

الجمهورية الجزائرية الشعبية الديمقراطية

République Algérienne démocratique et populaire

وزارة العلمي التعليم والبحث العالي

Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche
scientifique

جامعة ابن خلدون تيارت كلية الآداب و اللغات

Tiaret –Khalidoun Ibn Université

Faculté des lettres et langues

كلية الآداب و اللغات

Département de langue français

قسم اللغة الفرنسية

Polycopié de cours

Littérature générale et comparée

Matière : « Littérature(s) francophone (s) M1»

Niveau : 1ère année Master

Chargée de la matière : Belkaim Leila

Maitre de conférences classe « A »

Année universitaire : 2021/2022

Faculté des lettres et langues

Département de langue française

Matière : « Littérature(s) francophone (s) M1 »

Master1 : Littérature générale comparée

Semestre : 1 et 2

Volume horaire : 45 heures

Mode d'enseignement : Cours

Mode d'évaluation : 100%

Unités d'enseignement :

Fondamentale

Méthodologique

Découverte

Transversal ††

Section : français

Programme « Littérature(s) francophone (s) M1 »

Littératures francophones



« Croire que le romancier a « quelque chose à dire » et qu'il cherche ensuite comment le dire, représente le plus grave des contresens. Car c'est précisément ce « comment », cette manière de dire, qui constitue son projet d'écrivain, projet obscur entre tous, et qui sera plus tard le contenu douteux de son livre. », Alain Robbe-Grillet, Le Nouveau-Roman.

Semestre 1

I. Histoire de la francophonie.....	10
-------------------------------------	----

1. La francophonie/ espace et mouvement.....	12
2. La différence entre littératures francophones et littérature française	13
II. La littérature francophone d’Afrique.....	16
a) Avant la Négritude : phénomène de civilisation et variables historiques.....	17
b) Circonstances de l’émergence de la négritude.....	19
c) Quelques appellations de la littérature africaine.....	20
d) La Négritude et ses définitions.....	22
1- Sens et objectif de la « Négritude ».....	24
1- La littérature orale.....	24
2- La littérature écrite.....	25
1- Le manifeste de « <i>Légitime défense</i> ».....	26
2- Le journal de« <i>L’Etudiant Noir</i> », Paris 1934-1940.....	27
- Les objectifs de <i>L’Etudiant Noir</i> ».....	29
3- La revue « Présence Africaine », paris- Dakar 1974.....	30
a) Surréalisme et Communisme dans l’émergence de <i>la littérature Négro-africaine</i> ...	31
b) Poésie et les grands poètes noirs.....	35
c) Léopold Sédar Senghor.....	36
d) La Poésie de Senghor	37
e) Aimé Césaire.....	38
f) <i>Présence Africaine</i> et la naissance des formes romanesques.....	39
1. Le roman autobiographique.....	39
2. Le roman d’éducation	40
3. Le roman de Mœurs	41
III. La littérature francophone de la Caraïbe.....	44
IV. La littérature francophone d’Haïti.....	52

Semestre 2

I.	La littérature francophone du Maghreb.....	59
II.	La littérature francophone de la Suisse et de la Belgique.....	65
III.	La littérature francophone Québécoise.....	70
IV.	Histoire littéraire.....	76
	PARTIE PRATIQUE DES TEXTES FRANCOPHONES.....	
	CONCLUSION.....	
	BIBLIOGRAPHIE.....	

Semestre 1

Objectifs :

À l'issue de ce module, l'étudiant sera capable de connaître :

- L'Histoire de la francophonie**
- Les différents pays de la francophonie**
- Leurs littératures**

Connaissances préalables recommandées :

- L'ensemble des Ex-colonies françaises
- Le français dans le monde

CM1. Histoire de la Francophonie

Histoire de la francophonie



Littératures francophones

CM 1 Histoire de la Francophonie

INTRODUCTION

Ces dernières décennies ont connu l'émergence des littératures francophones ayant vu le jour dans des situations particulières – politiques, historiques, sociales, etc. –, des situations qui, le plus souvent, sont liées aux contextes colonial et postcolonial. Pourtant, ces littératures n'ont jamais cessé et ne cessent de s'enrichir et de croître progressivement de par la qualité et la quantité de leurs œuvres. D'ailleurs, elles occupent, aujourd'hui, une place considérable dans le champ littéraire universel et continuent de s'affirmer « [...] *de plus en plus en fonction du moment historique et politique* »¹, comme le souligne Jean Déjeux. En outre, des thèmes, comme ceux de l'Histoire, de la mémoire, de l'identité, de l'exil, de la religion, etc. et qui dominent les textes francophones, ressortent périodiquement et comme en boucle sous la plume des auteurs francophones. Ces thèmes deviennent des leitmotifs qui structurent leurs récits, en les organisant selon les préoccupations de chaque auteur. Cependant, il est important de souligner que la notion de « littérature francophone », une notion déterritorialisée dans un discours métaphorique en raison de son instabilité et de son statut flottant, demeure problématique car tout dépend de sous quel angle l'on se place pour la définir. D'ailleurs et nous y reviendrons ultérieurement, il existe plusieurs notions pour la désigner : littérature périphérique, littérature mineure, petite littérature, etc. La multiplication de ces notions – et les espaces qu'elles couvrent – creuse des frontières géopolitiques importantes, mettant en valeur une sorte de clivage entre le Centre et la Périphérie. En outre, cette profusion d'appellations instables dévoile un problème, celui de la définition même de son objet ; chaque terme en dévoile une facette, mais en cache d'autres. A ce sujet, Christiane Ndiye écrit ceci :

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

¹DÉJEUX, 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.

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. »²

Ainsi, le polycopié du cours pédagogique – que j’enseigne depuis l’année 2022 est un module annuel intitulé « littératures francophones » – est destiné aux étudiants de Master 1 (LC). Il a pour objectif de cerner des questions qui s’attachent à revenir sur l’une des notions de base, à savoir la littérature francophone, en tant que champ d’études, et toutes les problématiques qui en découlent. Les littératures francophones³, souvent controversées, nous invitent également à réfléchir sur le choix et l’enjeu de la langue française, langue de l’entre-deux, avec un permanent va-et-vient entre l’« ici » et l’« ailleurs ». Ceci permettra de rendre visible le dialogue interculturel de différents espaces francophones hétérogènes. Il sera aussi question à la fin des cours magistraux de fournir aux étudiants un certain nombre d’informations concernant l’étude des textes littéraires puisque, comme chacun le sait, toute lecture est marquée d’un sceau de subjectivité. Ainsi, nous pourrions examiner quelques œuvres d’auteurs francophones, en leur donnant de la profondeur à travers le recours à quelques approches critiques, puisque ces littératures font *l’objet de lectures et de relectures incessantes de la part de la critique*.

Pour toutes ces raisons, les CM relatifs aux littératures francophones nous permettront d’aborder la question-clé à laquelle nous tenterons de répondre. 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.

Le contenu de ce polycopié pédagogique vise à explorer en profondeur quelques questions importantes qui resurgissent sans cesse en tentant de leur apporter des réponses au moins partielles et provisoires. Dans le premier chapitre, il s’agira de s’interroger sur les différentes définitions et conditions d’émergence des littératures francophones, à travers des

²NDIAYE, Christiane (dir), Introduction aux littératures francophones – Afrique, Caraïbe, Maghreb, Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal, 2004, p. 6.

³Le pluriel s’impose à nous « [...] car les littératures francophones se saisissent dans leur pluralité. Expression ou affirmation de cultures diverses, les littératures francophones semblent au premier abord trop divergentes pour constituer un même champ ». Cf. SEMUJANG, Josias, « Problématique des littératures francophones », in Culture française d’Amérique, 1991, p. 252.

espaces symboliques, qui, depuis plus de dix ans, ont fini par remplacer des expressions plus anciennes, notamment celles des « littératures de langue française hors de France » ou encore des « littératures d'expression française ». En passant par les multiples définitions qu'elles convoquent, les littératures francophones – et leurs espaces problématiques – continuent jusqu'à nos jours de susciter les débats, en raison de plusieurs facteurs, liés le plus souvent au contexte historique, politique, géopolitique, etc. Dans le deuxième chapitre, nous tenterons de présenter la littérature francophone d'Afrique pour réfléchir en profondeur sur la Négritude et les conditions qui incitent les auteurs «Noirs» à écrire en langue française, la langue de l'« Autre », langue de l'«entre-deux », etc., des conditions qui, le plus souvent, ne peuvent se détacher du contexte colonial et donc historique. Ces conditions peuvent aussi avoir un aspect philosophique, artistique, personnel, etc. Parallèlement, il nous est nécessaire de questionner la notion d'« étranger » et de la rattacher à la notion de l'« Autre », pour comprendre l'écriture des auteurs «Noirs » qui s'expriment en français ainsi que la fabrication des littératures dites francophones, ouvertes au métissage des langues et des cultures. Le troisième chapitre sera structuré autour des littératures francophones de la Caraïbe et Haïtienne perçues comme des littératures mineures ou périphériques écrites en langue majeure. Ces littératures sont devenues des axes de renouvellement sur le plan de l'écriture, mais aussi sur celui des approches critiques. C'est pourquoi il est intéressant de s'interroger sur le statut de la langue française en le rattachant au concept de l'entre-deux. Ce dernier est, au sens deleuzien par exemple, lié au domaine géographique, mais s'il est pris dans un contexte théorique et aussi symbolique, comme la théorie postcoloniale ou la théorie géocritique, il peut signifier l'entre-deux langues – l'émergence des dialectes comme l'« algérien » et le « créole »–, l'entre-deux cultures, etc., permettant de cerner les contours d'une identité mobile et plurielle avec un permanent va-et-vient entre l'ici et l'ailleurs. Quant au quatrième et dernier chapitre, il s'articulera autour des littératures francophones Suisse et Belge /Maghrébine et Québécoise qui, à l'ère de la mondialisation, s'enrichissent à travers les échanges et les mélanges des langues et des cultures. Toutefois, elles sont transformées par le regard et la lecture d'une autre culture. Les productions – maghrébines, subsahariennes, caribéennes, etc. –, à la fois culturelles et artistiques, sont aussi des formes et des genres littéraires qui circulent d'un lieu à un autre et qui rendent ces échanges mondiaux symboliques, selon un modèle global, qui invite à repenser les identités d'une littérature-monde. Cette dernière pourrait mettre fin à une opposition « artificielle » entre la littérature française et les littératures francophones, c'est-à-dire des littératures dont les œuvres sont produites par des auteurs « étrangers » qui s'expriment en français. Cela est dû au fait que les frontières, géographiques, textuelles,

culturelles, etc., sont elles-mêmes perméables car, à leur tour, elles sont prises dans le tourbillon de la mondialisation culturelle. Ce statut mouvant des littératures francophones se double du choix de la méthodologie choisie. Ainsi, pour donner sens à l'examen des œuvres francophones, il est nécessaire de recourir aux approches critiques, comme grille de lecture, des approches qui permettent une lecture postmoderne⁴ des textes des auteurs francophones, à l'ère de la globalisation, pour reprendre une problématique posée par Bertrand Westphal⁵, dans son ouvrage *La cage des Méridiens – La littérature et l'art contemporain face à la globalisation*.

- francophonie / Francophonie *et espace francophone*

Dans son ouvrage devenu un classique sur la naissance et l'évolution de la francophonie politique, Michel Têtu souligne le rôle joué par le mouvement politique dans la vulgarisation des termes francophone et francophonie. Selon l'auteur, le changement aurait eu lieu en 1986 lors de la première Conférence des chefs d'État et de gouvernement des pays ayant en commun l'usage du français, organe politique de la francophonie connu désormais sous le sobriquet de Sommet de la Francophonie. À partir de cette période, les termes *franco* font leur entrée dans le langage du public par le biais des médias, de sorte que tout le monde s'entend sur le sens général des mots. Néanmoins quelques nuances existent, car si *par francophonie* (avec petit f), on entend habituellement l'ensemble de locuteurs qui utilisent la langue française dans leur vie quotidienne ou dans les relations internationales entre pays, le terme *Francophonie* (avec grand F) a un sens plus politique, désignant le regroupement des gouvernements des pays ou des instances officielles qui ont en commun l'usage du français dans leurs travaux ou leurs échanges. Et *l'espace francophone* désigne une réalité plus floue qui se réfère à tous ceux qui, de près ou de loin, éprouvent ou expriment une certaine appartenance à la langue française ou aux cultures francophones sans nécessairement utiliser le français ni dans la vie quotidienne ni dans les affaires ou les relations internationales.

⁴Au-delà des travaux de critiques sur le postmodernisme, comme ceux de Jean-François Lyotard dans *La Condition postmoderne* (1979), j'entends, ici, par cette notion l'abolition de la distance entre création et critique, en permettant l'esthétisation de cette dernière. La géocritique est, par exemple, une critique postmoderne parce qu'elle « [...] broie les textes, les concasse, les segmente, pour les exproprier et se les incorporer dans un second temps, se construisant en somme sur les ruines de l'œuvre littéraire (comme certaines villes médiévales sur le substrat romain) ». Cf. DION, Robert, « Une critique du postmoderne », in *Tangence*, n°39, 1993, p. 96.

⁵WESTPHAL, Bertrand, *La Cage des Méridiens – La littérature et l'art contemporain face à la globalisation*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2016. Dans cet ouvrage, le géocritique pose la problématique de l'espace, en questionnant les frontières géographiques, politiques, fictionnelles, etc. L'auteur réfléchit à la question du centre et de la périphérie, une approche imaginée déjà par les auteurs et les artistes, et devenue universelle, dans un monde de globalisation.

-Pour la première fois le terme « francophone »

Si la Francophonie politique a vulgarisé le terme francophone au milieu des années 1980, elle ne l'a pas pour autant inventé. C'est Onésime Reclus (1837-1916) qui l'utilisa pour la première fois dans son ouvrage *La France et ses colonies*, où l'auteur, après avoir dénombré les populations sous la gouverne de la France et d'autres peuples utilisant le français comme langue de communication, emploie le terme au sens sociolinguistique désignant l'ensemble des populations parlant français, mais aussi au sens politique désignant l'ensemble des pays où l'on parle français. Ainsi avec Reclus, les mots étaient créés, la réalité était approximative, mais le sens général de la francophonie était donné, à savoir l'idée de regroupement sur une base linguistique en tenant compte des réalités géographiques nées de l'expansion coloniale de la France en Afrique, au Maghreb, Indochine, la Caraïbe).

