur la place qui lui était injustement refusée jusqu'ici. Mais il voudrait souligner d'emblée l'arbitraire de ce découpage idéologique. Cette périodisation à partir de 1950 en effet est discutable, parce que liée à une lecture française qui ne voit encore le Maghreb qu'au prisme de la Guerre d'Algérie, écran finalement bien commode pour camoufler tant un passé colonial que l'ambiguïté actuelle des relations françaises avec le Maghreb, ou encore l'impensé de l'Immigration.

La littérature maghrébine de langue française est née en Algérie d'abord - aux alentours de 1930, année de célébration du centenaire de la colonisation - puis s'est étendue aux deux pays voisins. Les conditions les plus apparentes qui ont rendu possible, voire nécessaire, la prise de parole des Algériens dans la langue française découlent du parachèvement de l'entreprise d'occupation, consolidée par l'instauration de protectorats français, en Tunisie d'abord (1881), puis au Maroc (1912). La lutte anti- coloniale, une fois écrasée la dernière grande révolte armée, va alors se déplacer du terrain militaire au terrain politique avec une diversification des moyens, dont l'un, adopté par toute une frange d'intellectuels, consistait à accepter la gageure de l'assimilation.

Après le démantèlement des institutions locales, les premiers résultats d'une structuration nouvelle apparaissent dans les années 1880. L'imposition du français comme langue de l'administration, de la justice, de l'enseignement va déterminer un nouveau statut des Lettres à l'intérieur d'une nouvelle hiérarchie linguistique. En effet, si l'enseignement de l'arabe se maintient, c'est de façon rudimentaire. Il est plus ou moins confiné au rituel religieux. Et si la production littéraire, tant dans les langues populaires (arabe et berbère) qu'en arabe classique, se perpétue, c'est sous le signe de la résistance à la déculturation. Aussi le renouvellement des thèmes, plus sinon autant que celui des formes, est-il caractéristique de cette production.

Parallèlement, le système scolaire français, avec sa maigre filière pour indigènes et ses quelques lycées bilingues, promeut un nouveau modèle de lettré algérien. Les intellectuels de cette époque sont, dans leur écrasante majorité, bilingues. Même ceux formés aux universités arabes de Fès, de Tunis ou du Caire, n'ignorent pas absolument le français. D'autre part, l'incorporation de nombreux Algériens dans l'armée française, lors de la première guerre mondiale, va en quelque sorte "démocratiser" le procès d'assimilation programmé par l'école et donc jusque là réservé essentiellement aux enfants de notables.

Dans le champ culturel, si le modèle européen est à peu près seul à être patenté, la culture arabe savante s'efforce de se maintenir dans certains îlots géographiques et sociologiques au prix d'un certain immobilisme. La culture populaire, quant à elle, plus subversive, incorpore des thématiques nouvelles liées à la conjoncture historique et réactive, non sans énormes difficultés, ses formes d'expression traditionnelles, tandis que d'autres tombent irrémédiablement en désuétude.

***LES PRÉCURSEURS***

C'est alors que, pour la première fois, des romans, des nouvelles ou de la poésie écrits en français par des Algériens, sont publiés. Les auteurs ont nom : Mohammed Benchérif, Abdelkader Hadj Hamou, Chukri Khodja, Mohammed Ould Cheikh, Rabah Zénati, Bamer Slimane Ben Brahim entre autres. Ils sont pour la plupart fonctionnaires de l'administration coloniale. Le titre qui inaugure la série est le roman, en partie autobiographique, du caïd et capitaine Benchérif : *Ahmed ben Mustapha, goumier*. Il donne le ton, inscrivant la fiction algérienne dans le procès d'acculturation. Le héros relate ses campagnes militaires au Maroc et en France, sa captivité en Allemagne et dit, à la faveur de cette narration, son apprentissage de nouveaux comportements et son initiation à une étiquette et à des schèmes de conduite dans les relations sociales, notamment avec des femmes européennes. Mais l'itinéraire s'achève, significativement, dans la solitude et la maladie, en Suisse.

Dans cette période qui correspond à la floraison du roman colonial sous toutes ses formes (qu'il soit indigénophile ou indigénophobe), le petit noyau d'écrivains algériens qui arrive sur la scène littéraire produit un roman qui se constitue quasiment en sous-genre par rapport au genre dominant. En effet, comme le roman colonial de l'époque, le roman algérien souscrit aux conventions réalistes et les exploite pour exposer, de façon didactique, une thèse à caractère social. D'où des traits formels tels que la faiblesse de l'intrigue, des personnages typés, exemplaires et symboliques construits à partir d'une psychologie sommaire, l'absence ou la marginalité de l'histoire d'amour et, plus généralement de la femme. Ce qui le différencie de son modèle européen, c'est un discours idéologique qui, tout en reconduisant le dualisme éthique et sociologique du discours colonial dominant, laisse entendre que le bon et le méchant, le civilisé et le barbare ne se situent pas irrémédiablement de tel ou tel côté de la barre. Il suggère aussi, comme en une discrète mise en garde ou un obscur fantasme de revanche, que la puissance politique et militaire a maintes fois changé de camp au cours de l'histoire des civilisations.

En fait cette timide contestation n'est pas évidente à première lecture et ce roman semble plutôt faire allégeance au pouvoir colonial qui lui consent un espace - si limité soit-il - dans ses institutions éditoriales. "Echantillons" de la réussite de la mission civilisatrice de la France, ces auteurs semblent n'avoir acquis leur statut d'écrivains et d'intellectuels qu'au prix d'une "trahison" et peuvent être exhibés comme justification de la politique d'assimilation. De fait, la forme romanesque importée, hétérogène à la culture du terroir, autant que l'adoption de la langue étrangère comme langue d'expression littéraire n'ont pu "prendre" ( au sens où une greffe prend) que dans la mesure où une cassure était consommée dans la relation de médiation que ces nouveaux lettrés pouvaient établir entre leurs conditions de vie et leurs représentations imaginaires d'une part et, d'autre part, entre eux-mêmes et leur public naturel. Dans la mesure, en particulier où l'arabe perdait sa place de langage d'autorité et se trouvait supplanté par le français, le lien entre pratiques de la vie concrète et constructions symboliques se trouvait perturbé. La perméabilité de la nouvelle couche intellectuelle - et même de l'ensemble du corps social, à des degrés divers - à la langue et aux schèmes de pensée étrangers semble aller de pair avec le procès de déstructuration. Mais, acte étant pris de ce procès, les écrivains s'engagent - sous l'effet de la "morsure" de l'Occident - dans le procès inverse de restructuration.[[1]](https://www.limag.com/Textes/Manuref/lmlf.htm%22%20%5Cl%20%22_ftn1%22%20%5Co%20%22)

Cependant cette appropriation de la langue française et de la forme romanesque avec les représentations du monde qu'elles impliquent nécessairement, n'est pas toute négativité ou toute positivité. Certains y perçoivent surtout un procès d'aliénation à l'oeuvre, tandis que d'autres y appréhendent une conquête enrichissante, "un butin de guerre" selon l'expression de Kateb. Quoi qu'il en soit, les termes mêmes de la contradiction inhérente au système colonial - à la fois entreprise de déculturation systématique et tentative plus ou moins audacieuse et persévérante d'assimilation - sont perceptibles dans l'ensemble de cette littérature. En même temps, se manifeste, dans et par le travail de l'écriture, et en rapport avec les transformations et les luttes idéologiques et politiques, une prise de conscience de la posibilité pour le nouvel utilisateur du roman d'en faire un usage propre.

***LES PREMIERS "ROMANS MAGHRÉBINS D'EXPRESSION FRANÇAISE" RECONNUS COMME TELS***

C'est au lendemain de la seconde guerre mondiale et, plus précisément dans les années 50 que s'élabore, "dans la gueule du loup", pour reprendre encore une fois une expression de Kateb, un langage littéraire original qui va progressivement se dégager de la sphère matricielle, s'individualiser et s'autonomiser. Contrecarrant la visée hégémonique de la littérature française des colonies, des auteurs de talent donnent ses lettres de créance à la greffe et anoblissent le bâtard. Renversant les pôles d'allocution (se faisant sujets et non plus uniquement objets du discours romanesque) Feraoun, Mammeri, Dib, bientôt suivis de Haddad, Assia Djebar et du Marocain Ahmed Sefrioui, introduisent sur la scène romanesque un indigène non stéréotypé, représenté selon une vision du dedans sympathique et/ou démystifiante qui, en elle-même déjà, permet au colonisé d'échapper à l'expropriation ultime de l'être qui le désignait à la mort.

Le roman de ces années-là, d'abord enserré dans le cadrage du témoignage à partir du point de vue d'un "observateur privilégié", pourvu de l'omniscience divine, épouse les mouvements de déplacement idéologico-politiques qui, de 1950 (*Le Fils du pauvre*) à 1956 (*Nedjma*), affectent l'ensemble de la société algérienne et, plus largement, maghrébine. En particulier, dans les autobiographies l'organisation mnémonique supplée aux ratés de la vie comme si le projet romanesque était la revanche des faibles. En fait, il arrive, quand la vie devient trop difficile à vivre, que l'on songe à l'écrire pour comprendre ce qui est arrivé. Et c'est bien dans cet espace littéraire que les auteurs de cette génération apprennent à lire dans l'Histoire mutante de leur temps.