-francité ou francophonie

Par la suite, le mot est oublié pendant au moins un demi-siècle pour des raisons politiques. Dans le contexte fébrile de la décolonisation des années 1960, le terme *de francité* allait être utilisé pour désigner les caractéristiques linguistiques et culturelles transmises par la langue de Molière. Mais, à l'époque, autant *francité* que *francophonie* suscitent des réticences dans les milieux intellectuels et politiques à cause de relents coloniaux que certaines élites les soupçonnent de véhiculer, de sorte que les premières grandes associations et organisations de la *Francophonie* naissante des années 1960 et 1970 ont pris soin de ne pas inclure le terme de francophone dans leur nom, par exemple, le cas de l'Agence de la coopération culturelle et technique (ACCT), longtemps organe suprême de cette francophonie politique naissante. On a longtemps également considéré que la Francophonie regroupait les autres pays (que la France) dont le français était soit la langue officielle ou langue de communication internationale. Il aura fallu attendre la relance de ce mouvement politique au cours des années 1980 pour que la France se considère comme faisant partie de la Francophonie, d'autant plus qu'elle était devenue l'un des bailleurs de fonds le plus important.



-Le français dans le monde

La cartographie du français montre que si la langue est présente en quatre continents, la concentration des locuteurs varie considérablement d'une région à l'autre. Ce qui donne *grosso modo* quatre ensembles de régions francophones : les pays où le français est la langue maternelle d'une communauté utilisant la langue depuis plusieurs siècles (l'Europe et le Canada francophones) ; les pays créolophones, où le français est la langue d'usage et la langue officielle pour une communauté qui ne le considère pas comme une langue étrangère, même si elle a une autre langue, comme le créole (les Antilles, Haïti, île Maurice, les Seychelles et La Réunion) ; les anciennes colonies françaises et belges où le français jouit souvent d'un statut particulier de langue d'enseignement et de langue officielle, parfois avec une langue nationale (le Burundi, Madagascar et le Rwanda) ; enfin les pays où le français ne subsiste qu'à l'état de traces, comme dans la péninsule Indochinoise, au Proche-Orient (Liban et Égypte) ou en Europe centrale.

-littérature francophone et/ ou littérature française

À l'évidence, la notion de littérature francophone regroupe en principe les œuvres écrites en langue française par des auteurs qu'ils soient français ou d'une autre nationalité. Pourtant, la controverse sur la littérature francophone, dans les universités françaises particulièrement, continue de susciter des débats puisque cette notion demeure ambiguë, depuis l'émergence des littératures francophones un peu partout dans le monde, surtout celles liées aux épisodes coloniaux. En outre, elle permet aux écrivains d'ouvrir de nouvelles pistes, des pistes qui, jusque-là n'ont pas encore été explorées :

« Le terme francophone ne fait son entrée dans le dictionnaire que dans le XXe siècle (en 1932 dans le Larousse) et est donc très récent 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 créatrice de notions

sociales, elle trace des voies nouvelles et revisite la langue française et de ce fait influencera toutes les générations futures. »⁶

En effet, les textes dits « francophones » venus d'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. »⁷

Ceci s'explique par le fait que les textes francophones sont décentrés par rapport à une certaine pensée institutionnelle française, mais aussi européenne qui s'oppose aux cultural studies inspirés de la critique américaine – une critique ouverte sur plurilinguisme et favorable à une littérature universelle ou monde⁸, qui se veut conservatrice et axée sur ses propres auteurs. Ceci n'est, bien sûr, qu'une catégorisation provisoire mais qui, pourtant, creuse une frontière assez importante entre une littérature française imposante, placée au cœur du panthéon, et une littérature francophone mineure, appelée également « petite littérature » et que nous développons dans le prochain chapitre, située à la périphérie du discours proclamé par les universités françaises, qui sont en faveur du classement. Charles Bonn évoque cette problématique importante liée à la classification de la littérature francophone, une classification réservée à *des jeux politiques dans lesquels l'université française n'a jamais eu ni revendiqué sa place naturelle*. À ce sujet, le critique écrit :

« 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

⁶<http://tpexpressions.e-monsite.com/pages/la-litterature-francophone/la-litterature-francophone.html> [consulté le 17/12/2020].

⁷SEMUIJANG, Josias, « Problématique des littératures francophones », op. cit., p. 252.

⁸Cf. RUFFEL, Lionel, Brouhaha. Les mondes du contemporain, Paris, Lagrasse : Verdier, 2016. Le titre de cet ouvrage est composé d'une onomatopée, Brouhaha, qui renvoie à un autre mot, celui de littérature. Rappelons que Lionel Ruffel est un spécialiste du contemporain. Ses travaux, qui portent sur des auteurs comme Antoine Volodine, s'oppose à une certaine pensée institutionnelle et européenne qui se veut conservatrice, en proposant une approche culturelle et globale. Le Brouhaha, ou plutôt cette nouvelle littérature s'inspire des critiques américaines, précisément des cultural studies, en plaçant l'objet livre dans un contexte plus large, au cœur des pratiques médiatiques et culturelles comme le cinéma, la télévision, la radio, les réseaux sociaux, etc

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. »⁹

D'après cette citation, la réflexion de Charles Bonn nous incite à formuler une hypothèse centrale allant jusqu'à remettre en cause la définition même de la littérature, une discipline ou mieux ce « *laboratoire du possible* », dont les contours ne sont pas encore totalement tracés. De ce fait, si l'on part du principe que la notion de littérature, elle-même, demeure, jusqu'à nos jours, provisoire dans la mesure où elle permet le décentrement du sens, puisqu'elle possède une nature mobile et donc déterritorialisée, cela signifie que continuer à s'interroger sur la littérature, qui fait tourner les savoirs, c'est tenter de comprendre ses perspectives, ses enjeux, etc., en essayant de repousser les limites de l'inaccessible à travers l'exploration de nouvelles pistes. À ce sujet, Laurent Demanze écrit :

*« 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. »*¹⁰

L'Université est, en principe, le lieu qui permet de réfléchir sur le savoir en cours, de questionner les pratiques des chercheurs, de cartographier les nouvelles démarches, de proposer de nouvelles expériences, mais aussi d'inventer de nouveaux concepts méthodologiques. En ce sens, réfléchir sur la notion de la littérature à l'Université est supposé conduire, sans cesse, les chercheurs à mobiliser les frontières de la recherche et à repenser les bornes d'un corpus (champ littéraire) en perpétuelles interactions avec le lieu du savoir (champ universitaire) :

« S'interroger sur la place de la littérature contemporaine à l'université est essentiel pour comprendre les enjeux de nos travaux. L'université a toujours eu pour ambition de transmettre les savoirs. Non pas seulement les savoirs déjà connus et reconnus, comme un conservatoire des pratiques et des connaissances, mais aussi les recherches en cours, les nouvelles perspectives du savoir. L'enseignement de la littérature

⁹<http://www.limag.com/Textes/Bonn/ManHatier/IntroGal.htm> [consulté le 21/02/2021].

¹⁰DEMANZE, Laurent. « Le contemporain à l'université ». URL : <http://ecrit-cont.enslyon.fr/spip.php?rubrique27#nb1> [consulté le 21/02/2021].

contemporaine s'inscrit dans cette ambition : dire un savoir, mais dans sa genèse Étudier la littérature contemporaine à l'Université amènerait en quelque sorte à inverser la réflexion esthétique en suspendant la "présomption de valeur" pour au contraire mettre à l'épreuve la valeur d'un texte par les possibles herméneutiques qu'il libère : non plus la valeur consacrée d'un texte comme caution légitimante des lectures, mais la force des lectures pour faire émerger la valeur. Un tel renversement amène évidemment à se confronter en permanence avec la fabrique de la valeur, ses enjeux et ses dispositifs. » ¹¹

Si la notion de littérature est en marche, celle de littérature francophone l'est *a fortiori*. Dans ce cas, il ne serait pas prudent de tenter de classifier cette littérature. Cela veut dire qu'elle serait figée et perdrait son caractère mouvant, ce qui va à l'encontre même de l'aspect flottant de la littérature. D'ailleurs, nous nous posons la même question à la suite de Charles Bonn, pour qui *dès qu'il y a littérature, il y a quelque part aussi désappartenance, déterritorialisation* :

« 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 ? » ¹²

La réflexion sur la littérature nous incite aussi à ne pas perdre de vue la notion du contemporain, puisqu'il est question, ici, des littératures francophones contemporaines. Il convient de préciser que chaque auteur francophone entretient une relation particulière avec le contemporain. Ce rapport au contemporain nous fait penser, entre autres, aux travaux de Lionel Ruffel. Ce dernier, dans son ouvrage *Brouhaha. Les mondes du contemporain* (2016) – cité précédemment –, propose de réfléchir sur le contemporain, une notion qui, selon lui, est liée aux pratiques culturelles favorables à une littérature universelle. Cette réflexion, en relation avec l'universel, rejoint, entre autres, celle de Bertrand Westphal développée dans son ouvrage intitulé *La cage des méridiens – La littérature et l'art contemporain face à la globalisation* (2016). En effet, la géocritique est, selon nous, une approche critique qui permet de repenser le contemporain, ou mieux de faire l'expérience du contemporain, en réinterrogeant des textes littéraires contemporains, selon une méthode en permanente construction, à partir d'un corpus (in)achevé. Pour tenter de comprendre un texte littéraire

¹¹Ibid.

¹²<http://www.limag.com/Textes/Bonn/ManHatier/IntroGal.htm> [consulté le 21/02/2021].

contemporain, il importe de s'interroger, par exemple, sur les interactions entre l'espace de la création et l'espace de la critique : quels sont les effets et les enjeux qui émanent d'une telle rencontre ? Que fait la critique de la littérature francophone en train de s'écrire ? Qu'est-ce qui change pour les études littéraires francophones lorsque l'analyse s'effectue sur le vif, c'est-à-dire lorsque l'auteur est vivant ou lorsqu'il est décédé ? 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 français. »¹³

Cette question, relative au classement et qui semble diviser les auteurs selon leurs nationalités et leurs résidences, est aléatoire et superficielle. Ceci s'explique par le fait que des auteurs français qui vivent en dehors de la France nous montrent à quel point la nationalité n'est pas vraiment un critère absolu. En ce sens, nous pouvons citer, à titre d'exemple, le cas de l'écrivain français, Albert Camus. Comme chacun le sait, l'auteur de *La Peste* (1974), un des textes majeurs camusiens parmi d'autres, est né à Mondovi, pendant la période coloniale. Il est certes Français et Algérien en même temps, car il fait partie des « Pieds-Noirs », c'est-à-dire les Français d'origine européenne nés en Algérie. Toutefois, l'algérianité d'Albert Camus, qui affirme ceci :

« [...] ma patrie, c'est la langue française », diffère de celles des auteurs algériens, ayant contribué à la création d'une littérature algérienne d'expression française, à partir des années cinquante et pendant la période

¹³<http://www.limag.com/Textes/Bonn/ManHatier/IntroGal.htm> [consulté le 22/02/2021].

postcoloniale : « [...] l'œuvre camusienne marque une étape de transition entre une littérature algérienne, essentiellement coloniale et celle de l'Algérie en voie de libération, née dans la déflagration du colonialisme et devenue authentique et nationale »¹⁴ .

Dans une autre manière on qualifie La littérature française comme celle qui comprend l'ensemble des œuvres écrites par des auteurs de nationalité française ou de culture française. Principalement rédigée en français, elle englobe la littérature créée par des français dans d'autres langues de France telles que le basque, le breton ... Les œuvres françaises qui se rapprochent du modèle antique sont légitimées et intègrent les livres classiques :

- Le Cid de Corneille. ...
- Maximes de La Rochefoucauld. ...
- Don Juan de Molière. ...
- Pensées de Pascal. ...
- Phèdre de Racine. ...
- La Princesse de Clèves de Madame de La Fayette. ...
- Candide de Voltaire. ...
- Les Liaisons dangereuses de Choderlos de Laclos.

La littérature francophone est, quant à elle, la littérature écrite en langue française quelle que soit la nationalité de l'auteur. Elle couvre une part importante de la littérature française, mais aussi des littératures belge, canadienne, suisse ou encore africaine et haïtienne. une littérature produite hors de France et, secondement, par une distinction entre francophonie du « Nord » et du « Sud »

¹⁴ <https://core.ac.uk/download/pdf/144483533.pdf> [consulté le 22/02/2021].



➤ **« littératures francophones »/« littératures de langue française hors de France » ou « littératures d’expression française »**

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. De manière générale, c’est l’histoire littéraire globale qui est favorisée, sans pour autant rejeter les rares études axées sur la dimension littéraire des textes, comme les livres de Michel Beniamino sur l’institution littéraire francophone, de Dominique Combe sur les poétiques francophones ou de Farid Laroussi et Christopher Miller sur les rapports entre littératures francophones et littérature française, pour ne citer que ceux-là. C’est pourquoi *l’histoire littéraire* sera le critère majeur d’organisation de ce chapitre, en ce qu’il est un des lieux principaux de rencontre entre littérature et société, dans cette étude qui vise un panorama des littératures francophones. Ce parti pris pour l’histoire littéraire permettra de montrer que, loin d’être des annexes régionales ou exotiques de la littérature française, les littératures francophones en sont devenues des axes de renouvellement aussi bien sur le plan de l’écriture que celui des méthodes critiques, en l’occurrence sur la notion d’histoire littéraire.

CM 2. Littérature d'Afrique



...and the woman in the white dress...



...and the man in the white shirt...



Avant la Négritude : phénomène de civilisation et variables historiques

On appelle négritude le mouvement par lequel, au 20^{ème} 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^{ème} 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 côtière 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 lynchés 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* ».

J.P. Sartre ajoute : « *puisque'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* ».

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^{ème} 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^{ème} 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... »*

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 XIXe 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 États-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.

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

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.

1- Le 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.