Il y a en tout cas un point commun entre les premiers textes proprement "maghrébins de langue française", ou du moins les premiers à avoir été reconnus comme tels dans les années 50 et ceux de la "deuxième génération de l'émigration": leur dimension de témoignage plus ou moins vécu, même à travers la fiction. Dimension de témoignage qui entraînera nécessairement la description, parfois élaborée, parfois naïve, d'un univers qui se caractérise d'abord par son étrangeté pour le lecteur européen. Etrangeté qui sera même le principal motif de la lecture de ce dernier. C'est pour découvrir une culture maghrébine qui leur est étrangère, mais par laquelle ils sont concernés dans le fonctionnement politique français, que les lecteurs de Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, Mohammed Dib, Driss Chraïbi, Albert Memmi ou Kateb Yacine dans les années 50 ou 60, ceux de Mehdi Charef, Leïla Sebbar, Azouz Begag dans les années 80 s'intéressent à leurs textes. La littérature maghrébine a commencé à être perçue comme telle dans les années 50 à cause de la levée des nationalismes au Maghreb et des débuts de la décolonisation. [[2]](https://www.limag.com/Textes/Manuref/lmlf.htm%22%20%5Cl%20%22_ftn2%22%20%5Co%20%22)

Pour répondre à une attente qu'on pourrait qualifier de documentaire, de la part de leurs lecteurs, ces littératures "émergentes" développent donc d'abord le témoignage et la description. Or, le témoignage sera d'autant plus prisé par les lecteurs qui le recherchent, qu'il pourra être considéré comme "brut", "authentique", c'est-à-dire non-élaboré. Quant à la description, elle se voudra la plus transparente possible, bannissant tout effet littéraire qui pourrait être vécu comme une trahison par rapport à la "vérité" de cette description. C'est-à-dire que dans les deux cas la dimension littéraire est suspecte, comme si l'écrivain issu d'espaces culturels "exotiques" même à l'intérieur de la Société française pour les écrivains "beurs", n'avait pas le droit de faire un véritable travail d'écrivain et devait se cantonner à un rôle de strict "informateur": le paternalisme littéraire guette donc bien la lecture qui réclame le document, le témoignage ou la description transparente [[3]](https://www.limag.com/Textes/Manuref/lmlf.htm%22%20%5Cl%20%22_ftn3%22%20%5Co%20%22). Mais peut-être n'est-ce là que la manifestation du désarroi de lecteurs boutés hors de leurs repères culturels et qui cherchent à se raccrocher à du concret!

***LES ROMANS DE L'ALIÉNATION***

Pourtant, si on a pu stigmatiser le ressort de l'exotisme de bon aloi chez le Marocain Ahmed Sefrioui, les premiers romans de Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri ou Mohammed Dib, relus avec un peu de recul, s'avèrent fort peu "exotiques" et même fort peu descriptifs. La première trilogie de Dib dénonce l'exploitation coloniale et montre la lente prise de conscience politique des humbles, particulièrement pour les citadins dans *La Grande Maison* (1952)et *Le Métier à tisser* (1957*)*, les paysans dans *L'Incendie*(1954)*.* Quant à Feraoun et Mammeri, *Les Chemins qui montent*(1957) du premier, *La Colline oubliée*(1952) ou *Le Sommeil du Juste* (1955)du second sont déjà des récits essentiellement tragiques de l'écartèlement vécu par des jeunes gens ayant connu l'école française, dans des Sociétés traditionnelles condamnées par l'irruption des modèles européens. *La Colline oubliée* développe à partir de ce tragique un chant particulièrement mélodieux. Dès lors ces écrivains peuvent être davantage rapprochés qu'on ne l'a fait jusqu'ici de ceux qu'on a considérés ensuite comme les chantres de cet écartèlement entre deux cultures dans les années 50-60, Driss Chraïbi, Albert Memmi, Malek Haddad ou Assia Djebar, que de la description naïve qu'on leur prête à tort et qui serait plutôt le fait, dans les années 70 d'écrivains mineurs publiés au Maghreb même et qui versent dans une sorte de vision "exotique" de soi, conçue (ou donnée) comme réappropriation d'une authenticité en perte. Discours romanesque piégé par l'idéologie dominante d'alors autant que par la persistance de la perception du regard de l'Autre (colonial) en fonction duquel continue à s'élaborer l'image de soi. De même, dans les années 80, certains des premiers écrivains de ce qu'on a appelé la "deuxième génération de l'émigration" consignent une vision stéréotypée de leur univers originel dont il serait intéressant d'analyser les modes de propagation.

Il est vrai que les écrivains dits "de l'acculturation", dans les années cinquante et soixante, sont promus par d'autres "mouvances" dans le milieu intellectuel français de l'époque, seul à même en contexte colonial [[4]](https://www.limag.com/Textes/Manuref/lmlf.htm%22%20%5Cl%20%22_ftn4%22%20%5Co%20%22) de faire connaître des écrivains "colonisés". Principal théoricien maghrébin (tunisien) de l'acculturation, de l'aliénation ou de la dépendance, Albert Memmi a vu son célèbre essai, *Portrait du colonisé*(1957), préfacé par Jean-Paul Sartre. Ses romans peuvent apparaître en partie comme l'application littéraire de son activité de sociologue de l'aliénation. Le plus connu, *La Statue de sel*(1953), est l'autobiographie indirecte d'un enfant de trois cultures: arabe, juive et française. Quelques années plus tard *Agar*(1955)montre les difficultés du "mariage mixte". C'est en effet autour de la relation entre les sexes que la différence de deux cultures se fait le plus sentir [[5]](https://www.limag.com/Textes/Manuref/lmlf.htm%22%20%5Cl%20%22_ftn5%22%20%5Co%20%22). Aussi n'est-il pas étonnant que cette double culture soit le cadre des romans de l'écrivain femme la plus importante de cette littérature, Assia Djebar, dont *La Soif* (1957) et *Les Impatients*(1958) étonnèrent alors pour leur hardiesse, et précèdent dans son oeuvre *Les Enfants du Nouveau Monde* (1962) et *Les Alouettes naïves*(1967), qui sont peut-être les meilleurs romans algériens sur la guerre, parce que narrée du point de vue inattendu des femmes ou de la relation des couples qu'elle entraîne. C'est toujours sur fond de guerre que Malek Haddad distille dans *L'Elève et la leçon* (1960) puis dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*(1961) la complainte nostalgique et tragique d'une double culture qui l'amènera à ne plus écrire après l'Indépendance.

Le plus violent parmi ces écrivains de la double culture, avant le tournant historique de l'Indépendance de l'Algérie (1962) est sans conteste le Marocain Driss Chraïbi, dont la vigoureuse charge contre les hypocrisies de la Société patriarcale, de son premier roman *Le Passé simple*(1954), publié en pleine crise franco-marocaine, provoqua une réaction parmi les nationalistes, comparable à celle presque contemporaine qu'avait suscitée en Algérie, bien abusivement, *La Colline oubliée*de Mouloud Mammeri. Tous ces débats sont en tout cas la preuve que la double culture des intellectuels maghrébins colonisés n'était pas une expérience facile, même si elle a contribué à forger des militants nationalistes. Mais ces derniers ne sont pas, dans les romans qui nous intéressent, des "héros positifs" comme d'autres luttes nationalistes ont pu en produire: bien au contraire, à l'image de Bachir Lazrak dans *L'Opium et le Baton* de Mouloud Mammeri, roman le plus connu sur cette guerre, ou encore à celle des héroïnes d'Assia Djebar dans *Les Alouettes naïves*, ils se caractérisent par un scepticisme désabusé et essentiellement humaniste qui rend impossible l'épopée, et c'est probablement ce qui a le plus indisposé les idéologues.

***Nedjma***

Tous ces auteurs, dans des factures particulières à chacun d'eux, font parler, dans leurs oeuvres, les vestiges d'une culture soumise à la violence destructrice. Par le travail littéraire, ils dépossèdent quelque peu l'idéologie dominante d'un certain pouvoir de contrôle et se forgent les moyens d'émancipation du champ rhétorique - sinon linguistique - ambiant. Avec *Nedjma*, le point de vue à la fois change et se décompose et Kateb confère une violence explosive à la contestation d'un monde devenu plus lisible, en partie du fait des représentations fournies par ses prédécesseurs.