2- 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.* » [In *Contes mossi actuels*, éditions IFAN, Dakar, 1969, p.327.]. 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.* » [In *La littérature orale africaine*, éditions Saint Paul, Paris, 1978, p.7.]. Pour le Pr.KAMSié 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.

2- 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 Nègro-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 avec le monde blanc mais en tant que noir. Cela constituera le leitmotiv de ce premier mouvement noir. 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.

4- *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 empêché 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.

5- Le journal de « L'Étudiant Noir », Paris 1934-1940

Le groupe d'Étienne 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 BirapoDiop 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.

- Les objectifs de L'Etudiant Noir

L'Étudiant 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'Étudiant 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'Étudiant 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). BirapoDiop 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'on veut nous trouver des maîtres, il serait plus sage de les chercher du côté de l'Afrique.

La revue « Présence Africaine », paris- Dakar 1974

La seconde guerre mondiale (1939-1945) va interrompre la parution de « L'Étudiant 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 « Tropic » 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.

Spécificités de la revue « Présence Africaine ».

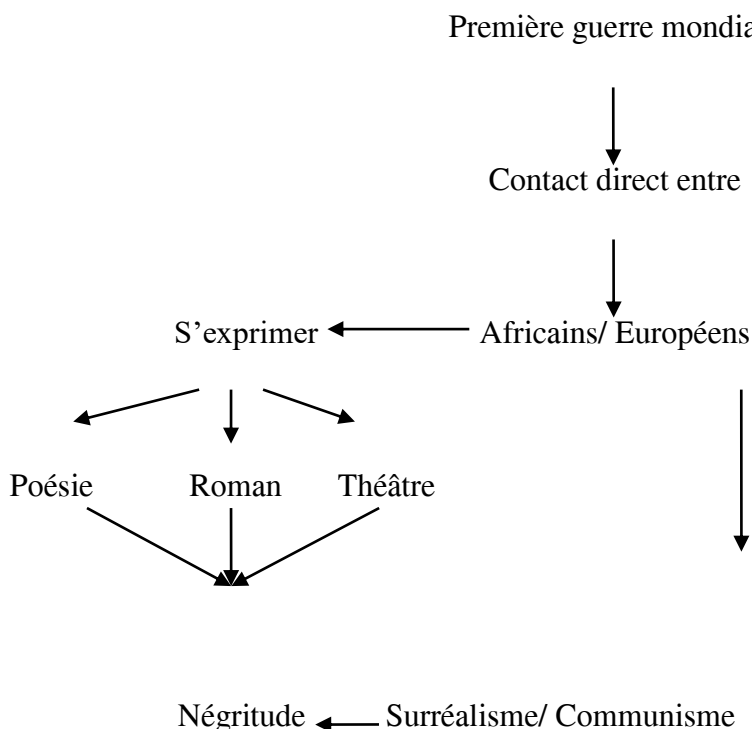
Alioune Diop définissait le projet de cette revue, en spécifiant qu'elle ne se plaçait sous l'égide d'aucune idéologie philosophique ou politique. Cette originalité africaine était envisagée sous son aspect culturel et devait être révélée dans la revue des textes littéraires d'africains et des études 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 recréation 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 qu'il 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 ».

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...)

Triade

Négritude – Surréalisme - Communisme



Expression dynamique, originale et libre de la pensée négro-africaine

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.

Négritude



Prise de conscience



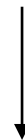
Insertion de l'Afrique dans le monde

A travers

L'engagement littéraire

la lutte politique

Exposition de l'art Africain à travers —————> Source d'inspiration du surréalisme «
Les sculptures en Europe »

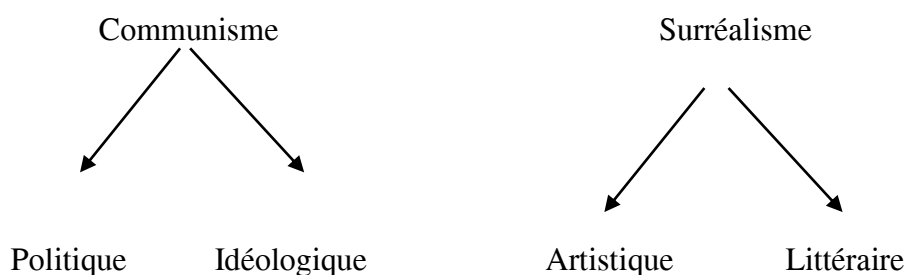


Importance de sensibilité <----- Valorisation des peuples primitifs
et de l'imagination

Engagement des auteurs africains

←----- A travers ----->





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 intacts 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 ».

-Léopold Sedar Senghor

Né le 09 octobre 1906 à Joal, petite oasis côtière fondée par les portugais au 15^{ème} 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.).

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 puisque'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 » ».

-Aimé Césaire

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.

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.

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 à 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.

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 TamsirNiane. 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 sésotho¹⁵ 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*.

3-Le roman d'éducation

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.

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 *Maïmouna* en 1958. Maïmouna, 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,

¹⁵Le sotho du Sud (ou **sésotho**) est une langue parlée en Afrique australe. C'est une langue bantoue, appartenant à la famille des langues nigéro-congolaises.

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

¹Le sotho du Sud (ou sésotho) est une langue parlée en Afrique australe. C'est une langue bantoue, appartenant à la famille des langues nigéro-congolaises.

Emeline Pierre

Le polar de la Caraïbe francophone



CM 3 La littérature francophone de la Caraïbe

Si nous choisissons ici le terme de Caraïbe, c'est qu'il comprend, entre autres, à la fois les Antilles (françaises dans notre cas) et la Guyane. Nous accordons une place particulière à Haïti, dont la production littéraire est fort importante.

On remarque que la littérature de langue française commence véritablement avec les œuvres écrites par les colons français établis longtemps sur les îles : les békés. L'histoire du pays impose cette distinction raciologique du fait littéraire. Car, dominée par le système esclavagiste, la société antillaise a vu s'affronter durant trois siècles une minorité privilégiée de culture française et une majorité noire de souche africaine. Cette classe privilégiée, qui détenait le pouvoir économique et politique, avait les moyens d'apprendre le français, langue de l'administration et de la culture, tandis que les esclaves, à qui il était interdit de s'alphabétiser, utilisaient, eux, uniquement le créole, langue non écrite. Il est logique donc, comme le montre Léon-François Hoffmann dans *Littératures francophones des Amériques*, que ce sont les Blancs qui ont écrit les premiers textes de la littérature antillo-guyanaise.

C'est au XIX^e siècle qu'apparaissent les textes signés par les auteurs békés et les thèmes vantant le bonheur de vivre dans les îles. Au lendemain de la Révolution française, les Blancs des îles redoutent la politique abolitionniste en cours à Paris. Ils prennent les devants en faisant la propagande, par le biais de la littérature, des bienfaits de l'esclavage pour toucher le public français ; d'où l'apparition coup sur coup des œuvres qui vantent les mérites de l'aristocratie insulaire garante de la « civilisation » face à la « barbarie » des Noirs.

Comme on pouvait s'y attendre, l'abolition de l'esclavage en 1848 allait éteindre définitivement cette littérature. Un autre courant lui succéda cependant : la nostalgie du paradis perdu de l'époque esclavagiste. Celui-ci ne dura pas longtemps, non plus. Il donna l'œuvre de Saint-John Perse, Alexis Leger de son vrai nom, qui préféra quitter les îles plutôt que de vivre les temps nouveaux de la liberté des esclaves noirs affranchis. Il raconte cette nostalgie, notamment dans *Éloges* (1911).

Un nouveau thème réunit cette fois les écrivains aussi bien blancs, noirs que métis ; il s'agit du mythe des *Antilles heureuses*. Ce thème connaît son apogée lors de l'exposition du même nom tenue à Paris en 1945. Cette littérature vante la vie heureuse des habitants des îles vivant en harmonie les uns avec les autres grâce à la langue et la culture françaises. Ils réclament une autonomie politique dans le cadre de l'Union avec la France. Sur le plan littéraire, la poésie domine les autres genres et imite les écoles poétiques de la métropole. Tous les écrivains peignent inlassablement le même tableau, font appel aux mêmes procédés tantôt parnassiens, tantôt symbolistes, comme Marcel Achard dans *La muse pérégrine* (1924) ou *La cendre empourprée* (1927).

À ce courant succéda un autre qui, tout en soutenant la politique de l'assimilation, s'en écarte par la critique féroce qu'il fait du système colonial dans les colonies (René

Maran, *Batouala*, 1921) et du système d'exploitation des Antillais noirs dans l'économie de la canne à sucre (Joseph Zobel, *Diab'-la*, 1946). On trouve, dans ce courant, le thème nouveau de la défense passionnée du Noir et la critique sans ménagement du racisme. Mais cette thématique allait trouver son essor de manière éclatante dans la poésie de la négritude.

Même si, comme on l'a déjà noté pour le cas de la littérature africaine, la négritude est contestable sur le plan intellectuel, il n'en demeure pas moins que c'est le courant littéraire et poétique le plus important de la littérature antillaise. Elle a permis aux poètes antillais de crier haut et fort leur révolte contre un système qui niait leur subjectivité. Ce faisant, en tant qu'avant-garde littéraire, la négritude allait révolutionner la littérature antillaise dans sa thématique et dans sa forme, en chantant la beauté, la danse, le rythme, la grandeur de l'Afrique-mère sur des airs du surréalisme révolutionnaire et de l'idéologie communiste proclamant l'égalité des hommes, au-delà de la couleur et de la condition sociale. Citons parmi les œuvres marquantes de cette école, *Pigments* de Léon-Gontrand Damas (1937) et *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire (1939). Dans ces deux recueils de poésie, les thèmes de la négritude sont présents : exaltation de l'Afrique-mère, opposition du monde noir et du monde blanc et de leurs valeurs, thèmes qui sont déjà étroitement liés au thème anticolonialiste. Grâce à ce mouvement, une profonde mutation psychologique s'opère dans la conscience des jeunes Antillais après 1945. Alors qu'avant la négritude, leurs yeux étaient tournés vers Paris, avec la négritude, les jeunes se découvrent une personnalité liée à leur histoire de descendants d'esclaves et qui ont la fierté d'appartenir à la race noire.

Autant les poètes de la négritude développent les thèmes de la renaissance de l'Afrique-mère, autant leur style demeure classique dans ce sens que même si la prosodie est libérée des contraintes du rythme du poème français, c'est par rapport aux nouveautés formelles adoptées déjà par le surréalisme. La langue ne recourt pas aux néologismes par le créole comme on pouvait s'y attendre. Parmi les multiples raisons qui président à ce choix, il y a certainement le public international auquel s'adressent avant tout les poètes et la thématique révolutionnaire qui se veut universaliste sous les airs de libération de l'Afrique. C'est d'ailleurs sur ce thème qu'un nouveau courant littéraire contestera les positions de la négritude.

En effet, le courant de l'antillanité reprochera aux poètes de la négritude d'être trop extravertis en se désintéressant de la culture créole. Déjà, Frantz Fanon (*Peau noire, masques blancs*, 1952) avait noté le caractère mythifiant de la négritude, tout en reconnaissant la vertu psychologique désaliénante du mouvement. À la suite de Fanon et d'autres écrivains, Édouard Glissant va réactiver une autre position qui, bien qu'antérieure à la négritude,

chronologiquement parlant, était demeurée en veilleuse durant les années de gloire du mouvement conduit par Aimé Césaire. En s'appuyant sur l'histoire et la culture propres aux îles de la Caraïbe, le courant de l'antillanité valorise la créolité, une identité née du syncrétisme et du métissage, à la fois linguistique et culturelle, rassemblant une réalité humaine plus composite : les Blancs (Békés), les Indiens, les Syrolibanais, tous les immigrés de diverses races, en plus de la race noire, qui habitent les Antilles et qui ne se sentent pas concernés par les positions de la négritude dont la tendance a été de raciaiser systématiquement les problèmes culturels et politiques.

Sur le plan littéraire, *La lézarde* (1958) d'Édouard Glissant a été la première œuvre importante à donner corps au courant de l'antillanité. Ce roman a pour thème l'action révolutionnaire de jeunes Martiniquais au lendemain de la guerre de 1945. Le romancier allait suivre ce thème du pays en recourant à l'histoire des Antilles dans ses œuvres ultérieures, notamment dans *Le Quatrième siècle* (1964), *Malemort* (1975), *La case du commandeur* (1981) ou *Mahagony* (1987) pour souligner la force de la communauté malgré les brimades de la colonisation. Il existe beaucoup d'œuvres littéraires, surtout des romans, inspirés de cette poétique de l'antillanité, de sorte qu'on peut dire que malgré quelques désaccords de détail, nombre d'écrivains majeurs des Antilles, déçus par les positions racialisées de la négritude et son ambiguïté sur le plan politique, ont utilisé les thèmes chers à l'antillanité de Glissant.

C'est le cas de Maryse Condé, dont l'œuvre, malgré les références à l'Afrique (*Les derniers rois mages*, 1992 ; *La colonie du nouveau monde*, 1993), met davantage l'accent sur les conditions des descendants des esclaves dans les Antilles et dans les Amériques en général avec un ton tragique et une volonté manifeste d'explorer les ressorts complexes d'une société composée de plusieurs races.

Ce thème de l'antillanité domine également l'œuvre de la romancière guadeloupéenne Simone Schwarz-Bart, surtout son troisième roman, *Ti-Jean L'Horizon* (1979), où le héros issu des récits folkloriques créoles, au terme d'un voyage fantastique qui l'a conduit en Afrique et en Europe, deux mondes qui l'ont rejeté tour à tour, revient en Guadeloupe. Par ce retour au pays natal, il acquiert le pouvoir d'abattre la « Bête » qui avait avalé le soleil et plongé l'île dans l'obscurité, bête dans laquelle le lecteur reconnaît aisément l'allégorie de la sujétion coloniale sur l'île. Ses romans antérieurs, *Un plat de porc aux bananes vertes* (1967), *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (1972), témoignent également de cette volonté de recentrer l'intrigue dans l'univers créole.