Roman de loin le plus important de la littérature maghrébine d'avant les Indépendances, *Nedjma*(1956) de Kateb Yacine, pulvérise littéralement les modèles hérités du roman réaliste balzacien, et c'est en partie de cette subversion formelle qu'il tire sa dimension révolutionnaire, plus que d'une idéologie dans laquelle bien des lectures ont voulu l'enfermer et que l'ironie décapante de ce texte récuse également. En effet, point de description ici, si ce n'est celle des colons devenus soudain exotiques dans le dire des narrateurs algériens de souche. Pas de point de vue unique non plus ni de succession chronologique des événements, mais au contraire un entrecroisement de récits qui déconcerte parfois, mais dont on finit par s'apercevoir que la signification découle souvent de leur agencement les uns par rapport aux autres, ou encore de leurs silences. Ainsi, l'absence d'un récit fait par le personnage central, Nedjma (Etoile en arabe, et symbole possible, pour une lecture parmi d'autres, de la nation en gestation) peut être lue comme le signe d'une absence de parole de la nation, alors que celle de l'Islam et celle de la tradition tribale montrent toutes deux en actes leur incapacité à fournir l'identité tant recherchée. Nedjma parlera, et sera devenue militante, dans le cycle théâtral tragique *Le Cercle des représailles*(1959) de peu contemporain du roman, mais ce sera pour y mourir comme ses compagnons: les lendemains qui chantent des imageries révolutionnaires ne sont pas ici de mise! De plus, même si elle s'y montre en échec puisqu'elle n'arrive pas à résoudre le problème d'identité des personnages, la tradition mythique imprègne profondément la trame romanesque, dont elle constitue peut-être la subversion majeure, mais en donnant en même temps au roman un pouvoir de fondation. L'écriture de *Nedjma* récuse toute affirmation dogmatique. Mais elle fonde en quelque sorte une identité culturelle complexe, en mouvement. Aussi nombre de romanciers maghrébins ultérieurs pourront-ils développer une des dimensions les plus littéraires de leur écriture dans un jeu subtil ou parodique d'allusions intertextuelles à ce texte fondateur.

Le travail katébien, en quelque sorte dégagé de la responsabilité historique de témoignage (en ce que depuis quelques années c'est par les armes que, dans les trois pays, s'exprime l'affirmation identitaire et la revendication politique) devient désormais disponible pour rendre lisible une pluralité de paroles nées de la causalité complexe des rapports sociaux. La déflagration poético- symbolique opérée par l'oeuvre - irréductiblement "en fragments" de Kateb - inaugure la constitution d'une littérature qui ne projette pas la constitution d'un ordre, quel qu'il soit parce que comme toute vraie littérature, elle ne marche pas à la finalité mais à la causalité. Après *Nedjma*, plus de récidive possible de roman du colonisé.

***L' EXPRESSION FRANÇAISE AU MAGHREB ARABO-BERBÈRE***

Jusqu'à l'Indépendance de l'Algérie en 1962, la question d'écrire ou non en français, langue du colon, ne se posait pas véritablement pour ces écrivains: le français était en effet la seule manière de se faire entendre de l'opinion publique du pays colonisateur lui-même, et donc une arme redoutable au service de la libération nationale. D'ailleurs la "promotion" des premiers écrivains véritablement perçus comme maghrébins au début des années 50 par les éditions du Seuil se faisait en partie, on l'a vu, dans une optique militante française pour la décolonisation.[[6]](https://www.limag.com/Textes/Manuref/lmlf.htm%22%20%5Cl%20%22_ftn6%22%20%5Co%20%22). Il n'empêche qu'en toute légitimité, les nationalistes maghrébins considèrent que la restauration de la culture nationale, et donc de la langue nationale, est un objectif prioritaire de la décolonisation. En fait les choses sont moins simples qu'il n'y paraît, en Algérie au moins. Pour la Tunisie et le Maroc en effet, leur statut de protectorat et leur colonisation plus tardive ont moins entamé qu'en Algérie un enseignement de l'Arabe qui de toute manière y était aussi, globalement, plus développé, et une expression littéraire de langue arabe qui s'y est plus ou moins maintenue. Aussi les intellectuels "francisants" de ces deux pays pratiquent-ils en général correctement l'arabe littéraire [[7]](https://www.limag.com/Textes/Manuref/lmlf.htm%22%20%5Cl%20%22_ftn7%22%20%5Co%20%22) et ont-ils face à l'arabisation une attitude moins crispée que les Algériens. Il n'en reste pas moins que chez eux aussi il est impossible d'échapper à un environnement audio-visuel, économique ou touristique où le français reste prédominant [[8]](https://www.limag.com/Textes/Manuref/lmlf.htm%22%20%5Cl%20%22_ftn8%22%20%5Co%20%22). Dès lors le remplacement inéluctable d'une littérature de langue française par une littérature de langue arabe une fois les Indépendances acquises, que prédisaient bien des commentateurs à la fin de la Guerre d'Algérie, ne s'est pas véritablement produit. Si on consulte les statistiques de la production littéraire maghrébine de langue française établies par Jean Déjeux [[9]](https://www.limag.com/Textes/Manuref/lmlf.htm%22%20%5Cl%20%22_ftn9%22%20%5Co%20%22), on s'aperçoit d'une chute très importante de cette production immédiatement après l'Indépendance de ce pays en 1962, jusqu'à tomber à un seul roman en 1965, puis d'une hausse spectaculaire à partir de 1966, pour dépasser régulièrement les 20 titres par an depuis 1981. Or cette augmentation du nombre de titres ne tient pas compte des rééditions nombreuses en formats de poche, signes de tirages de plus en plus importants: indéniablement, cette littérature maghrébine de langue française n'est pas près de s'éteindre, sans compter le relais pris par une jeune littérature de l'immigration que le public commence seulement à découvrir, des deux côtés de la Méditerranée. Autre signe: la littérature maghrébine de langue arabe, qui pourtant progresse elle aussi, ne s'est pas encore vraiment imposée face à ses "cousines" moyen-orientales et ne concurrence pas vraiment sa "soeur" de langue française.

Ces statistiques ont en tout cas un mérite: celui de montrer le lien étroit de cette production avec l'actualité politique. Avant l'Indépendance de l'Algérie, les deux années relativement fécondes sont celles où la guerre défraie le plus la chronique, avec un sommet en 1961-62. Après cette Indépendance, la remontée d'une production presque tarie est de toute évidence consécutive à une remontée des tensions politiques en 1965, année de la prise du pouvoir par le Colonel Boumédiène en Algérie et d'une répression très forte au Maroc, accompagnée par l'enlèvement en France de Mehdi Ben Barka, chef de l'opposition, avec la complicité des services spéciaux français: des pouvoirs politiques nés de douloureuses guerres d'Indépendance jettent le masque, plaçant presque d'office l'intellectuel en situation d'opposant et bien souvent d'exilé politique. La solidarité entre intellectuels français "de gauche" et opposants maghrébins pourra de ce fait recommencer, sur d'autres thèmes. Elle pourra enfin se développer lorsque mai 1968 aura libéré les intellectuels français des solidarités de partis [[10]](https://www.limag.com/Textes/Manuref/lmlf.htm%22%20%5Cl%20%22_ftn10%22%20%5Co%20%22). Plus tard, vers le début des années 80, l'actualité des problèmes liés à la deuxième génération de l'immigration dans la Société française fournira à cette production un autre levier, avec en contrepartie la semi-négation du travail proprement littéraire de l'écrivain dont on a déjà parlé. Tout ceci souligne aussi combien la vie intellectuelle maghrébine, y compris lorsqu'elle s'exprime en langue arabe, est en fait, dans une certaine mesure, dépendante de ces espaces de reconnaissance que sont les milieux intellectuels et médiatiques français [[11]](https://www.limag.com/Textes/Manuref/lmlf.htm%22%20%5Cl%20%22_ftn11%22%20%5Co%20%22)

Pourtant, "le soleil des indépendances" s'étant levé sur les trois pays du Maghreb, la langue française perd son statut, sinon son prestige et son implantation, et les nouveaux auteurs vont avoir à gérer différemment cet héritage. La nouvelle génération, turbulente, audacieuse, violemment critique à l'égard des aînés dont seul Kateb est épargné, voire même sacralisé, s'affirme en clamant la Révolution. Nous sommes à l'époque où le vent violent de liberté de mai 68 souffle sur l'Europe et entraîne l'intelligentsia du Maghreb. La revue marocaine *Souffles*, se fait - à l'échelle maghrébine - l'écho de cette mutation. Les années 70 enregistrent la consécration de nouveaux noms : Farès et Boudjedra en Algérie, Khaïr Eddine, Ben Jelloun et Khatibi au Maroc, Meddeb en Tunisie pour ne citer que les plus importants.

***LES ANNÉES 70***

La dynamique d'opposition aux régimes en place sera donc le levier essentiel de cette littérature dans les années 70. Et selon la logique médiatique déjà décrite, certains écrivains et certains textes apparaîtront vite, à tort ou à raison, comme les symboles de cette opposition. Ainsi *La Répudiation* de Rachid Boudjedra, paru en 1969, a en quelque sorte symbolisé dans l'opinion des lecteurs un courant de contestation violente qui n'a fait que s'amplifier durant toutes les années 70. Car ce texte frappe là où se nouent toutes les contradictions du système: sur le plan des inhibitions sexuelles, exhibées soudain avec une démesure qui ne put que choquer, mais fit office d'un colossal défoulement. Dès lors un courant était lancé. Boudjedra (et avant lui Mourad Bourboune, dont *Le Muezzin* en 1968 était d'une violence comparable et d'une qualité littéraire différente) allait permettre à l'écriture romanesque de rejoindre et d'amplifier ce qui se disait depuis plusieurs années dans le domaine de la poésie, et à quoi il avait lui-même participé. En Algérie l'émission de Jean Sénac, *Poésie sur tous les fronts*, vite interdite, permit de révéler de jeunes poètes contestataires souvent éphémères, dont Sénac a publié en 1971 une anthologie [[12]](https://www.limag.com/Textes/Manuref/lmlf.htm%22%20%5Cl%20%22_ftn12%22%20%5Co%20%22) qui s'arracha en quelques jours dans les librairies d'Alger et dont les critiques ont surtout retenu les poèmes de Boudjedra, de Sebti ou de Skif sur la nuit de noces. D'ailleurs Sénac ne fut pas que celui grâce à qui ces poètes purent être connus: il était lui-même, par sa poésie comme par sa personnalité, le personnage dérangeant par excellence pour le conformisme moral et politique ambiant, ce qui lui valut peut-être d'être assassiné crapuleusement en 1973.

Les symboles de la contestation politique du début des années 70 furent cependant en Algérie le poète Bachir Hadj-Ali, par ailleurs membre de la direction du Parti communiste algérien dès les années 50, emprisonné tant par les autorités coloniales que par le régime du Colonel Boumédiène, et au Maroc la revue *Souffles,* dirigée par Abdellatif Laâbi de 1966 à son arrestation en 1972. On se souvient des nombreuses campagnes de solidarité internationales qui contribuèrent en 1980 à la libération du poète, dont l'essentiel de l'oeuvre sera consacrée à la répression qu'il a subie avec d'autres dans sa chair durant ces huit années. Citons *L'Arbre de fer fleurit* en 1974, *Le Règne de Barbarie* en 1976, *Chroniques de la citadelle d'exil* en 1978.

Cette dynamique contestataire profitera surtout aux romanciers, mieux diffusés par l'édition française, parmi lesquels Rachid Boudjedra et Tahar Ben Jelloun sont les plus en vue. Le premier poursuivra d'un texte à l'autre, toujours plus boursouflés et hallucinants, les mêmes obsessions, parmi lesquelles celle de la mémoire trahie devient de plus en plus importante, particulièrement dans *L'Insolation* (1972), *Le Démantèlement* (1982) ou *Le Désordre des choses* (1991). Le second développe surtout son opposition politique dans ses premiers romans *Harrouda* (1973) et *Moha le fou, Moha le sage* (1978), qui s'inscrivent un peu dans la lignée des poèmes qu'il écrivait alors qu'il faisait partie de l'équipe de la revue *Souffles*. Cependant si ces deux écrivains sont les plus médiatisés de la génération émergée à partir des années 70, ils sont loin d'être seuls dans cette dynamique d'opposition. Au Maroc, Mohammed Khaïr-Eddine, qui fut l'un des fondateurs de la revue *Souffles*, développe dès son premier roman, *Agadir* (1967) une écriture éruptive dont la violence directe contre le roi "grand singe régnant" est le thème dominant et là aussi quasi-obsessionnel. De son oeuvre abondante, diverse et toujours féconde, citons dans la même optique encore *Le Déterreur* (1973). En Algérie, outre Bachir Hadj-Ali, Jean Sénac et les jeunes poètes rassemblés autour de lui, outre aussi Mourad Bourboune déjà cité, les années 70 voient surgir les textes également violents de Nabile Farès, dont *Un Passager de l'Occident* (1971) développe un discours d'opposition sous forme de farce décapante, *Mémoire de l'Absent*(1974) et *L'Exil et le Désarroi* (1976), sans doute ses meilleurs textes, le font sous une forme poétique et tragique, cependant que *La Mort de Salah Baye* (1980) aboutit à une écriture de l'impasse, l'étouffement politique meurtrier étant aussi mort de l'écriture. Parallèlement, avec une distance et une maturité plus grande que ces jeunes écrivains, un écrivain consacré comme Mohammed Dib prend également dans *La Danse du Roi*(1968), puis *Dieu en Barbarie* (1970) et *Le Maître de chasse* (1973) une distance critique qui portera pourtant davantage sur le langage du pouvoir que sur son action politique immédiate.

On aurait tort cependant de réduire ces textes maghrébins parus autour de 1970 à de simples manifestes d'opposition. Ce sont au contraire des textes du malentendu, car cette dialectique de l'opposition correspond davantage à une attente du public, pour qui la position d'entre-deux de l'écrivain national de langue française, édité le plus souvent à l'étranger, le met en devoir de dire ce que le conformisme obligatoire du groupe interdit de fait de dire à l'intérieur du cercle clos de l'Identique. C'est bien de cette "prise de la parole" pour des "Hommes sous linceul de silence" [[13]](https://www.limag.com/Textes/Manuref/lmlf.htm%22%20%5Cl%20%22_ftn13%22%20%5Co%20%22) que se réclamait au début Tahar Ben Jelloun. Mais bien vite aussi il dut revendiquer face à ce public sa liberté d'écrivain pour qui la préoccupation essentielle reste le travail du texte. Ce débat de l'écrivain avec une sommation de dire qui ne correspond pas nécessairement avec la vraie nature du travail d'écriture sera le point nodal de l'activité littéraire maghrébine des années 70, comme il le sera d'ailleurs aussi dans la littérature européenne de ces années immédiatement postérieures au bouleversement de mai 1968. Le propre du Maghreb ici est cependant double, suivant le point de vue auquel on se place: l'écrivain connaît au Maghreb même une célébrité peu imaginable en Europe, qui l'institue pour ainsi dire comme le porte-parole obligatoire et quasi-unique des tensions politiques. Or il est perçu parallèlement en Europe comme l'intermédiaire privilégié pour faire comprendre au lecteur extérieur les problèmes politiques et sociaux d'une modernité maghrébine que ce lecteur a du mal à appréhender autrement qu'à travers des clichés déformants: Les rôles qui lui sont dévolus ainsi de part et d'autre de la Méditerranée se rejoignent donc pour minimiser, voire ignorer, comme on l'a déjà vu, la dimension proprement littéraire de son écriture.

***L’AFFIRMATION LITTÉRAIRE***

D'ailleurs les écrivains qui ne se préoccupent que de ce dernier aspect de leur œuvre sont aussi bien souvent ceux qui n'ont plus à quêter une reconnaissance comme écrivains: c'est le cas surtout de Mohammed Dib, dont l'œuvre de plus en plus exigeante s'éloigne de roman en roman, de recueil de poésie en recueil de poésie, de toute "commande" implicite ou explicite pour approfondir une recherche toute personnelle et cependant des plus poignantes sur l'amour, la mort, la folie, l'être, liés à l'écriture et à cet extraordinaire pouvoir de nommer qui fait à la fois la grandeur et le vertige de l'humain. Or Mohammed Dib avait commencé cette quête dès ses premiers textes, comme le poème "Vega" publié dans *Forge* en 1947, mais l'avait mise en attente dans ses publications pour les raisons militantes qui l'ont conduit à écrire la fameuse trilogie "Algérie". Pourtant dès 1962 et 1964 l'écriture de *Qui se souvient de la mer*et de *Cours sur la rive sauvage* tournait résolument le dos au réalisme des trois romans qui l'ont fait connaître. Le deuxième surtout, assez nervalien, focalisait ainsi déjà sur cette absence, sur ce Rien derrière toute parole, que ce soit l'écriture ou le nom, qui hantera l'oeuvre entière de l'écrivain. Cette dernière évoluera seulement vers une authenticité personnelle de plus en plus grande, de plus en plus exigeante et qui n'exclut nullement, bien au contraire, un ancrage dans un double héritage historique et culturel, sans doute la marque même de son "algérianité". Avec, pour toile de fond l'Algérie indépendante et ses déviations, c'est cette quête vertigineuse de soi qui habite *La Danse du Roi, Dieu en Barbarie* et*Le Maître de Chasse.* Avec*Habel* (1977), l'exil de la parole rejoindra celui, géographique, du lieu (Paris) où réside le héros dans un face-à-face avec la mort et la folie, mais aussi avec la violence aimante qu'exerce le monde riche sur tous ceux qu'il exploite pour mieux en jouir et pour mieux vivre-mourir dans cette culpabilité délicieuse. *Les Terrasses d'Orsol* (1985) et *Le Désert sans détour* (1992) sont jusqu'ici l'aboutissement le plus dépouillé de cette quête et sont probablement avec *Habel* les trois meilleurs livres de cet auteur, cependant que *Le Sommeil d'Eve*(1989) et *Neiges de marbre* (1990) développent un travail poignant sur le rapport avec l'autobiographie de ces trois romans, tout comme des recueils de poèmes publiés simultanément, parmi lesquels on recommandera surtout *Omneros* (1975), *Feu, beau feu* (1979) et *O Vive*(1987).

On retrouve cette relation tragique avec la parole, sous une autre forme, chez Nabile Farès, pour qui elle se déploie sur un fond de violence comparable: celle d'un "Exil de la pierre en ce monde. Où l'homme tue. faisant voler la pierre, ou l'argile, là, au-dessus de nous, pour dire: Aucun lieu en ce monde...". Violence d'un Monde où les repères anciens, le chant de l'Outre, de l'oralité, des collines, sont abolis. C'était déjà ce qui rendait si douloureux le passage à la parole de l'adolescent dans *Yahia, pas de chance* (1970). L'écriture de Nabile Farès sera ainsi celle de la perte, de la blessure. Blessure qui ouvre en deux l'Outre, le Pays, Ali-Saïd dans la jouissance comme dans le meurtre, le livre enfin. *Mémoire de l'Absent* (1975), probablement le plus beau livre de Farès, s'ouvre en deux sur la blessure de Malika: celle de la jouissance interdite par le dire *Un*, lequel condamne aussi l'ancienne Gloire de vivre d'avant l'Islam que représentaient Kahena la reine berbère mythique, ou encore l'Ogresse et son chant d'universelle et jubilante dévoration. Une des forces de la production romanesque farésienne est que, tout en étant sous-tendue par une solide réflexion historique et anthropologique, tout en étant imbibée des échos des luttes d'ici et maintenant, elle ne sacrifie jamais ni au didactisme ni à l'idéologisme. Forme neuve que la lecture spontanée est parfois inapte à saisir et dont la critique spécialisée n'a pas encore exploré toutes les richesses parce qu'elle ne s'est pas encore approprié les codes qui en permettraient le décryptage.