On peut rapprocher l'œuvre de Daniel Maximin aussi des thèmes de l'antillanité. Son œuvre romanesque, *L'isolé soleil* (1981), *Soufrières* (1987) et *L'île et une nuit* (1995), présente des caractéristiques similaires des autres auteurs antillanistes, comme la quête de l'identité antillaise. La particularité de cette œuvre est le recours à l'intertextualité pour créer un espace de réception antillais établissant un dialogue entre les différents écrivains de plusieurs générations. Cette complicité entre créateurs et lecteurs autour des textes de l'espace littéraire antillais révèle sans doute la maturité d'une œuvre qui revendique l'identité par des procédés purement littéraires.

Sur le plan stylistique et littéraire, l'antillanité se caractérise d'une part par une recherche linguistique mélangeant les tournures et expressions créoles et le style du français classique, et d'autre part une contamination de l'écrit par les principes de l'oralité, donnant à la plupart des romans un air baroque. On sent une volonté de créoliser le français par des paroles rapportées dans un souci de créer l'effet de réel, mais aussi de raconter, de narrer différemment. Cette créolisation affecte donc tous les éléments du texte narratif. Il s'agit de plier la langue française aux préoccupations des écrivains et de trouver leur propre voie plutôt que de se conformer aux normes du français académique, comme l'ont fait leurs prédécesseurs. Le mouvement de l'antillanité met l'accent sur la liberté de l'écrivain qui trouve la voie de son écriture à partir de la culture métisse et bilingue des Antilles. Avec le courant créoliste, le principe du mélange des langues et des genres du créole et du français devient un impératif catégorique, essentialiste et idéologique dictant ses principes à la création artistique.

Le mouvement créoliste prend ses distances de l'antillanité en ayant les mêmes principes de base, le fait d'être créole, et ce que cela implique sur le plan de la création artistique, notamment la situation métisse et bilingue des îles. Qu'est-ce que la créolité ? En 1989, paraît un essai sous le titre *Éloge de la créolité* signé par Jean Bernabé, Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau. Ce manifeste se présente comme un « art poétique » et une démarche esthétique visant à créer des œuvres artistiques en produisant un langage créole au sein même de la langue française. Ainsi, la créolité semble, à première vue, s'inscrire dans la continuité de l'antillanité, puisque le mouvement entend renoncer au fétichisme linguistique du français académique et préconise un usage libre, responsable et créateur du français, notamment par la créolisation de la langue de Molière. D'ailleurs, les deux écrivains signataires du manifeste avaient déjà publié des textes qui s'inspirent de ces principes et qui s'inscrivent dans la droite ligne de l'antillanité littéraire en cours depuis déjà les années 1960, même à l'époque où la

négritude dominait la scène de la littérature antillaise et africaine. Ainsi, Patrick Chamoiseau était déjà reconnu, entre autres, à cause de cette verve créolisante, notamment dans *Chronique des sept misères* (1986) et *Solibo Magnifique* (1988). Il en est de même de Raphaël Confiant qui venait de publier *Le Nègre et l'amiral* (1988), dans la même veine. Mais *Éloge de la créolité* est plus qu'un texte visant la fondation d'un mouvement artistique et littéraire : c'est aussi un manifeste idéologique qui, comme le montre le chapitre consacré aux rapports entre créolité et politique, entend remplacer l'idéologie panafricaine de la négritude par une vision nationaliste ancrée dans les Antilles, aussi bien dans les domaines littéraire, culturel, artistique et politique. Le manifeste vise alors à expliquer le réel antillais de façon globale et totalitaire comme tout système de pensée de nature idéologique. À l'écrivain, il assigne les préceptes pour écrire une bonne œuvre créole à défaut desquels une œuvre sera condamnée. Et, comme le montre l'analyse de Jack Corzani (1998), « l'ex-communication » pointe à l'horizon, confirmée par la lecture que font les auteurs de la littérature antillaise dans *Lettres créoles, tracées antillaises et continentales de la littérature, 1635-1975* (1991) : il n'y a avant la littérature de la « créolité », qu'une « pré-littérature » et seules les œuvres se conformant aux canons de la nouvelle idéologie seront en mesure d'édifier une « littérature antillaise authentique¹⁸ ». Cette vision sera fortement critiquée par nombre d'écrivains et d'intellectuels antillais. La critique la plus sévère a été formulée par Édouard Glissant, sans doute le mieux placé car les principes de la créolité s'inscrivent dans la suite du courant de l'antillanité, dont l'auteur est l'initiateur. Dès 1993, rappelle Corzani (1998), citant l'auteur, car aux yeux de Glissant il faut « inventer une autre trace que la revendication identitaire, il faut que nous soyons les inventeurs de nous-mêmes [...]. Je suis hostile à la créolité qui est une prison comme la latinité, la francité ou la négritude. »

Mais au-delà de la dimension identitaire de l'école créoliste, des œuvres qui se réclament de ce courant sont d'une grande qualité littéraire, comme en témoignent les distinctions obtenues par certaines d'entre elles, comme *Texaco* (1992) de Chamoiseau qui a obtenu le prix Goncourt.

Tous les romans sont caractérisés par le mélange des genres où les formes du conte, des récits folkloriques créoles, sont amalgamées aux modes de narration habituels du roman. Ces textes sont caractérisés par un style inventif qui, tout en créant un univers imaginaire antillais, s'avèrent surtout une quête de l'écriture romanesque dans une société imprégnée des modes oraux. Parmi tant d'œuvres, on peut retenir l'exemple du genre dans *Solibo Magnifique* de Chamoiseau. Tout à la fois conte, roman, pièce de théâtre, tragédie, comédie, farce, roman

policier, le récit est un mélange de genres réussi où le lecteur apprécie cette inventivité de l'auteur. Quoique à un moindre degré, il en est de même pour *Texaco* et *Antan d'enfance* du même auteur ou *d'Eau-de-café* et *Le Nègre et l'amiral* de Confiant. La réception a été positive en France à cause de fibres exotiques que n'ont pas manqué de toucher ces formes créolisantes des œuvres. Elle a été ambiguë aux Antilles, comme le dit Maryse Condé que cite Corzani : « Pour se convaincre de l'authenticité de l'image de leur pays natal contenue dans leurs écrits, ils s'enorgueillissent de faire recette dans les milieux littéraires de l'Hexagone toujours à la recherche de nouveaux exotismes¹⁹. » Mais le malentendu vient davantage de la créolité en tant qu'idéologie et non des œuvres qui, elles, sont plutôt bien accueillies aussi bien par la critique journalistique et universitaire. Car ces œuvres, loin de révéler une certaine essence créole, sont plutôt appréciées et jugées comme des inventions artistiques originales mettant en œuvre des styles et imaginaires encore inédits.

Ainsi, pendant longtemps et jusqu'au début des années 1940, le courant littéraire était dominé par le courant qu'on peut appeler la *francité*. Les auteurs se réclamant de cette idéologie rattachaient la culture et la littérature antillaises à la France et ignoraient superbement la langue et la culture créoles. On a qualifié ce courant de littérature de la *décalcomanie*, imitant les courants littéraires français. La *négritude* remplacera ce courant en mettant l'accent sur l'héritage africain des Antilles. Elle révolutionne les lettres antillaises avec l'entrée en scène d'Aimé Césaire, dont le talent et l'engagement politique deviennent des modèles pour plus d'une génération d'auteurs et d'intellectuels antillais. Au cours des années 1960 commencent déjà des mises en doute osées de cette théorie qui ne privilégie que le seul héritage africain, alors que la culture créole des Antilles doit également aux héritages français, indiens et syro-libanais. Ce fut l'*antillanité*, vulgarisée par cette autre figure littéraire incontournable de la littérature antillaise contemporaine qu'est Édouard Glissant avec une œuvre abondante dominée par le roman et l'essai et dont la portée est internationale. Au cours des années 1990 est née, dans le prolongement de l'antillanité, un nouveau courant littéraire : la *créolité*. Celle-ci se veut surtout un dépassement radical des vestiges de la négritude que l'école de l'antillanité n'a pas pu éradiquer. Elle est surtout idéologiquement associée au trio Bernabé, Chamoiseau et Confiant. Autant d'idéologies qui ont caractérisé l'évolution de la littérature antillaise depuis son origine jusqu'à maintenant et qui ont proposé, chacune, sa manière d'écrire et de lire les textes de façon univoque.

Par ailleurs, l'évolution de cette littérature montre que les principes de la création littéraire qui sont d'abord individuels donnent naissance à un corpus trop hétérogène pour être embrassé

d'un seul coup d'œil magique d'une quelconque idéologie. Si certains écrivains ont reproduit avec des fortunes diverses des principes de chaque mouvement, beaucoup d'écrivains antillais ont écrit des œuvres de qualité tout en étant indifférents aux pétitions de principes érigées en poétique officielle et ont enrichi par leur choix la littérature antillaise. C'est aussi par ces choix individuels que la littérature antillaise se caractérise par une grande vitalité parmi les corpus francophones, alors que du point de vue territorial, les îles sont plutôt de dimensions modestes.



CM 4 La littérature haïtienne

Les débuts de la littérature haïtienne entre 1804 et 1915 sont caractérisés par la question de l'indépendance que vient de conquérir l'île. Les œuvres de cette époque défendent la légitimité et la cause de la révolution haïtienne et en font la promotion sur le plan international et, surtout, les auteurs visent l'opinion française, d'autant qu'ils vivent en majorité en France où ils ont été envoyés par leurs parents pour faire des études.

58Le ton est polémique et vise à combattre les préjugés des colons blancs vis-à-vis des Noirs. Autant les Blancs jugeaient les Africains et leurs descendants inférieurs et incapables de se gouverner eux-mêmes, autant les auteurs haïtiens exaltent la patrie et défendent la race noire en présentant les Blancs comme les barbares qui ont ensanglanté le pays depuis deux siècles. On réfute les propos des auteurs qui soutiennent la théorie de la supériorité des races et on promeut la théorie des conditions historiques et sociales pour expliquer les différences de développement socio-économique constatées entre la France et la colonie d'Haïti. Des générations successives d'intellectuels haïtiens allaient continuer cette défense de la nation naissante, aussi bien par les manifestes, essais que devant les forums internationaux. On défend l'Afrique noire ancestrale avec ses valeurs sociales et humaines en l'opposant aux colons négateurs de l'humanité des êtres qu'ils ont réduits en esclaves. L'on dénonce les abus dans les colonies, les lynchages, la discrimination et le racisme dans le sud des États-Unis et proclame la fierté d'appartenir à ce peuple qui s'est libéré lui-même du joug de la domination et entend prendre sa place dans le concert des nations en enrichissant le patrimoine littéraire de l'humanité. Ici, comme ailleurs, la littérature est au service de la nation. Des écrivains et des poètes défendent la cause du pays et célèbrent sa gloire.

Sur le plan esthétique, il existe, à côté des essais engagés, la poésie lyrique et didactique qui se diffuse à Paris par des expatriés haïtiens. Tout en évoquant la vie en Haïti, on écrit suivant le modèle parisien dans une langue très académique et hypercorrecte dans laquelle toute coloration locale par une quelconque référence au créole est absente. On écrit des fables et des mythes à saveur régionale tout en suivant les procédés stylistiques purement parisiens. Pour l'heure, il ne semble pas important d'élaborer une littérature nationale, mais de défendre la nation par les textes littéraires. Il s'agit de faire naître la nation et un jour la littérature nationale suivra, qui inventera ses propres canons esthétiques. On en viendra plus tard à dénoncer l'imitation servile de la métropole et à prôner une littérature véritablement autonome des procédés parisiens. Le désaccord demeurera sur les spécificités de cette littérature capables de lui garantir le non-conformisme ambitionné par les nationalistes. Ainsi, pendant de nombreuses décades, le débat sur la nation va opposer de manière radicale le devoir d'engagement sociopolitique, esthétique, artistique et littéraire, la recherche de la couleur locale et l'aspiration à l'universalité. Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, tout se passe comme si la littérature haïtienne était dans une période d'apprentissage aussi bien du point de vue des thèmes et des genres que des procédés stylistiques.

La production théâtrale se compose essentiellement de pièces historiques célébrant les hauts faits des héros de l'indépendance et de comédies s'inspirant des mœurs bourgeoises à la manière du théâtre parisien. Des saynètes et des farces plus charmantes écrites en français et comprenant des répliques en créole étaient représentées et répondaient au goût de la population haïtienne. Mais la critique dramatique étant négative à leur égard, ces pièces n'ont jamais été publiées alors qu'elles représentent une réalité nationale plus bilingue que purement française. Ce qui fait dire à Maximilien Laroche que « jusqu'à 1950 le théâtre haïtien s'est toujours heurté à l'obstacle insurmontable de vouloir donner à une collectivité qui parle et entend le créole une image ressemblante d'elle-même en français ». La critique s'entend pour dire que l'on a transformé la scène en tribune politique et qu'il faudra attendre la deuxième moitié du XX^e siècle pour que naisse un important théâtre haïtien entièrement en créole.

Le roman *béké* n'a jamais existé en Haïti comme c'est le cas dans les îles voisines des Antilles françaises, car la révolution a chassé les planteurs blancs du pays. Les premiers romans haïtiens sont des romans historiques. *Stella* d'Émeric Bergeaud (1859) et *Deux amours* d'Amédée Brun (1895) sont des récits allégoriques évoquant par histoire d'amour le soulèvement pour l'indépendance du pays et dans lesquels le recours à l'événement historique sert à l'expression d'une cause politique de la défense de la nation haïtienne contre ses destructeurs antirévolutionnaires. Ce thème de la révolution restera pendant tout le XIX^e siècle le thème dominant du roman haïtien. C'est au début du XX^e siècle que naît le roman réaliste axé sur les mœurs sociales et politiques. On voit apparaître le thème de l'arbitraire et de la violence politique et le personnage de la classe moyenne et commerçante qui, en détrônant le personnage du peuple longtemps privilégié par le roman historique, constitue un tournant dans la littérature haïtienne. *Thémistocle-Épaminondas* de Frédéric Marcelin (1901), *Séna* de Fernand Hibbert (1905) et *La famille des Pitites-Cailles* de Fernand Lhérisson (1905) sont les œuvres les plus représentatives du courant réaliste. L'univers urbain dans lequel évolue l'intrigue est conditionné par la question politique où le pouvoir s'exerce par un contrôle paranoïaque de la société. Les faits et gestes des héros semblent leur échapper pour trouver une profondeur par l'intrigue politique dont les ressorts sont extérieurs à leur action. À cause de ce réalisme social, tous les registres linguistiques sont représentés par la diversité de personnages dont la façon de parler correspond à leur statut social ; d'où cette polyphonie ayant souvent recours au style direct et au dialogue. Si le français international demeure la langue de la relation du récit, il est coloré par les expressions et tournures créoles

dans les dialogues ou la description de certaines réalités propres au pays. Cette polyphonie linguistique des romans se justifie par le souci du réalisme des auteurs. Une autre particularité du roman haïtien de cette époque est la linéarité de l'intrigue et sa simplicité. On y trouve peu de retours en arrière. La vie d'un personnage, les épisodes de l'intrigue se déroulent dans un ordre chronologique ; et les récits secondaires sont absents tellement les auteurs respectent scrupuleusement la règle d'unité de la tragédie classique. Ce qui a fait dire à Ghislain Gouraige que « [les] écrivains haïtiens ont retranché du roman la séduction du récit. Ayant aboli l'imagination, ils consignaient l'évidence, accordant au don de voir une place plus importante dans la composition littéraire qu'à celui de créer. » Ce propos est tout de même à nuancer, car cette simplicité va de pair avec le mélange des genres dans le roman du fait que le conte, la fable, la légende et la conversation cohabitent en donnant au tout un ton savoureux et humoristique.