Point de tragique chez Rachid Boudjedra, dont l'oeuvre prolifère avec une belle régularité autour de schémas obsessionnels féconds qu'on a déjà soulignés. Ou alors le tragique, chez lui, est à chercher dans une relation quelque peu désespérée avec deux discours contradictoires: Celui de la "commande" implicite par l'actualité et une lecture prédéterminée, à laquelle il satisfait plus ou moins en répondant avec *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975) à la soudaine actualité des deux côtés de la Méditerranée, avec la vague d'attentats racistes en France au début des années 70, de l'Emigration/Immigration. Celui d'une identité frileuse en Algérie, en direction de laquelle il dit à partir du *Démantèlement* (1982), écrire ses romans en arabe, langue nationale officielle, et les faire traduire ensuite en français. Or il semble bien que ses romans en français depuis cette date ne sont pas plus des traductions que les précédents, cependant que la version arabe qu'il en publie simultanément ou même avec quelques mois d'avance est refusée comme inauthentique, littérairement parlant, par les lecteurs arabophones [[14]](https://www.limag.com/Textes/Manuref/lmlf.htm%22%20%5Cl%20%22_ftn14%22%20%5Co%20%22). Il faut cependant reconnaître à la décharge de l'auteur que les tenants d'un tel refus sont en général des puristes en matière de langue et des conformistes en matière de littérature.

Tahar Ben Jelloun a su quant à lui répondre à la commande implicite à laquelle le soumettait à Paris le rôle de porte-parole du Maghreb francophone face aux media français. Rôle qu'il va jouer de plus en plus, en se posant aussi, au milieu des années 70, comme porte-parole de l'immigration maghrébine en France. Recueil de témoignages d'immigrés sur leur misère sexuelle, *La plus haute des solitudes* marque d'autre part, en 1976, un changement d'éditeur [[15]](https://www.limag.com/Textes/Manuref/lmlf.htm%22%20%5Cl%20%22_ftn15%22%20%5Co%20%22), signe d'une insertion plus grande dans l'actualité politique française. Mais il est significatif que ce changement se fasse avec un document plus qu'avec un texte de création, ce dernier, *La Réclusion solitaire*, restant encore publié, l'année précédente (1975), chez Denoël, le découvreur de *Harrouda*. Tahar Ben Jelloun publiera en 1981 son oeuvre la plus achevée jusqu'ici, *La Prière de l'absent*. Récit initiatique d'un itinéraire vers le Sud des origines et de la Geste de Ma el Aynyn, écrit en dialogue amical avec J.M.G. Le Clezio qui écrivait en même temps son roman *Désert* [[16]](https://www.limag.com/Textes/Manuref/lmlf.htm%22%20%5Cl%20%22_ftn16%22%20%5Co%20%22) sur fond de la même geste fondatrice. Il s'agit bien là à présent d'un vrai travail d'écrivain en fonction de sa propre interrogation sur la parole, non réductible à une quelconque "commande" préexistante. Et de la même manière le diptyque dont le deuxième roman lui valut le Prix Goncourt, *L'Enfant de sable* (1985) et *La Nuit sacrée* (1987) peut difficilement être expliqué par une attente de lecture prédéterminée, en tout cas à l'état brut.

D'ailleurs il est significatif que les "réponses" que donnent les écrivains maghrébins confirmés à la "commande" implicite concernant l'émigration soient toutes des "réponses" biaisées. Mis à part *Les Boucs* de Driss Chraïbi en 1955, il faudra attendre *Topographie idéale pour une agression caractérisée* de Rachid Boudjedra en 1975 pour trouver un roman d'écrivain maghrébin consacré à l'émigration. Comme si cette dernière, pourtant composante essentielle de la Société maghrébine que ces écrivains, au début surtout, ne manquaient pas de décrire, était une sorte d'indicible: Dès lors, pour les écrivains maghrébins, la marginalité de l'émigration s'avère d'abord prétexte à mettre en scène la marge de l'écriture, ou de l'écrivain. C'était déjà le cas des *Boucs*, qui était autant sinon davantage un document sur le malaise de l'écrivain parmi les siens que sur l'émigation proprement dite. De même, *Topographie idéale...* est surtout pour Rachid Boudjedra un exercice d'écriture: une lecture sémiotique du métro parisien aboutissant au meurtre-sacrifice de l'immigré qui s'y est perdu. *La Réclusion solitaire* de Tahar Ben Jelloun, la même année, part comme le roman de Boudjedra d'un cas extrême, singulier et a priori non-généralisable, celui d'un immigré se dénonçant à la police pour avoir "assassiné" une image de magazine dont il était "amoureux" dans son extrême solitude affective. Quant à Habel, le héros de Mohammed Dib, presque rien ne permet de l'assimiler à un "immigré de base". Ces textes disent peut-être ainsi mieux que des descriptions réalistes un vécu de l'immigré qu'aucune étude statistique ni aucune description "typique" ne saurait dire. Mais ils sont aussi des performances littéraires: comment dire l'indicible d'une réalité socio-politique jusqu'ici décrite de l'extérieur, à partir de présupposés culturels qui l'ont toujours évitée? Plus qu'à la "vérité" insaisissable de la description, les écrivains s'intéressent ici aux pouvoirs de l'écriture face à un innommé, voire un impensé, face à une réalité que certains pourraient qualifier de non-culturelle, dans la mesure où elle n'a jamais encore trouvé une voix pour l'exprimer véritablement. La littérature peut-elle aborder des sujets "non-littéraires"? Cette expérience des limites de la description rejoint ainsi l'expérience même de la limite, de cette "rive sauvage", pour reprendre l'expression de Dib, où se situerait le travail même de la création.

***LA RENCONTRE FÉCONDE DES CODES DIVERS***

Cependant Driss Chraïbi, Mohammed Dib, Mouloud Mammeri, Assia Djebar, Yacine Kateb poursuivent leur quête, renouvellent leurs écritures, réajustent leurs trajectoires. Mais tous (anciens et nouveaux) réfutent radicalement toute généalogie univoque, conçoivent la "maghrébinité" comme la résultante de convergences culturelles diversifiées et ouvrent des brèches décisives dans "le Grand Code" occidental - langue, mythes, référents culturels, formes génériques - pour y engouffrer des éléments du (des) code(s) originel(s).Désormais deux systèmes modelants, à la fois conflictuels et complices, sont à l'œuvre dans le travail de l'écriture quasiment au même titre.

Au niveau le plus apparent, on assiste à la convocation sur la scène du texte en langue française, de personnages, de lieux et de situations venus de l'histoire civilisationnelle arabe/berbère sans aucune procédure de présentation comme s'ils appartenaient au fonds culturel que cette langue charrie et dans lequel elle est immergée. Stratégie nouvelle qui postule un récepteur averti et lui suppose un rapport intellectuel et affectif avec les deux cultures en question fondues en une. Par là ces auteurs décrochent de la problématique idéologique antérieure posée en termes d'aliénation/authenticité et manifestent le souci de mettre en place un espace de la "traduction en marche" selon l'heureuse formule de Khatibi : espace de la liberté qui laisse toute latitude aux recherches formelles et autorise/favorise l'émergence d'une riche gamme de références culturelles de quelque horizon ou héritage qu'elles soient. De tels choix sont éminemment déterminés par la volonté d'accès à la modernité - modernité textuelle, mais plus fondamentalement modernité de pensée - qui est l'enjeu historique décisif pour les sociétés maghrébines aujourd'hui. Ainsi l'activité critique s'avère désormais consubstantielle de l'acte d'écrire. Non plus sous forme de commentaire "autorisé" de l'auteur mais comme démarche intégrante du geste d'écrire. Et la "maghrébinité" s'affirme dans une stratégie de transformation culturelle et non plus dans un quelconque mythe d'une essence extérieure/antérieure à toute praxis sociale.

C'est bien en tout cas au statut de leur propre parole que vont s'intéresser les écrivains les plus significatifs des années 80, qui n'auront plus à s'affirmer en tant qu'écrivains *maghrébins*, mais qui sauront jouer de leur maghrébinité pour développer une écriture véritablement littéraire dans la rencontre des différents langages culturels dont leur position privilégiée les fait le lieu. Ces écrivains partent d'ailleurs souvent d'une posture d'observateurs, d'anthropologues de cette rencontre des codes culturels divers qui donne au Maghreb une richesse culturelle virtuelle très grande. Ainsi Abdelkebir Khatibi a-t-il soutenu en 1965 une des premières thèses en sociologie sur le roman maghrébin, avant de nous donner en 1971 avec *La Mémoire tatouée* une "autobiographie d'un décolonisé" que l'on pourrait comparer et opposer, comme toute son oeuvre ultérieure, à la conception de l'acculturation comme aliénation ou comme dépendance telle que la développaient dans les années cinquante et dans une optique sartrienne des écrivains comme Albert Memmi. L'aliénation, ici, fait place à la séduction, par la *bi-langue*, par l' *Amour bilingue*, titre d'un autre roman semi-autobiographique [[17]](https://www.limag.com/Textes/Manuref/lmlf.htm%22%20%5Cl%20%22_ftn17%22%20%5Co%20%22) qu'on pourrait opposer à *Agar* comme *La mémoire tatouée* à *La Statue de sel.*La rencontre des langues devient désirante, même s'il s'agit d'une "danse de désir mortel". La jubilation - celle du texte comme celle de l'amour - est ici consumation: celle-là même que développe aussi la mystique soufie, par exemple dans *Le Livre du sang* (1979) du même auteur. Le texte, l'amour et la mystique se rejoignent dans une fête culturelle que l'on trouve également portée au plus haut degré de sophistication dans l'œuvre du plus grand écrivain tunisien de la nouvelle génération: Abdelwahab Meddeb. Certes, l'érudition prodigieuse et parfois hautaine dont font preuve les "romans" de ce dernier, *Talismano* (1979) et *Phantasia* (1986) ne manquera pas de déconcerter les lectures qu'on a qualifiées plus haut de "paternalistes". La rencontre des cultures dans ces textes devient une véritable fête de l'écriture, dans laquelle cependant le sacrifice aussi n'est pas loin. L'écriture n'est jamais plus achevée, plus désirante que dans le mouvement même de sa perte, par lequel elle est écriture. Cette "écriture du désastre" dont parle Blanchot au plus intime de l'acte de créer.

***RÉAPPROPRIATION DE LA MÉMOIRE ET FÉMINITÉ DE L'ÉCRITURE***

Cette réflexion de la parole littéraire sur elle-même dans laquelle on veut voir ici une des caractéristiques essentielles de la littérarité se retrouve d'une manière moins ésotérique et plus lyrique dans l'oeuvre récente d'Assia Djebar, et particulièrement dans *L'Amour, la Fantasia* (1985) et *Ombre sultane* (1987), probablement les deux oeuvres les plus achevées de cet auteur. Assia Djebar tente d'y réfléchir sur ce qu'est une parole féminine en général, mais de plus dans un espace culturel où la langue de l'Autre qui permet d'accéder à l'expression publique est aussi celle de la violence historique de la colonisation. Cette colonisation n'est pas que militaire: elle est décrite sur le mode du fantasme érotisé dans la lecture que fait *L'Amour, la Fantasia* des journaux des officiers conquérants de 1830. Ce fantasme du viol d'Alger-femme est mis en parallèle alterné avec celui, plus ou moins autobiographique aussi, de l'accession de l'auteur à cette langue française qui lui permettra de s'ouvrir au monde mais peut-être pas de dire les mots de l'amour... car dans l'intimité la plus profonde d'une langue comme d'une écriture l'Histoire est là. Par ailleurs ce chassé-croisé ricoche sur le récit du viol de la nuit de noces et sera repris, en écho amplifié dans *Ombre sultane,*suggérant la similitude des dominations machiste et colonialiste, laissant aussi pressentir la réversibilité de l'amour et de la haine à travers la violence qui les habite. Or tout énoncé est d'abord mémoire, et la parole littéraire plus qu'une autre. Chez Assia Djebar cette mémoire est celle de toutes les femmes de l'histoire arabe dont elle se veut celle qui, par la langue étrangère et sa violence nécessaire, permet la survenue au jour de leur parole occultée. Aussi est-ce tout naturellement que dans *Loin de Médine*(1991) elle donne sa voix aux femmes qui entourèrent le Prophète et dont l'Histoire islamique officielle a en grande partie tu le rôle essentiel.

La mémoire retrouvée est ainsi retournement d'une Histoire quelque peu falsifiée par la prétention unitariste des discours d'identité successifs. Elle est foncièrement subversive. C'est ce qui donne leur force aux trois romans récents de Driss Chraïbi: *Une Enquête au Pays* (1981), *La Mère du Printemps* (1982) et *Naissance à l'Aube* (1986). Car là aussi il s'agit d'une Mémoire non-officielle: celle de la berbérité enfouie sous une allégeance feinte à l'Islam, dont *La Mère du Printemps* narre fort poétiquement la conquête du Maghreb. Le personnage de Raho Aït Yafelman, qui échappe au temps de l'Histoire, se retrouve à des époques différentes, défiant tous les dires de pouvoir depuis son enracinement en quelque sorte tellurique dans un temps qui est davantage celui de la Nature que celui des Etats ou religions qui prétendent lui substituer leur violence ou leurs interdits. Si *La Mère du Printemps*est ainsi une revisitation particulièrement savoureuse de l'islamisation du Maghreb, *Une Enquête au Pays* avait ridiculisé un Etat prétendant légiférer dans un espace de l'Atlas qui ne peut être le sien. Quant à *Naissance à l'Aube*, on y verra surtout une puissante glorification de la Vie, dans une amoralité absolue qui sait pourtant donner à l'Histoire de l'Islam andalou une grandeur nouvelle.

C'est également l'Histoire que relit sans cesse Rachid Boudjedra à partir de son obsession de la Mémoire confisquée. Histoire des luttes intestines entre maquisards FLN et communistes dans la plupart de ses romans, Histoire plus vaste dans *La Prise de Gibraltar* (1987), qui rejoint curieusement (en moins joyeux...) *Naissance à l'Aube* de Chraïbi publié un an plus tôt, comme *La Répudiation* reprenait déjà en 1969 le thème du *Passé simple*, qui avait choqué en 1954... Pourtant si Chraïbi recourt à un humour décapant et à une sorte de dire tellurique de la sève vitale défiant l'Histoire des Etats, dont les affleurements de l'inconscient sont une dimension intéressante, la caractéristique de Boudjedra est le jeu conscient qu'il pratique en permanence avec le langage de la psychanalyse. Histoire nationale et Roman familial sont mis en parallèle chez lui, dans un télescopage de récits récurrents parfois vertigineux. Et si le systématisme des piétinements, des digressions et des ratages de la narration peut décourager plus d'un lecteur, cette forme effilochée mime en quelque sorte les difficultés de la Société à se dire, à se constituer dans sa parole. Elle laisse pressentir à quel point cette Société était devenue inénarrable pour elle-même. Il est, à cet égard remarquable que ce soit dans le dernier roman en date, *Le Désordre des choses* (1991), que cet aspect est poussé le plus loin, alors que *Le Démantèlement* (1982) était un travail intéressant sur la difficulté - non l'impossibilité - de dire le récit de l'Histoire et sur la nécessité d'en sauvegarder la complexité.

Cette interrogation sur le statut de leur propre parole littéraire chez les écrivains confirmés qu'on vient de citer se retrouve enfin, et c'est un autre point commun entre Ben Jelloun et Boudjedra, dans une représentation de la parole comme féminine. Déjà, le personnage central du *Démantèlement* était une jeune femme. C'est encore une jeune femme tenant son journal pendant sept nuits dans *La Pluie* (1987) du même auteur, qui représente l'écriture comme accès et acceptation de sa féminité par la narratrice. Un des moins touffus de Boudjedra, ce texte en est d'ailleurs avec *L'Escargot entêté* (1977) un des plus achevés. Cette représentation féminine de l'écriture s'accompagne chez l'auteur de *La Répudiation* d'un retournement du statut du père, qui de honni devient en effet quêté. Ben Jelloun suit un itinéraire comparable puisque l'héroïne narratrice intermittente de *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée,* élevée pour être un homme, est elle aussi d'un sexe ambigu. Et cette assomption du féminin vers laquelle progressent les deux romans va de pair avec une intrication profonde du texte romanesque et de la parole orale représentée. Or Ben Jelloun lui aussi valorise soudain le père – mourant, il est vrai – dans *Jour de silence à Tanger* (1990): une représentation féminine de l'écriture chez ces deux écrivains les plus reconnus par les media français, alliée aux retrouvailles de ce père voué aux gémonies lorsqu'il s'agissait de se faire reconnaître dans la langue de l'ex-colonisateur, loi concurrente de celle du Père, ne peut-elle pas être interprétée comme une modification de la relation à l'altérité? Mais déjà chez le Dib de *Qui se souvient de la mer* (1962) la femme était, par son chant, un agent intercesseur de l'émergence de la parole masculine, avant de devenir, dans *La Danse du roi* (1968) sujet de sa propre parole. Par ailleurs, la féminisation de l'écriture imprègne la poésie dibienne au moins depuis *Omneros* (1975), et se développe, dans la production romanesque, parallèlement à l'androgynisation d'héroïnes comme Arfia dans *La Danse du roi* ou Sabine dans*Habel.*

***LE RETOUR DU RÉFÉRENT***

Ces questions ne semblent plus être celles que se posent les écrivains de la génération suivante, en prise avec un réel plus désespéré et rebelle aux idéologies que celui dans lequel s'étaient formés leurs ainés: c'est bien à une sorte de retour à un nouveau réalisme que l'on assiste en effet chez les derniers venus de ces écrivains, parmi lesquels le plus confirmé est d'ores et déjà Rachid Mimouni, dont *Tombéza*(1984)peut être considéré comme la plus impitoyable écriture de l'horreur à laquelle l'Algérie est parvenue. On a souvent comparé la violence de Mimouni à celle de Boudjedra, lui aussi influencé par Kateb à ses débuts. Mais au débridé de Boudjedra, Mimouni oppose depuis *Tombéza*cette force tranquille de la concision de petites séquences qui lui donnent une grande efficacité. Aussi peut-il aisément passer de l'événementiel cru de *Tombéza*à l'utilisation distanciée des formes de l'oralité qu'il pratique dans *L'Honneur de la Tribu* (1989) pour narrer la destruction progressive de l'Algérie par les faux technocrates au pouvoir, puis à l'allégorie transparente de la vie et de la mort d'un tyran dans *Une peine à vivre* (1991). Et c'est encore cette précision redoutablement efficace que l'on retrouve en 1992 dans le vigoureux pamphlet qu'il vient de faire paraître contre la déviation de l'Islam en stratégie de prise du pouvoir: *De la Barbarie en général et de l'Intégrisme en particulier*.