Ces traits ne caractérisent pas certainement le roman moderne haïtien, mais ils permettent de comprendre l'évolution de cette littérature complexe d'un des pays dont l'histoire ne cesse de connaître des soubresauts depuis deux siècles.

Ainsi, entre 1915 et 1934, l'occupation américaine, en créant un traumatisme chez les Haïtiens, a provoqué deux recherches de solution complémentaire : une francophilie affermie et une quête de l'authenticité. Des intellectuels revendiquent avec insistance l'appartenance à une culture latine qu'ils proclament supérieure à la culture anglo-saxonne des envahisseurs américains. Tout se passe comme si le français s'intéresse aux choses de l'esprit, l'anglo-américain baignerait vulgairement dans un crasseux matérialisme. Arme de combat, la francophilie devient en quelque sorte une forme de résistance. On refuse l'enseignement technique en anglais que propose l'envahisseur. On lui oppose une formation fondée sur les humanités générales à la française. Car les élites redoutent que finalement le pays ne devienne petit à petit un pays de langue anglaise. Aussi, avant d'adopter la constitution de 1918 rédigée à Washington, les négociateurs haïtiens exigent-ils que le français reste la langue officielle et que son emploi demeure obligatoire en matière administrative et judiciaire. C'est qu'avant cette date, les deux dispositions n'étaient pas enchâssées dans la constitution ; tout se passait comme si cela allait de soi. Dans cette optique, les écrivains haïtiens allaient renforcer le style classique dans leurs œuvres en vue de se faire reconnaître par la critique parisienne ; et cette autocensure, qui touchait également les essais et les romans, allait produire des œuvres sans originalité où le talent allait être sacrifié à une certaine francophilie de bon ou de mauvais goût, sans lien avec la langue créole, pourtant fondement de la vie culturelle haïtienne.

Mais à la même période se manifeste chez d'autres écrivains la quête de l'authenticité nationale. Initiée par Jean Price-Mars, dans un essai intitulé *Ainsi parla l'Oncle* (1928), cette démarche allait faire date dans l'histoire intellectuelle et littéraire du pays. En effet, l'auteur y dénonce l'idéologie qui a mené le pays au désastre, et accuse l'élite d'avoir ignoré et méprisé la culture populaire. Sa visée est de montrer que la culture africaine est différente de la culture française et non inférieure. Fécondée par les éléments de la culture française, la culture africaine dans sa forme haïtienne était même supérieure à celle-là. Il propose de l'enseigner et de la revendiquer comme composante de l'authenticité haïtienne. En particulier, il voulait revaloriser le vaudou et la langue créole. Price-Mars fera de l'ethnologie un devoir patriotique en recommandant que la littérature s'inspire des traditions orales (contes, légendes, chansons, devinettes, proverbes) ainsi que des coutumes de la masse, jusqu'alors dédaignée et méprisée. Quelle est l'originalité de Price-Mars puisque d'autres avant lui avaient exprimé des idées analogues ? Il reproche à l'élite de pratiquer un *bovarysme collectif* et d'avoir refoulé les origines africaines dans leur comportement. Plutôt que de vivre comme des Parisiens basanés, les intellectuels devraient se rapprocher des hommes du peuple avec qui ils partagent les racines africaines de leur culture, car le mélange des éléments culturels d'origine africaine à ceux venus d'Europe constitue exactement la particularité de la culture haïtienne. Ce débat suscita une vive polémique : d'un côté, ceux qui rejettent l'idée en disant que Jean Price-Mars prônait l'abandon du français, du christianisme et du progrès technologique pour retourner aux pratiques culturelles africaines restées vivaces auprès du peuple, et, de l'autre, ceux qui voient en lui le réformateur considéré aujourd'hui comme le père de la négritude, en ce sens qu'il a provoqué la prise de conscience de l'identité *nègre*. Les écrivains haïtiens du mouvement *indigéniste* (du nom de *La Revue indigène* fondée en 1927) allaient se réclamer de lui. À *La Revue indigène* succède le journal *Les griots*, dont le seul nom signale l'importance accordée à l'Afrique dans cette nouvelle conception de la culture haïtienne, comme le note Jean Price-Mars, cité par Jean-Louis Joubert : « Ils s'insurgeront contre les aînés qui ayant été trop fascinés par l'éblouissement de la littérature française en ont imité servilement les avatars. Ils iront demander à l'Afrique ce que l'aima mater a déposé dans nos lointaines origines et glorifieront les légendes, les croyances, les mœurs paysannes imprégnées d'africanisme. »

En analysant les avatars de la culture africaine dans celle d'Haïti, Price-Mars a donné les points essentiels sur lesquels l'indigénisme allait s'articuler pour devenir la nouvelle idéologie nationaliste des écrivains et hommes de culture. L'indigénisme est à la fois un courant

littéraire, culturel, politique et social. Pour les classes moyennes en majorité noire, qui se sentent brimées par la bourgeoisie mulâtre, le retour aux sources africaines de la culture du pays constitue une revendication qui a des conséquences également sur le plan politique. Car, en effet, les indigénistes accusaient la bourgeoisie de mépriser les autres Haïtiens au nom de la maîtrise de la langue française. Cette revendication culturelle aux relents politiques a attiré beaucoup d'écrivains d'obédience communiste, dont les plus connus sont, entre autres, René Depestre, Jacques Stephen Alexis et Jacques Roumain. En faisant de la langue un enjeu politique, culturel, social et littéraire, le mouvement indigéniste et le pays tout entier entraient dans une révolution culturelle qui est loin de s'achever. En effet, tant que la littérature haïtienne n'était que simple imitation de la littérature française, et ne proposait que des tableaux stéréotypes de l'exotisme parisien, le problème ne se posait pas et la paix linguistique régnait sur le pays. À partir du mouvement indigéniste dont les idées continueront à agiter la société jusqu'à maintenant, le débat sur la langue débouchera sur la reconnaissance du créole comme une des deux langues officielles du pays (avec le français), depuis 1979. Le créole est désormais enseigné à l'école au même titre que le français qui n'est maîtrisé que par 15 % de la population. Du moment où elle entend rendre compte de la réalité nationale dans sa totalité, la littérature ne peut plus éviter le problème du choix de la langue d'écriture, de lecture et de diffusion.

Conclusion

On peut dire que compte tenu du rapport très étroit que la littérature a entretenu avec le thème de l'identité nationale en Haïti, la littérature haïtienne a pu être caractérisée jusqu'à assez récemment comme étant régionale. Elle prenait la culture haïtienne pour cadre et les Haïtiens pour personnages et leurs problèmes pour thèmes. Certains écrivains, surtout ceux de la diaspora, visent de plus en plus à l'universel, et tout en évoquant les êtres et les choses d'Haïti, en font des types universels qui symbolisent les problèmes communs à l'humanité, comme la soif du pouvoir, l'amour, le racisme, etc.

Désormais, les œuvres en créole se propagent intensément au point d'occuper un espace littéraire important, notamment au théâtre. Elles marquent une rupture fondamentale dans l'histoire de la littérature haïtienne, de sorte que même si elle n'appartient pas à la francophonie littéraire, la littérature en créole fait partie intégrante de la littérature haïtienne. Car les deux corpus visent la plupart du temps le même lectorat sur le plan national ou régional si on pense à tout l'espace créolophone allant d'Haïti aux îles Mascareignes, en passant par les Antilles.



Elles sont les littératures francophones du Maghreb. Elles sont nées de la rencontre entre la culture arabo-islamique et la culture française. Elles ont été enrichies par les influences des cultures berbère et amazighe. Elles ont été marquées par les événements historiques et politiques du continent africain. Elles ont été créées par des écrivains maghrébins qui ont voulu exprimer leur identité et leur appartenance à la culture française.

Elles sont les littératures francophones du Maghreb. Elles sont nées de la rencontre entre la culture arabo-islamique et la culture française. Elles ont été enrichies par les influences des cultures berbère et amazighe. Elles ont été marquées par les événements historiques et politiques du continent africain. Elles ont été créées par des écrivains maghrébins qui ont voulu exprimer leur identité et leur appartenance à la culture française.

Elles sont les littératures francophones du Maghreb. Elles sont nées de la rencontre entre la culture arabo-islamique et la culture française. Elles ont été enrichies par les influences des cultures berbère et amazighe. Elles ont été marquées par les événements historiques et politiques du continent africain. Elles ont été créées par des écrivains maghrébins qui ont voulu exprimer leur identité et leur appartenance à la culture française.

CM 1. La littérature francophone du Maghreb

Le Maghreb, qui signifie en arabe le Couchant, l'Occident, et s'oppose au Machrek, l'Orient, 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 XII^e siècle avant J.-C. Ces derniers fondent Carthage au IX^e 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 VI^e siècle, ces derniers sont chassés par les Byzantins de l'Empire romain d'Orient. Au VII^e siècle commence la conquête arabe, et malgré la résistance des Berbères, le Maghreb tombe sous la domination arabo-musulmane. Entre le XI^e et le XIII^e 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 XV^e 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 entre plusieurs chérifs locaux. 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 pirates y 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 XIX^e siècle commence la grande aventure coloniale européenne en Afrique et en Asie. Des rivalités entre les puissances européennes pour occuper le Maghreb se soldent par la prise d'Alger par la France en 1830. La résistance algérienne en Kabylie, menée par 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.

Au XX^e siècle naissent des mouvements de mise en cause du système colonial, surtout après la Deuxième Guerre mondiale. Malgré la répression, les révoltes continuent pour culminer avec la plus importante d'entre toutes à cause de son ampleur, celle du Front de libération nationale (FLN) des nationalistes algériens, dont la guerre durera de 1954 à l'indépendance du pays en 1962. Finalement, les trois pays obtiennent l'indépendance respectivement en 1956 pour le Maroc et la Tunisie, et en 1962 pour l'Algérie.

➤ Qu'est ce que la littérature francophone du Maghreb ?

La littérature maghrébine francophone est la littérature d'expression française née pendant la colonisation française dans les pays du Maghreb, en Algérie, au Maroc et en Tunisie, avec des efforts de francisation surtout scolaire. Si ses problématiques et ses enjeux s'inspirent du contexte colonial dans la première moitié du XX^e siècle, avec une évolution de l'exotisme vers des textes anticoloniaux, elle prend véritablement son essor avec les indépendances.

Travaillée par les tensions sociales et politiques qui traversent les trois pays, la littérature maghrébine d'expression française se trouve notamment portée pendant toute la seconde moitié du XX^e siècle à interroger les thèmes du pouvoir autoritaire, de l'identité déchirée, de l'immigration ou encore du fanatisme religieux et du conflit entre la modernité et la tradition. Au nombre des écrivains consacrés par la critique et le lectorat, se trouvent notamment Kateb Yacine, Tahar Ben Jelloun, AssiaDjebar, Abdellatif Laâbi ou Albert Memmi.

Seront alors qualifiés de « maghrébins » les écrivains qu'un lien profond unit à leur communauté d'origine, celle communément - et trop commodément - appelée « civilisation arabo-musulmane ». (En effet, les Arabes de religion musulmane y sont largement majoritaires, mais figurent également des juifs - le Tunisien Albert Memmi, le Marocain Edmond El Maleh

- ; des chrétiens - l'Algérien Jean Amrouche - ; des Berbères - Mohammed Khaïr-Eddine au Maroc, les Kabyles Mouloud Feraoun et Mouloud Mammeri en Algérie -). Le Maghrébin est conscient et convaincu d'appartenir à une terre commune, à une société façonnée par l'histoire et reposant sur des traditions communes ; cette « communauté » s'est formée et renforcée autour d'une revendication nationale, contre la présence de la France en Afrique du Nord.

Par ailleurs, en tant que « francophones », ces auteurs écrivent directement en français. Ce qui élargit sensiblement l'auditoire mais peut provoquer des réticences, dans la mesure où cette langue est perçue comme un héritage de la colonisation et qu'elle vient concurrencer l'arabe classique, celui du Coran. Ces écrivains assument ce choix, l'expliquent et le justifient ; mais certains tiennent à préciser : « de langue française, d'expression arabe », ce que confirme Albert Memmi évoquant « ces curieuses littératures francophones [...] fortement originales dans leurs contenus, sinon toujours dans leurs formes ».

➤ QUELQUES CARACTERISTIQUES

Cette littérature voit le jour au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, qui favorisa la prise de conscience nationale, et elle cohabite avec celle en arabe classique ; nourris de culture française, les écrivains maghrébins utilisent cette langue française pour affirmer leur volonté d'exister.