Ce réalisme transcendé mais dur se retrouve sous une forme différente chez le Marocain Abdelhak Serhane, qui s'est affirmé depuis *Messaouda*, publié d'entrée de jeu aux éditions du Seuil en 1983, comme le nouveau dénonciateur des hypocrisies sexuelles de la Société traditionnelle et de sa lâcheté politique. En Tunisie, Hélé Béji s'est d'emblée signalée par le pamphlet direct: *Désenchantement national, Essai sur la décolonisation* (1982) avant de passer à la mise en forme plus littéraire d'une écriture qui reste satirique dans *L'Oeil du jour* (1985), tout en continuant à se réclamer de la satire dans le sous-titre même de son dernier récit: *Itinéraire de Paris à Tunis* (1992). Il semble bien que le malaise de plus en plus grand dans lequel vit le Maghreb depuis la ruine concomitante des illusions du développement et de celles des idéologies va multiplier ces textes d'urgence et de désespoir auxquels Mimouni, Béji et Serhane proposent des modèles féconds, cependant que les écrivains de l'émigration développent une autre sorte d'écriture-vérité. Il s'agit bien d'un retour au réalisme, certes, mais au-delà de tout exotisme, bien au contraire!

De fait, les écritures nouvelles à l'éclosion desquelles on assiste depuis quelques années déconcertent les critiques, parce que leur classement selon des critères qui seraient ceux d'un manuel - ce qu'on tente de faire avec le présent ouvrage - s'avère de plus en plus difficile. On a vu que l'attente du public, comme la lecture traditionnelle des critiques, ne sépare pas l'écriture d'une littérature "émergente" comme celle qui nous intéresse ici, de la référence à un espace géographique ou social. La lecture critique cherchera de plus une référence scripturale précise, et si possible celle à un discours localisable, une idéologie par exemple. Or tous ces repères commodes sont en partie faussés, pour ne pas dire gommés, par l'actualité mondiale des années 80, même si les nationalismes et les intégrismes y ressurgissent de partout, mais accompagnés d'une barbarie qui amène parfois à se poser des questions sur les nationalismes des décennies précédentes. L'actualité immédiate ressemble à une faillite de l'idéologie, qui est peut-être aussi une ruine des discours institués, y-compris celui de la Littérature. Et symétriquement le réel en sa trivialité trouve ses lettres de noblesse, ce qui n'empêche nullement la sensibilité de ressurgir: bien au contraire. La tyrannie des langages, y-compris littéraires, l'avait quelque peu reléguée: voici qu'elle ressurgit palpitante sous la plume d'écrivains comme Rabah Belamri.

L'oeuvre de Rabah Belamri s'impose d'autant plus ces dernières années que cet écrivain inclassable s'était d'abord signalé comme conteur, tant par sa pratique orale que dans les recueils de contes et proverbes qu'il a publiés en 1982 (*La rose rouge* et *Les graines de la douleur*), puis en 1985, 86, 91 (*Le Galet et l'hirondelle,* *L'Oiseau du grenadier, Proverbes et dictons algériens, L'âne de Djeha*). En même temps son premier roman autobiographique campagnard (*Le soleil sous le tamis,*1982) le faisait percevoir comme reprenant une écriture ethnographique bien dépréciée par les lectures idéologiques successives, lesquelles avaient par exemple occulté douze ans plus tôt l'excellent *Village des Asphodèles*(1970) d'Ali Boumahdi. Pourtant dès 1983 sa poésie imposait son écriture dense et acérée (*Chemin de brûlure*, 1983; *Brûlante*, 1985) dont l'exigence devait l'amener tout naturellement à consacrer en 1993 un recueil à Hallaj, alliant la dimension mystique et cette sensualité dont on retrouve la brûlure (il s'agit d'un des termes récurrents de sa poétique) à la relecture de toute son oeuvre. Sensualité blessée: blessure et douleur s'imposeront parallèlement à un désir éperdu de tendresse, dans les romans *Regard blessé*(1987) et *L'Asile de pierre* (1989). Et pourtant cette dimension n'était-elle pas déjà évidente dans les titres mêmes de ses premiers recueils de contes: "La rose rouge", ou "Les graines de la douleur"? Car l'humilité apparente de Rabah Belamri cache mal une très grande violence. Ainsi cette oeuvre bouleverse les lectures préétablies en pervertissant le contrat de lecture implicite des genres choisis.

L'oeuvre de Rabah Belamri, somme toute, souffre encore d'une cécité provisoire de la critique: elle sera probablement reconnue bientôt et étudiée comme les autres oeuvres d'écrivains. Car cette oeuvre, même si elle bouscule nos clichés de littérarité, n'en est pas moins d'abord une oeuvre littéraire, au sens plein du terme. Les textes produits depuis quelques années par les écrivains de ce qu'on a appelé "la deuxième génération de l'émigration" (ou de l'immigration, selon le lieu géographique où l'on se place), embarrassent davantage le critique, même s'ils sont peut-être plus souvent abordés déjà: fort peu d'entre eux en effet sont véritablement des oeuvres littéraires. Mais ils signalent un espace culturel qui est à la fois au centre de l'actualité, et fort mal décrit par les discours qui depuis peu la prennent pour objet. Espace dont la dimension sociale et politique intéresse davantage que la dimension littéraire, tant il est vrai qu'il n'est peut-être de littérature que d'espaces traditionnellement consacrés comme "littéraires".

Les textes de ces écrivains "issus de l'émigration" (l'incertitude de la  dénomination est ici un signe de l'impuissance des discours reconnus, idéologiques ou littéraires, à nommer cet espace atypique) surgissent dans un espace sous-décrit. On a vu que les écrivains "consacrés" de la littérature maghrébine n'ont pas véritablement décrit l'émigration, pourtant partie intégrante d'une Société dans laquelle il est peu de familles qui ne comptent pas au moins un émigré. Deux explications peuvent être proposées à ce relatif silence, suivant l'époque à laquelle on se situe. Lors des débuts de la littérature maghrébine en période coloniale, à l'époque où l'écriture de ces écrivains était encore largement descriptive, l'écriture littéraire maghrébine est plus ou moins consciemment liée à une tentative d'affirmation de l'identité maghrébine face à la négation coloniale. Or toute affirmation d'identité nationale se réclame d'un territoire-emblème de cette identité, qui lui fournit le plus souvent un nom. Par son extranéïté géographique l'émigration brise cette fonction emblématique du territoire dans l'affirmation crispée d'une identité une (c'est une logique comparable qui a toujours gommé les minorités dans le discours nationaliste maghrébin). Le discours nationaliste auquel cette littérature est implicitement liée à ses débuts et que ses descriptions sont censées servir ne peut concevoir cette fêlure. Mais dans les années 70 la littérature maghrébine a déjà grandement pris ses distances par rapport à ce discours idéologique. L'absence de la description de l'émigration qu'on a relevée plus haut dans cette littérature devient alors une manière de rejoindre la marge de l'émigration par rapport à tous les discours identitaires.

La littérature issue de l'émigration proprement dite depuis le début des années 80 surgit donc d'un espace sous-décrit, peut-être parce que sa réalité est inconcevable dans les catégories du discours idéologique comme du discours littéraire. Elle sera en porte-à-faux par rapport à la "littérature": Elle répond à une attente essentiellement documentaire d'un public dont la littérarité n'est pas le souci majeur lorsqu'il aborde ces textes: cette situation est typiquement une situation d'"émergence", comme on avait déjà pu la décrire pour les débuts de la littérature maghrébine dans les années 50. On pourrait faire une comparaison entre l'humilité des premières pages du *Fils du pauvre* de Mouloud Feraoun [[18]](https://www.limag.com/Textes/Manuref/lmlf.htm%22%20%5Cl%20%22_ftn18%22%20%5Co%20%22)et la simplicité, pour ne pas dire la naïveté dont se réclame, non sans peut-être une malice comparable un "Beur" comme Azouz Begag, dont *Le Gone du Chaâba*[[19]](https://www.limag.com/Textes/Manuref/lmlf.htm%22%20%5Cl%20%22_ftn19%22%20%5Co%20%22) pourrait s'appeler de la même manière "Le Fils du Pauvre" [[20]](https://www.limag.com/Textes/Manuref/lmlf.htm%22%20%5Cl%20%22_ftn20%22%20%5Co%20%22). De façon plus systématique, et donc quelque peu maladroite, Mehdi Charef affiche dans son *Thé au Harem d'Archi Ahmed* [[21]](https://www.limag.com/Textes/Manuref/lmlf.htm%22%20%5Cl%20%22_ftn21%22%20%5Co%20%22) une écriture ostensiblement non-littéraire [[22]](https://www.limag.com/Textes/Manuref/lmlf.htm%22%20%5Cl%20%22_ftn22%22%20%5Co%20%22) qu'il ne maîtrise cependant pas assez pour convaincre vraiment. Pourtant on peut dire que son passage à l'émission *Apostrophes* en 1983 marqua pour le grand public le début de ce nouveau courant littéraire. D'ailleurs Charef est essentiellement scénariste, et l'écriture chez lui est inséparable de la production cinématographique, dont l'impact est sans conteste bien plus grand que celui de la littérature.

Or ces nouveaux écrivains subvertissent à leur tour l'image du "beur" et le type d'écriture qu'on attendait d'eux: Les jeunes banlieusards de Mehdi Charef n'ont en commun que leur marginalité sociale, mais nullement l'origine ethnique de leurs familles. Si Nacer Kettane développe une dialectique du double refus identitaire au didactisme parfois un peu lourd [[23]](https://www.limag.com/Textes/Manuref/lmlf.htm%22%20%5Cl%20%22_ftn23%22%20%5Co%20%22), Azouz Begag montre une insertion souriante qui séduit et déconcerte à la fois. Surtout, Farida Belghoul construit sur une mise à distance tendre et ironique à la fois des divers langages reconnaissables "sur" l'immigration une oeuvre de grande qualité littéraire [[24]](https://www.limag.com/Textes/Manuref/lmlf.htm%22%20%5Cl%20%22_ftn24%22%20%5Co%20%22). Là encore, s'il se forme un jour une "littérature de la 2° génération de l'Immigration", gageons que comme toute littérature, elle tirera sa qualité de la surprise, d'un discours autre que celui qui était précisément attendu, mais qui entretiendra avec ce dernier un rapport de subversion féconde.

Ces jeunes écrivains n'ont pas été retenus pour le présent manuel. Leur absence souligne qu'ils ont jusqu'ici davantage intéressé les sociologues et les journalistes que les critiques universitaires. Peut-être parce que, comme on vient de le montrer, ils ne jouent pas vraiment le jeu de l'écriture littéraire. La plupart d'entre eux n'ont écrit qu'un livre ou deux, le plus souvent un témoignage autobiographique, et se consacrent surtout à autre chose qu'à l'écriture. Seuls Azouz Begag, Ahmed Kalouaz et Jean-Luc Yacine peuvent d'ores et déjà présenter une oeuvre littéraire plus fournie. Mais c'est en écrivant autre chose que des textes en rapport direct avec leur expérience de fils d'émigrés. Déjà les deux derniers, par une oeuvre toute d'intériorité et aux préoccupations autres, pouvaient difficilement être assimilés à ce "courant" autrement que par leur Etat-Civil. Quant à Azouz Begag, il s'affirme depuis peu dans la littérature pour enfants. Mais leur absence ici montre aussi la difficulté qu'il peut y avoir à décider s'ils font partie ou non de la "littérature maghrébine": oui, si l'on raisonne en termes de "cultures d'origines" comme le faisait encore le ministère français de l'Education Nationale il y a quelques années; non lorsqu'on s'aperçoit que les références culturelles de ces textes sont de moins en moins maghrébines et que l'existence de cet espace culturel non-nommé, difficilement nommable, pose d'abord à la Société française la question de sa propre identité. L'Université maghrébine s'intéresse à ces écrivains depuis peu, alors qu'elle les ignorait jusque là: en 1993 deux colloques importants leur sont en partie consacrés au Maroc. Peut-être est-ce le signe que la déstabilisation des discours habituels qu'ils portent avec eux commence à produire son effet?

L'oeuvre littéraire la plus conséquente parmi celles consacrées en partie à cette "2° génération de l'Immigration" est peut-être celle de Leïla Sebbar. Or il s'agit là encore d'une écriture inclassable, car on aurait tort de limiter le travail de cet écrivain à ce thème de l'Immigration, comme on l'avait d'abord assimilée au féminisme avec ses deux premiers livres: *On tue les petites filles* (1978) et *Le Pédophile et la maman* (1980). Mais il est vrai qu'avec *Fatima ou les algériennes au square* (1981) elle fut une des premières à donner voix aux femmes de l'émigration d'abord, puis à leurs filles et fils, principalement avec la série des *Shérazade* (1982, 1985 et 1991). Seulement, si elle est issue d'une famille immigrée, Shérazade en bouscule toutes les images convenues: ne part-elle pas dans *Les Carnets de Shérazade* (1985) sur les traces d'Arthur Rimbaud? Inversement Jaffar, le jeune délinquant de *J.H. cherche âme soeur* (1987), pour qui la culture "d'origine" de ses parents semblait ne guère avoir de sens, s'enthousiasme à la lecture de *Nedjma*, découvert à la bibliothèque de la prison, cependant que Julien, qui aimait Shérazade dès le premier roman de la série à travers les peintures exotiques de Delacroix, deviendra en 1991 *Le Fou de Shérazade*, rejoignant à travers le cinéma le poète de la tradition arabe: les descriptions culturelles toutes faites sont ici perpétuellement mises à mal pour le bonheur du lecteur, et Leïla Sebbar, qui n'est pas concernée dans sa biographie personnelle, place dans l'espace mal défini de ces jeunes de banlieues un véritable travail d'écrivain, ce que confirme la parabole grave sur l'exil, la mémoire et la mort qu'est son dernier roman, *Le Silence des rives* (1993).

Est encore inclassable aussi l'écriture de la dernière venue de ces écrivains, propulsée peut-être un peu vite vers la célébrité par les "média": Nina Bouraoui, dont les deux brefs romans parus successivement chez Gallimard, *La Voyeuse interdite* (1991) et *Poing mort* (1992) signalent un talent prometteur. Le fait que tous les ans, ainsi, de nouveaux écrivains apparaissent, cependant que les plus confirmés, comme Mohammed Dib par exemple, ne cessent d'approfondir encore leur oeuvre imposante montre donc que la fin de la littérature maghrébine, tant de fois prédite, n'est pas pour demain, mais que de plus en plus cette littérature bouscule toutes les définitions identitaires comme toutes les catégories littéraires préétablies. Et c'est peut-être là la preuve la plus grande de sa féconde vitalité.

**\*   \*
\***

La littérature maghrébine s'est définitivement affirmée dans sa spécificité historique, culturelle et géo-politique, dans son universalité humaniste et esthétique. Etant entendu que l'écriture est un acte de connaissance, que la littérature est souvent l'observatoire de la vie à venir parce qu'elle "reflète" de façon dynamique la réalité socio- idéologique de son présent, tout autorise à penser que la littérature de langue française au Maghreb a devant elle de beaux jours. Parce qu'elle a su être le receptacle d'aspirations existentielles et culturelles vitales, parce qu'elle a su devenir un trait d'union entre civilisations différentes et historiquement concurrentes et même antagoniques, parce qu'elle a pu réaliser en son creuset une cohabitation et parfois une synthèse de leurs caractères conflictuels ; elle s'est qualifiée pour devenir une voix patentée de l'esprit universel.

Enfant terrible qui a toujours marché à l'effraction, à la transgression, à la libération, elle a su affirmer - par delà la détermination linguistique qui menaçait de l'enfermer dans un caractère exotique daté - son irréductible nécessité. Elle a, à présent démontré qu'elle avait assimilé - et dépassé - son double héritage et que si elle lui a payé son tribut, ce n'est peut-être que pour mieux en prendre congé !

Pourtant, la présente introduction a montré que plus qu'une autre peut-être, cette littérature est dépendante du type de lecture qu'on en fait. S'inscrivant dans une réalité historique et socio-culturelle tendue, elle sera toujours reçue d'une manière non-innocente, en partie parce que le lieu depuis lequel ses lecteurs l'abordent est celui de mémoires collectives embrouillées, d'identités conflictuelles et de clôtures idéologiques contradictoires. Une des fonctions de la littérature est certes d'être le lieu d'expression privilégié des indicibles collectifs. Mais prenons garde que le collectif, ici, n'occulte encore longtemps l'individuel irréductible de l'expérience littéraire, n'étouffe encore longtemps la reconnaissance des plus grands de ces écrivains comme créateurs.

Charles BONN et Naget KHADDA

(Ce texte est l'introduction, écrite en 1992,  de « La littérature maghrébine de langue française », Ouvrage collectif, sous la direction de Charles BONN, Naget KHADDA & Abdallah MDARHRI-ALAOUI, Paris, EDICEF-AUPELF, 1996).

****Tous droits réservés : EDICEF/AUPELF