Elle privilégie largement la forme romanesque, sans doute la plus apte à rendre témoignage des difficultés, à dénoncer les injustices, à faire état des revendications. Elle n'oublie pas la poésie ni l'essai, l'une autorisant l'épanchement des sentiments personnels et par exemple les recueils de Jean Amrouche, de NabileFarès, d'Abdellatif Laâbi), l'autre permettant de disserter, d'argumenter (voir *Dictionnaire des intellectuels*, Paris, Seuil, 1996 ; nouvelle édition 2002 : articles consacrés à la décolonisation en Algérie (p. 57-58), au Maroc (p. 910-911), en Tunisie (p. 1364-1365) ; et aussi les diverses études de Tahar Ben Jelloun sur l'immigration et le racisme ; d'Albert Memmi sur le colonialisme et les relations entre communautés...). Elle néglige en revanche le théâtre, que viennent concurrencer des pièces populaires en arabe dialectal, comme l'illustre l'œuvre de Kateb Yacine.

La violence qui caractérise de nombreuses productions n'est pas seulement verbale : des auteurs sont morts assassinés, tels Mouloud Feraoun en 1962, Jean Sénac en 1973, Tahar Djaout et Youcef Sebti en 1993 sur le sol algérien...

Si l'on s'efforce de « mettre de l'ordre » parmi les écrivains maghrébins

➤ Classement historique, par générations :

▶ D'abord celle des fondateurs, des « classiques »

Elle est marquée - pour simplifier - par la prise de conscience identitaire et la réflexion sociale. Ce sont surtout : en Tunisie, Albert MEMMI (né en 1920). En Algérie, Mouloud FERAOUN (1913-1962), Mouloud MAMMERI (1917-1989), Mohammed DIB (né en 1920), Malek HADDAD (1927-1978), KATEB Yacine (1929-1989). Au Maroc, Ahmed SEFRIOUI (né en 1913), Driss CHRAÏBI (né en 1926).

▶ Puis la génération de 1970

Celle qui traite des mêmes thèmes que ses aînés, mais souvent avec une violence accrue, et à la recherche d'une écriture originale. Quelques auteurs : en Algérie, Assia DJEBAR (née en 1936), Mourad BOURBOUNE (né en 1938), Nabile FARES (né en 1940), Rachid BOUDJEDRA (né en 1941). Au Maroc, Abdelkebir KHATIBI (né en 1938), Mohammed KHAÏR-EDDINE (1941-1995), Abdellatif LAÂBI (né en 1942), Tahar BEN JELLOUN (né en 1944).

▶ Une troisième génération

Principalement de romanciers, peut-être à l'écriture plus traditionnelle mais s'engageant davantage dans la réalité présente, sociale et politique. On retiendra notamment : en Tunisie, Abdelwahab MEDDEB (né en 1946). En Algérie, Rachid MIMOUNI (1945-1995), Rabah BELAMRI (1946-1995), Boualem SANSAL (né en 1948), Maïssa BEY (née en 1950), Tahar DJAOUT (1954-1993), Yasmina Khadra (né en 1955). Au Maroc, Abdelhak SERHANE (né en 1950), Fouad LAROUI (né en 1958).

Cependant, Jacques Noiray ne cache pas sa préférence pour un classement thématique - celui qu'il adopte dans son étude - « plus propre à souligner l'unité, à travers le temps, des grandes sources d'inspiration de la littérature maghrébine de langue française ».

▶ « Une littérature de description réaliste », ou « le roman ethnographique et son évolution ».

▶ « Un tableau souvent critique de la famille et de la société », ou « peintures du milieu familial ».

▶ « Une rencontre de la littérature et de l'histoire », ou « misères sociales et guerre » .

- ▶ « Une revendication individuelle d'authenticité », ou « la quête d'identité ».
- ▶ « Recherches d'écriture », ou « le renouvellement des formes ».

Ainsi, quoique la littérature francophone ait pu passer pour une « anomalie » au Maghreb, force est de constater qu'elle perdure, qu'elle s'engage avec franchise et originalité sur des questions d'actualité, qu'elle conquiert un large public, autochtone mais aussi extérieur. Les premières générations sont encore en activité et les jeunes auteurs se multiplient, certains étant appelés à rejoindre, grâce à leur talent, les « classiques ».

La littérature francophone : avant 1945

Quand on aborde le phénomène littéraire du Maghreb, on doit faire une distinction importante. Il existe deux champs littéraires maghrébins, l'un en langue arabe, qui existe depuis des siècles, et l'autre en français, qui date de l'époque coloniale. C'est ce dernier que nous allons présenter rapidement pour le propos de ce livre d'introduction aux littératures francophones. Ici, l'histoire littéraire du Maghreb comporte quatre grands moments : avant 1945, de 1945 à 1962, de 1962 à 1980 et depuis 1980.

La période d'avant 1945 peut être divisée à son tour en deux sous-périodes. De 1830 à 1930, il s'agit plutôt de littérature exotique sur le Maghreb, de récits écrits par des Français vivant en Afrique du Nord. Ce sont des récits de voyageurs, de militaires, d'ethnologues ou encore d'écrivains qui se situent dans la thématique de la littérature exotique avec ses *topoi* connus comme le désert, les nomades, les caïds, etc. On ne peut pas encore parler d'une vie littéraire maghrébine proprement dite puisque ces récits sont adressés spécialement aux lecteurs européens, mais petit à petit, une vie littéraire prend naissance à Alger entre 1930 et 1945. Ses activités littéraires s'organisent autour de l'École d'Alger, animée essentiellement par Camus, Roblès, Jules Roy et Audisio, qui publient revues, poésies, essais et romans. Cette vie littéraire se diffuse également dans des salons littéraires. Les premiers écrivains du Maghreb vont apparaître sur la scène littéraire, notamment Jean et Taos Amrouche, qui sont les premiers à militer pour une littérature maghrébine autonome. Car, en effet, les écrivains les plus importants de l'École d'Alger sont les pieds-noirs qui ne s'adressent qu'au public européen et qui voient la société maghrébine à partir des yeux du colonisateur.

La littérature d'affirmation de soi et de contestation : 1945-1962

Au cours de cette période, une littérature militante apparaît, écrite par des Maghrébins. La langue française devient paradoxalement un instrument de libération servant à déconstruire

l'image fabriquée par le colonisateur et à la remplacer par celle qui convient à leur vision de la société maghrébine métissée depuis des millénaires. Ces écrivains revendiquent la liberté politique et culturelle. Parmi les écrivains les plus représentatifs de cette période, on peut citer Mouloud Feraoun, *Le fils du pauvre* (1950), Albert Memmi, *La statue de sel* (1953), Driss Chraïbi, *Le passé simple* (1954), Mohammed Dib, *L'incendie* (1954), Mouloud Mammeri, *Le sommeil du juste* (1955), Kateb Yacine, *Nedjma* (1956) et AssiaDjebar, *Les enfants du nouveau monde* (1962).

Cette période est surtout dominée par les deux thèmes récurrents du malaise identitaire et de l'affirmation de soi par le combat. L'écrivain, qui s'interroge sur son identité construite sur les deux univers culturels français et arabo-musulman, ne sait comment résoudre ce drame personnel et collectif. Mais bientôt, certains écrivains s'engagent résolument dans la quête de la libération nationale qu'alimentera longtemps la guerre d'Algérie. Cette quête de soi se manifeste du point de vue stylistique par une écriture heurtée et fortement imagée.

Vers une autonomie littéraire : 1962-1980

Alors que la période précédente avait été caractérisée par des questions sociales et surtout politiques en rapport avec celle de l'identité, les deux décennies qui suivent l'indépendance vont surtout ramener le débat de la spécificité de la littérature en langue française au Maghreb et poser la question de l'esthétique. Les activités littéraires se développent et se diversifient : union des écrivains, salons, conférences, édition, enseignement, etc. Une littérature nationaliste se développe surtout en Algérie autour de la Société nationale d'édition et de diffusion (SNED). Les thèmes et les genres se diversifient, notamment les romans documentaires, intimistes, autobiographiques, avec autant de thèmes, tels que la révolte contre le père, la contestation des nouvelles élites, la mise en cause de la religion, l'angoisse métaphysique, le rôle de la femme, le débat sur la tradition et la modernité ainsi que la question même de l'écriture. En effet, on remet en question le conformisme d'une littérature engagée qui s'appesantit trop sur le temps de la guerre de libération, alors que celle-ci a fait son temps. On parle alors de l'exploitation abusive de l'héroïsme guerrier. Ce courant trouve son écho dans les nouvelles revues littéraires. *Lamalif* et *Souffles* réclament de nouveaux thèmes et font état d'un malaise poignant depuis l'établissement de l'indépendance. On prône une écriture libre qui mêle le rêve et la réalité, une écriture très recherchée qu'avait inaugurée Kateb Yacine et qui se manifeste par l'éclatement majeur des genres littéraires et la violence dans la satire et la dérision. Parmi les écrivains représentatifs de ce courant, on peut citer Mohammed Dib, *La danse du roi* (1968) ; Rachid Boudjédra, *La répudiation* (1969) ;

Mohammed Khaïr-Eddine, *Le déterreur* (1973) ; NabileFarès, *L'exil et le désarroi* (1976) ; et AddelkébirKhatibi, *Le livre du sang* (1979). On sent chez tous ces romanciers une recherche d'écriture qui suggère parfois une influence des grands classiques du roman occidental, influence relative tout de même, car cette littérature éveille également des résonances spécifiques, comme si les morceaux de ces étrangers avaient été très bien digérés et assimilés à une culture millénaire où il n'y a jamais eu de frontière étanche entre prose et poésie, écriture et oralité.

Une écriture complexe et le retour au réalisme : depuis 1980

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. On revient également aux thèmes directement liés à la critique sociale. C'est le cas de Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné* (1982), AbdelhakSerhane, *Messaouda* (1983), Rabah Belamri dans *Regard blessé* (1987), Tahar Djaout avec *Les vigiles* (1991), Tahar Ben Jelloun dans *La nuit sacrée* (1987), Assia Djébar dans *L'amour la fantasia* (1985) ou Edmond Amran El Maleh avec *Mille ans, un jour* (1990). En conclusion, il est notable que le classement par périodes recoupe le classement par thèmes. Les deux modes d'appréhension des œuvres se complètent et s'appellent comme en écho. Ainsi, une écriture autobiographique et de témoignage qui fait abondamment usage du récit de type ethnographique est rendue par une description réaliste de type balzacien, comme dans *Le fils du pauvre* de Mouloud Ferraoun (1950). La critique de la famille et de la société, thème qui se retrouve dans plusieurs romans parus à des époques différentes de 1945 à maintenant, révèle en même temps une recherche esthétique soutenue où la violence verbale symbolise la violence sociale, comme chez Boudjedra dans *La répudiation* (1969) ou dans *L'enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun (1985). Enfin, la quête identitaire se fait par la double convocation de la littérature et de l'histoire : on interroge l'histoire pour se construire une identité collective. Ainsi le thème de l'indépendance du pays représente l'espoir de renouer avec la culture nationale arabo-musulmane ou berbère pour une société moderne où les deux cultures vivraient en symbiose. Ce thème de l'acculturation et du métissage traverse les grands

moments de la littérature maghrébine, où les écrivains s'interrogent constamment sur la spécificité d'une littérature en langue française dans une région qui a une autre langue de large diffusion : l'arabe. De fait, le thème de la langue est révélateur de ce thème de l'identité collective. Pour certains, écrire en français, c'est trahir sa propre culture. Mais certains écrivains écrivent aussi bien en arabe qu'en français. La littérature maghrébine partage ce phénomène avec les autres littératures francophones, comme nous l'avons vu en Afrique et dans la Caraïbe.

La poésie

«L'éloquence et les belles-lettres font toujours les délices du monde arabe. Qu'il soit nomade ou citadin, la poésie fait partie de l'Arabe, comme une seconde nature ; il l'a élevée jusqu'à des sommets de virtuosité [...]. Quinze siècles d'écriture dans les genres les plus variés et à travers des civilisations qui s'étendent de l'Asie à l'Atlantique » C'est dire que la poésie a toujours été présente dans les littératures du Maghreb, c'est peut-être même la forme de littérature la plus pratiquée, tant en arabe qu'en français. Pour le Maghreb, historiquement, les échanges avec le Machrek et l'Andalousie enrichissent les belles-lettres et l'on a tort de parler uniquement de « tradition orale » en escamotant le fait que celle-ci a surtout émergé à l'époque coloniale, en Algérie, par exemple, et on peut même dire que le discours oral était souvent construit d'après l'écrit... puisque les sociétés maghrébines (de culture arabo-musulmane) sont d'abord de tradition écrite. Il y a toute la poésie antéislamique, celle du Coran et celle, très présente, des chants populaires comme le cha'bi, poésie chantée tant en arabe qu'en berbère (amazigh) dont les interprètes les plus connus sont El'anika et FadilaDziryya. Dans le chant populaire de l'Oranie, on note la présence fondamentale de l'auteure interprète CheïkhaRimitti qui est à l'origine du raï, chants d'amour interprétés parfois comme des chants de résistance à la censure, voire à l'oppression, par l'utilisation du double sens ou de la provocation. Que ce soit en langue berbère, arabe ou française, la poésie est la forme d'expression qui transmet verbalement ou par écrit tant les valeurs du passé que celles du présent où il est question d'amour et d'exil, d'allégeance à la terre des ancêtres et d'espoir pour l'avenir. Parmi les auteurs algériens francophones, il est à la fois triste et effrayant de voir combien d'entre eux sont morts assassinés ou vivent en exil. Nombre d'écrivains, hommes et femmes, intègrent la poésie à leurs œuvres en prose parce qu'il est difficile pour les Maghrébins de s'en tenir à un seul genre littéraire, en particulier à cause de la place quasi mythique qu'occupe le poète dans l'espace culturel maghrébin. D'autres s'attaqueront directement à ce genre difficile, car il faut une très grande maîtrise de la langue

française pour y adapter les subtilités et l'approche empirique de l'arabe d'Afrique du Nord, la langue française paraissant plus linéaire, plus explicite que le flou évocateur ou la métaphore de l'arabe dialectal ou classique. Par ailleurs, le français peut paraître aussi comme une langue où peut s'exprimer ce qui ne le serait pas dans la langue arabe et inversement. De plus, nous sommes loin de nos jours de la calligraphie, en caractères latins, des enluminures sur parchemin des livres d'Heures du Moyen Âge occidental. La langue arabe, grâce à la pratique toujours présente de la calligraphie, tente de dire l'indicible. Les poèmes des Maghrébins portent la trace de cette façon de dire ni tout à fait chantée, ni tout à fait explicite et qui amène à créer des textes où l'essentiel et l'allusif se superposent... Paradoxalement, depuis la décolonisation et grâce aux écrivains et artistes, les langues française et arabe se côtoient en harmonie ; l'imaginaire maghrébin colore le français, le français qui permet une expression plus libre, plus audacieuse. Il n'est pas jusqu'aux ateliers de calligraphie arabe qui n'attirent, en France du moins, un public de plus en plus nombreux qui, loin d'une simple curiosité pour l'exotisme, apprécie une expression artistique et spirituelle à la frontière de l'écriture et de la peinture. L'un des principaux artisans de cette vague qui dure depuis de nombreuses années est Hassan Massoudy, originaire d'Irak, résident en France et auteur de plusieurs ouvrages d'une rare beauté et d'une grande érudition. La poésie faisant partie des mœurs, c'est souvent cette « porte » qu'empruntent les auteurs pour entrer en littérature. Les poètes chantent non seulement l'amour et la mort, mais aussi l'espoir d'un pays prospère et paisible, d'un Maghreb uni, la nostalgie des lumières de la civilisation arabe et musulmane de Bagdad à l'Andalousie, de la Perse à l'Afrique en passant par l'Asie, aussi des événements historiques plus récents comme les indépendances de l'Algérie, du Maroc, de la Tunisie, les peines du quotidien, la déchirure du Moyen-Orient et les révoltes — chacun des trois pays en fonction de sa propre évolution.

La poésie algérienne

L'un des premiers écrivains algériens les plus connus, Jean Amrouche (1906-1962), est célèbre à la fois comme poète, essayiste, critique et journaliste de radio. Fondateur également de la revue *L'Arche* en 1944, Amrouche agira comme catalyseur dans de la parole des écrivains maghrébins. Poète du déracinement, du drame du colonisé aux prises avec l'acculturation, il partira en quête des sources et du « génie africain » auquel il donnera la figure emblématique de Jugurtha, roi des Numides (c'est-à-dire des ancêtres berbères), lequel, dans la littérature maghrébine, deviendra l'une des grandes figures de la résistance des

peuples indigènes aux multiples envahisseurs qui ont sévi en Afrique du Nord. Avec sa mère, Fadhma, et surtout sa sœur, Taos, Jean Amrouche fera aussi connaître la poésie et les chants berbères. Ils seront parmi les premiers à dire en français le verbe algérien et berbère¹⁰.

Amrouche écrit, dans son poème «Combat algérien »: Nous voulons la patrie de nos pères la langue de nos pères la mélodie de nos songes et de nos chants sur nos berceaux et sur nos tombes Nous ne voulons plus errer en exil dans le présent sans mémoire et sans avenir. Sa sœur, Taos Amrouche (1913-1976) est, avec Djemila Debèche, l'une des premières écrivaines algériennes. Elle interprète en public, au Maghreb et en France, un large répertoire de chants berbères qui traduisent son désir de liberté et d'émancipation en ressuscitant «l'âme de Jugurtha », soit l'affirmation et la fierté de son histoire et de son identité culturelle. Cette aspiration à l'émancipation se traduit également dans ses romans, tels que *Jacinthe noire* (1947) qui met en scène l'évolution d'un groupe de jeunes filles dans un internat. Parmi les poètes algériens, Jean Sénac (1926-1973) occupe une place à part. Comme Amrouche, il a grandement contribué à l'essor de la littérature maghrébine et à la prise en charge par les écrivains de leurs propres institutions littéraires. En plus de ses propres écrits, une douzaine de recueils de poésie et un essai, Sénac publie une anthologie faisant connaître ainsi de jeunes talents algériens, *Anthologie de la nouvelle poésie algérienne* (1971), après avoir fondé deux revues, *Soleil* (1950) et *Terrasses* (1953), ainsi que l'Union des écrivains algériens (1963). Il organise également des récitals de poésie, donnant la parole à des jeunes poètes, tels que Boualem Abdoun, qui ne pouvaient ni se faire éditer, ni se faire entendre. Rachid Boudjedra dit de lui dans *Lettres algériennes* : «Jean Sénac nous a toujours aidés lorsque nous avions vingt ans. Lui qui savait ouvrir les parenthèses et faisait semblant de ne pas savoir les refermer [...]»¹¹. » Il exprimera de façon douloureuse l'humaine condition. D'abord revendicatrice, en raison des injustices de «la nuit coloniale », la poésie de Sénac devient nationaliste, glorifie l'identité retrouvée, l'espoir de temps meilleurs et les orientations sociales ou étatiques comme la révolution agraire. Puis, peu à peu, sa poésie devient plus individualiste, universelle. Jean Sénac est mort assassiné à Alger en 1973. L'activité très diversifiée, tout comme l'évolution des thèmes et des formes de l'œuvre poétique de Sénac reflètent bien le cheminement de la littérature maghrébine des années 1945 à 1970. De la révolte, l'on passe à des questionnements plus subjectifs et intimistes. même façon, la poésie d'abord rimée, récitante comme le chant populaire, se fait de plus en plus proche de l'essai condensé, de la pensée synthétisée, de l'émotion essentielle. Parmi les écrivains de cette première génération, on peut également mentionner Noureddine Aba (né en 1921 à Sétif). Poète, essayiste, dramaturge, auteur de contes pour enfants, Aba est considéré comme l'un des

meilleurs poètes algériens. Auteur prolifique (une quinzaine d'œuvres, jusqu'à présent), il publie trois recueils de poésie entre 1941 et 1943, avant de passer au roman et au théâtre, au cours des années 1960. Selon Jean Déjeux : «La littérature de Nouredine Aba est dans la littérature algérienne d'aujourd'hui celle qui se remarque par sa haute tenue, d'ordre moral et spirituel, comme la littérature de Mohammed Dib [...]12. » De son côté Malek Alloula (né à Oran en 1939) est reconnu comme l'un des grands poètes maghrébins actuels. Il est l'auteur, entre autres, de *Villes* (1969), *Villes et autres lieux* (1979), *Rêveurs/Sépultures* (1982) et *Mesures du vent* (1984). Comme celle de bien des écrivains de la francophonie, son œuvre est l'expression d'un engagement à toute épreuve : «Je crois à une poésie essentiellement révolutionnaire, donc à une poésie qui change la vie... Je crois à une poésie aux frontières de l'homme13. » Alloula signe également plusieurs textes critiques, dont un qui figure dans l'anthologie de 1971 de Sénac, et un essai, *Le harem colonial, images d'un sous-érotisme* (1980), qui se veut «un regard de dévoilement des fantasmes de l'étranger sur la terre maghrébine : il lui fallait en posséder les femmes». Cet ouvrage, tout à fait troublant, illustre la manière de voir des Occidentaux du monde maghrébin, mettant de l'avant l'étrangeté et l'érotisme comme si la femme arabe était à la fois une créature attirante et menaçante, mais certainement pas à aimer, puisque cette image nie son humanité. Mostefa Lacheraf (né en 1917) est également de ceux qui ont tenu un rôle important dans la littérature et l'histoire de l'Algérie. Né à El Karma, il fait des études en français et en arabe, rejoint le Parti du peuple algérien (PPA) et le FLN (Front de libération nationale) dès le début. Il sera emprisonné avec Boudiaf, Ben Bella, Khider et Ait Ahmed après que l'avion qui les transportait eut été arraisonné par la France. Il occupe différents postes prestigieux pendant la lutte algérienne et après l'indépendance. Comme ministre de l'Éducation nationale, il devra démissionner après avoir émis des critiques face à l'arabisation rapide et radicale du pays. Il publie, entre autres, *Petits poèmes d'Alger* (1947), *Chansons des jeunes filles arabes* (1953), traduction de poèmes du répertoire oral féminin, *Des noms et des lieux. Mémoires d'une Algérie oubliée* (1998). Ce sera néanmoins surtout son œuvre d'essayiste qui fera connaître Lacheraf dans les milieux littéraires, mais toute son œuvre porte la marque de son désir de contribuer à l'avancement de sa société. À ces poètes qui, bien souvent, s'engageaient à défendre un idéal ou une vision du futur pour le pays ou la communauté arabe et musulmane, succède la génération de ceux qui expérimentent différentes formes d'écriture et ne se préoccupent pas uniquement du sort de la nation et du peuple. Parmi ceux-ci, il faut citer notamment NabileFarès, né en 1941 en Kabylie. Poète, romancier, dramaturge et essayiste, il publie des études sur la tradition orale de son peuple (les Berbères) et celle des Touaregs de l'est du Mali. L'œuvre de NabileFarès

fait partie des classiques de la littérature algérienne, de par l'inventivité même qui caractérise son écriture. Souvent jugée hermétique, l'œuvre de Farès se construit néanmoins autour de quelques thèmes majeurs qui ont marqué la littérature maghrébine, tels que l'exil, le choc des cultures, la quête des origines, etc., comme en témoignent les titres mêmes de ses textes : Un passager de l'Occident (1971, roman), Mémoire de l'absent (1974, roman), L'Exil et le désarroi (1976, roman-poème), Chants d'histoire et de vie pour les roses de sable (1978, poésie), ou encore L'exil au féminin (1986, poésie). Il reste que, comme pour plusieurs des écrivains de cette deuxième génération (Khatibi, Khaïr-Eddine, plusieurs des textes de Ben Jelloun, etc.), l'écriture de Farès s'élabore à la croisée des genres, faisant fusionner récits, légendes, journal intime, poésie et théâtre, et s'avère, dans l'ensemble, inclassable, en termes de conventions génériques. D'autres poètes comme Youcef Sebti (né en 1943), de façon prémonitoire, évoquent l'injustice, les inégalités et la détresse de leurs concitoyens, fléaux qui continuent à accabler le pays en dépit de l'accession à l'indépendance. Comme c'est le cas en Afrique subsaharienne, une littérature de la désillusion voit le jour peu après celle de la colonisation et de la contestation. De nouvelles motivations incitent bientôt poètes et romanciers à élever la voix pour dénoncer les multiples abus qui font le malheur de ce peuple même qui, en combattant pour la liberté, espérait accéder à «sa part de bonheur ». En témoignent ces quelques vers : FUTUR Bientôt, je ne sais quand au juste Un homme se présentera à votre porte Affamé hagard gémissant Ayant pour arme un cri de douleur Et un bâton volé. Tôt ou tard quelqu'un blessé Se traînera jusqu'à vous Vous touchera la main ou l'épaule Et exigera de vous le secours Ou le gîte Tôt ou tard, je te le répète quelqu'un viendra de très loin et réclamera sa part de bonheur et vous accusera d'un malheur dont vous êtes l'auteur. Toi et tes semblables vous qui sabotez la réforme agraire¹⁵ !

Quinze ans après la publication de ce poème, la vision sinistre de Sebti semble prendre des formes encore plus tragiques dans le réel. Le mouvement de l'intégrisme islamique se manifeste à partir de 1986. En 1988, du 10 au 15 octobre, des émeutes sont violemment réprimées, faisant 600 morts. Commence alors (surtout à partir de 1990) une terrible période de guerre qui ne dit pas son nom et qui fera des milliers de morts principalement chez les civils, les femmes, les intellectuels ; enseignants, journalistes, médecins et écrivains sont particulièrement visés. Aux écrits de la désillusion, succède alors une «littérature de l'urgence », qui se lit comme un rempart du désespoir contre ces plus récentes forces de la déshumanisation.

La poésie marocaine

Le Maroc est un pays habité depuis la plus haute Antiquité; des dynasties berbères s'y succédèrent (XIe -XVe s.), puis des dynasties arabo-musulmanes (XVIe -XIXe s.), dont la dynastie Alaouite qui règne encore aujourd'hui. Le sultan Moulay Abderrahman accueillit très mal la pénétration européenne en Algérie et soutint la résistance de l'émir Abdel-Kader dans sa lutte de résistance contre l'occupation française. Après de longues tribulations et plusieurs révoltes, dont celle de Abdel Krim, fut instauré le protectorat (1912-1956). La colonisation et la décolonisation du Maroc ont ainsi pris d'autres formes qu'en Algérie. La présence française aura été plus limitée dans le temps et dans l'occupation de l'espace, puisque la population européenne s'implantera moins largement qu'en Algérie ; l'accession à l'indépendance se fera par voie diplomatique plutôt que par le sanglant recours aux armes de la guerre de libération (1954-1962) qui marque l'histoire moderne de l'Algérie. Écrire en français représente par conséquent pour les écrivains marocains moins de complications morales que pour les Algériens. Il n'en demeure pas moins que les Marocains contestent autant la présence coloniale et prennent la plume dès les années de l'après-guerre (1945).

Le Maroc,

comme les autres pays du Maghreb, connaît alors des troubles politiques qui marqueront la vie et l'œuvre de cette génération, dont les écrivains représentatifs les plus connus sont Ahmed Sefroui et Driss Chraïbi. Mais alors que les premiers mouvements littéraires qui feront émerger la littérature maghrébine sur la scène de la littérature mondiale émanent principalement de l'Algérie, le renouveau esthétique et le dynamisme qui caractérisent la génération des indépendances auront comme principaux catalyseurs les écrivains regroupés autour des revues littéraires marocaines des années 1960-1980. L'année 1966 voit le lancement de la revue *Lamalif* et surtout *Souffles* (1966-1971), fondée par le poète Abdellatif Laâbi et ses amis, à laquelle succédera la revue *Intégral* (1971-1977). Prenant l'allure d'un manifeste, le premier numéro de la revue *Souffles* condamne vigoureusement la sclérose des formes et des contenus dans la littérature française et exhorte les écrivains maghrébins à se libérer de cette tutelle, à refuser l'acculturation et à s'approprier la langue française afin d'en faire un véhicule d'expression de l'imaginaire maghrébin et un instrument de subversion des formes canoniques. La revue publiera par la suite de nombreux articles théoriques prônant une écriture d'expérimentation des formes qui permettra à chacun d'exprimer librement son univers intérieur, sa propre logique, ses aspirations, sa perception d'un monde qui semble souvent opaque. L'on voit alors naître une littérature de l'éclatement des genres, une production accrue de textes qui se lisent souvent comme des romans-poèmes où se manifeste

une rupture marquée avec l'esthétique réaliste, si bien que certains n'y voient plus qu'une écriture du désordre et du délire. Cependant, dans le contexte plus large de la littérature précoloniale et arabo-musulmane, ce renouveau des années 1960 apparaît plutôt comme la fusion du moderne avec les sources poétiques des plus anciennes traditions maghrébines. L'expérimentation des formes passe, certes, par des procédés que les poètes de toutes les origines ont mis à profit régulièrement depuis l'avènement du vers libre (absence de ponctuation, parataxe, anaphore et répétition de tous genres, etc.), mais l'importance accordée au signifiant à la fois dans sa dimension sonore et ses propriétés visuelles relève des pratiques précoloniales, orales et surtout écrites, l'art de la calligraphie étant une des plus anciennes traditions de la culture arabe, comme nous l'avons déjà mentionné. Plusieurs thèmes récurrents caractérisent sans doute aussi cette poésie qui se refuse à imposer des limites à la créativité: le désenchantement face aux réalités décevantes des indépendances, le désir de vivre autrement, le besoin de faire échec à la dépersonnalisation, la volonté de s'enraciner dans la tradition tout en la dépassant, le refus de toute forme de barbarie et de déshumanisation, la conviction que la parole recèle un pouvoir revitalisant, etc., mais les poètes marocains de cette deuxième génération tiennent aussi à dépasser l'engagement étroitement sociopolitique. « L'acte poétique est un acte totalisant », affirmait Laâbi ; « un poème n'est pas un slogan », rappelait Ben Jelloun¹⁶. Autour de la revue Souffles s'élabore alors une poésie qui est avant tout, selon le mot de Tenkoul, « une aventure risquée au seuil de l'exil et de l'interdit, une mise en péril des langages institués¹⁷ ». Cette aventure donnera naissance à plusieurs carrières littéraires parmi les plus illustres, dont celles de Abdallah Bounfour, Mohammed Lahbabi, Mohammed Khaïr-Eddine, Mostafa Nissaboury, Abdelkebir Khatibi, Mohammed Loakira, Zaghoul Morsy et Tahar Ben Jelloun. Au centre de cette effervescence se trouve Abdellatif Laâbi (né en 1942) qui est sans conteste l'un des poètes marocains les plus connus aujourd'hui. Il est l'auteur, entre autres, de *L'oeil de la nuit* (1967), *Histoire des sept crucifiés de l'espoir* (1977), *Le règne de barbarie* (1980) et *Sous le bâillon, le poème* (écrits de prison, 1972-1980), publié en 1981. Poète et essayiste, Laâbi est connu aussi pour les vicissitudes de sa vie de militant ; emprisonné en 1972, il sera libéré en 1980 et sa poésie porte la trace de cet épisode traumatisant de même que d'une profonde préoccupation pour la condition humaine. De l'avis de Jean Déjeux : « Toute l'œuvre de Laâbi est une littérature de vérité dans une expression adéquate et dès le début toujours en recherche. On lira avec profit la préface de Laâbi à la réédition chez SMER en 1982 de *L'œil et la nuit* où l'auteur affirme n'en rien renier¹⁸. » Homme pacifique, d'une exquise courtoisie, Laâbi, faisant œuvre de militant humaniste et de poète, écrit : Lorsque Shehrazade se tut À

l'aube de la mille et unième nuit Et qu'elle reconnut les douleurs de l'enfantement Elle pleura pour la première fois L'épée de Shahrayar N'était plus suspendue sur sa tête Mais la porte du harem Se refermait derrière elle Elle sut qu'elle avait enjambé le seuil De son interminable agonie¹⁹. Depuis sa libération de prison, Laâbi vit en exil à Paris où il poursuit son œuvre de poète du risque et de la « mise en péril des langages institués ». Parmi les poètes marocains dont l'œuvre s'inscrit dans ce courant de « l'acte poétique total », on peut également citer Kamel Zebdi, né en 1927 à Rabat. Peintre, scénariste et poète, il signe, entre autres, *Le cri du royaume*, publié à Paris en 1961. Son compatriote, Ahmed Bouânani, né en 1939 à Casablanca, publie de nombreux textes dans *Souffles* ainsi que le recueil *Les Persiennes* (1980). Plusieurs poèmes de Bouânani figurent également dans *La mémoire future*. Anthologie de la nouvelle poésie du Maroc, publié par Tahar Ben Jelloun en 1976. Cette anthologie réunit des textes de 22 poètes, dont la plupart n'ont pas la renommée d'un Khatibi ou d'un Khaïr-Eddine, mais les poèmes présentés témoignent amplement du dynamisme de cette nouvelle poésie. Depuis les années 1980, avec l'arrivée sur la scène littéraire d'une nouvelle génération d'écrivains, l'aventure continue avec des poètes tels que Mohammed Belrhiti Alaoui. Né en 1951 à Fès, Belrhiti Alaoui est connu au Maroc comme à l'étranger pour la finesse et la grande qualité de sa poésie. Auteur, entre autres, de *Miroirs d'une mémoire en rupture* suivi de *Absences en érection impuissante* (1977), *Poème soliloque*. *Déchirure de Littérature monde en français Master 2 Littérature générale et comparée (S3) Dr Ali Tebbani* 158 *l'errance* (1978), *Fragments de mort parfumés* (1980) et *Ruines d'un fusil orphelin* (1984), l'œuvre de Belrhiti Alaoui, par ses thèmes et ses formes, s'inscrit dans la continuité de la poésie des années 1960. Il convient de rappeler également que bon nombre des écrivains connus aujourd'hui surtout en tant que romanciers, autant ceux de la génération des années 1960 que celle de 1980, ont été d'abord poètes et ont pratiqué allègrement une écriture où la distinction entre poésie et prose n'est pas aisée, qu'il s'agisse de Ben Jelloun, Khatibi, KhaïrEddine, ou encore, plus récemment, AbdelhakSerhane, Edmond El Maleh, Noureddine Bousfiha ou Salim Jay.

La poésie tunisienne

Peuplée primitivement par des nomades berbères, la Tunisie connut très tôt des apports ethniques différents. Dès le XII^e siècle avant notre ère, les Phéniciens y établirent des colonies marchandes sur les côtes. Les ruines de Carthage (XII^e -II^e s. av. J.-C.) témoignent encore aujourd'hui d'une brillante civilisation. Après la conquête arabe (VII^e -VIII^e s.), la conquête turque (XVI^e-XIX^e s.), il y eut le protectorat français (1881-1955) et

l'indépendance (1956). Ainsi la Tunisie, comme les autres pays du Maghreb, porte les marques des civilisations successives qui ont occupé la région ; cependant, l'on constate qu'elle a subi davantage l'influence turque que les pays plus à l'ouest et n'a pas connu la colonisation française intensive qui a déchiré l'Algérie. En Tunisie, l'enseignement est resté bilingue (arabe et français), même durant la période du protectorat, mais cela n'a peut-être qu'alimenté le débat sur l'adoption de la langue de l'Autre comme véhicule de la création littéraire, de sorte qu'un certain clivage existe encore à l'heure actuelle entre écrivains arabophones et francophones. L'on constate par ailleurs que la littérature tunisienne reste en retrait lors de l'émergence de la littérature maghrébine de langue française pendant la période coloniale, pour prendre sa place et s'affirmer davantage à partir des années 1960. Les premières œuvres publiées en français sont des Poèmes de Salah Ferhat parus en 1918, Les chants de l'aurore de Salah Elatri datant de 1931, et Les poèmes d'un maudit de Marius Scalési, parus en 1935. Ces recueils passent plus ou moins inaperçus mais esquissent une orientation qui caractérisera par la suite bon nombre d'œuvres tunisiennes : celle d'une culture à la croisée des civilisations et ouverte sur le monde. En témoignent encore Le voyageur, signé par Mahmoud Messaâdi en 1942, et Night de Farid Gazi, un recueil de poèmes de tonalité romantique paru en 1948. La production la plus marquante de cette période sera par conséquent celle d'AbdelmajidTlatli, né en 1928 à Nabeul, qui publie plusieurs textes, dont Les cendres de Carthage (1952) couronné du prix de Carthage, Noces sur les cendres de Carthage (1953) et Des hommes et de l'esprit (1953). Il faudra donc attendre les nouvelles générations d'écrivains qui commencent à publier après les indépendances et surtout depuis les années 1970 pour voir émerger une littérature florissante produite à la fois au pays et par des écrivains faisant carrière à l'étranger. Parmi ceux-ci, une œuvre se distingue nettement, celle d'HédiBouraoui (né en 1932), dont les premiers recueils paraissent dès les années 1960 : Musocketail (1966), Tremblé(1969), ÉclateModule (1972), et qui a signé aujourd'hui 21 recueils de poésie et 6 romans, textes publiés à Montréal, Toronto, Paris et Tunis, et qui ont valu à l'auteur de nombreux prix. Les poèmes et romans de Bouraoui se lisent comme une aventure transculturelle et langagière où dominant l'inventivité et le souci de contribuer au dialogue des cultures, comme en témoigne à nouveau son dernier recueil, Struga, suivi de Margelle d'un festival (Montréal, 2003) qui regroupe, entre autres, une série de poèmes intitulés de noms des pays : «Japon », «Bulgarie », «Hollande », «Autriche », «Turquie », «Égypte », etc. Ludique, hymne à la vie dans un monde sans frontières, l'œuvre de Bouraoui s'inscrit aussi dans la lignée de tous ceux qui n'ont cessé de dénoncer et de contrer les forces de déshumanisation que l'humanité est encore loin d'avoir vaincues. Et alors que l'œuvre de

Bouraoui a été longtemps ignorée, en Tunisie même, d'autres poètes deviennent peu à peu des figures de référence, notamment Salah Garmadi (1933- 1982), intellectuel populaire connu pour son esprit caustique et son humour décapant. Auteur, entre autres, d'Avec ou sans suivi de Chair vive (18 poèmes en arabe, 1970) et Nos ancêtres les Bédouins (1975), son œuvre s'inscrit dans le courant de la dénonciation des nouveaux régimes et se caractérise par la satire mordante qui part en guerre contre les idées reçues et revendique la liberté de transgression des tabous de tous genres, politiques, religieux, sociaux, etc. Plus polyvalent, Mohamed Aziza (né en 1940) fait surtout œuvre d'essayiste, mais publie aussi des poèmes et contes sous le pseudonyme de Chems Nadir. Il a été réalisateur de la Radio-télévision tunisienne et a collaboré à la radio suisse, avant de devenir conseiller technique pour le théâtre à Alger et enseignant à l'université de cette même ville, puis fonctionnaire international à l'Unesco. Parmi ses œuvres de création, l'on compte les recueils de poésie Silence des sémaphores (1978) et Le livre des célébrations (1983) et une collection de contes, L'Astrolabe de la mer (1980). Jean Déjeux dit de lui : Mohammed Aziza s'intéresse principalement aux problèmes du spectacle dans le monde arabe (théâtre, cinéma, image). Excellent poète, ses recueils veulent atteindre des résonances universelles, tandis que ses contes sont comme un retour à la mémoire collective arabe, qui constitue une préoccupation chez plusieurs écrivains maghrébins aujourd'hui. Mohammed Aziza est parmi les auteurs maghrébins les plus ouverts aux cultures diverses dans le monde ; au-delà des nationalismes chauvins et étriqués²¹. Cette ouverture caractérise également le vie et l'œuvre de Majid El Houssi (né en 1941), professeur de langue et littérature française et francophone à l'Université de Padoue, en Italie. Poète d'une grande qualité, Majid El Houssi se situe au confluent de plusieurs langues et de plusieurs cultures. Sa poésie plonge ses racines aussi bien dans le lointain passé (avec référence aux Berbères et à La Kahéna) que dans le présent éclaté. Il entend «défier la blessure », en écoutant à la fois les voix de La Kahéna, de Shehrazade et de la langue française : «ma collision, ma fission, ma libération²² ». Sa sensibilité au sens qui naît de la transformation du signifiant paraît dans les titres mêmes de ses recueils, tels que Imagivresse (1973), Iris-Ifriquiya (1981) et Ahmeta-O (1981). D'autres poètes tunisiens se distinguent chez eux comme à l'étranger. Ainsi, Moncef Ghachem, né en 1947 à Mahdia, qui obtient le prix international Mirabilia de poésie francophone en 1991 pour l'ensemble de son œuvre. Son attachement au pays est manifeste, ainsi que ses revendications des droits humains : Gorges d'enclos (1970), Cent mille oiseaux (1975), Car vivre est un pays (1978), Cap Africa (1989), etc. «Sa poésie est celle de la colère qui gronde, des cris en écho à la clameur de la rue ; sa voix rauque dit la réalité sociale et l'attachement fougueux à la terre ; son univers marin

nomme les peines et les travaux du jour », affirme son compatriote T. Bekri²³. Parmi les écrivains de la génération actuelle dont les œuvres paraissent surtout à partir des années 1980, il faut citer également Tahar Bekri lui-même (né en 1951), poète et critique qui cherche à sa manière à dépasser les clivages artificiels entre le national et l'universel. Portant les traces de ses divers séjours dans de multiples pays (Antilles, Scandinavie, Algérie, France, etc.), la poésie de Bekri intègre la mémoire des richesses culturelles millénaires à une sensibilité intimiste. *Le laboureur du soleil* (1983), *Le chant du roi errant* (1985), *Le cœur rompu aux océans* (1988), *La sève des jours* (1991), *Inconnues saisons* (1999) sont parmi ses nombreux recueils, auxquels s'ajoute une dizaine de recueils de poèmes édités en livre d'art et des essais. Les années 1980 voient s'élever aussi une des rares voix de femmes poètes du Maghreb, celle d'Amina Saïd, dont l'œuvre livre une parole sereine où se traduisent les secrets du monde sensible : *La métamorphose de l'île et de la vague* (1985), *Sables funambules* (1989), etc. Et alors qu'il n'a rien d'exhaustif, ce bref tour d'horizon de quelques œuvres et noms marquants permet de constater que la poésie des pays du Maghreb reste d'un dynamisme constant qui fait honneur à une tradition millénaire et a agi souvent comme catalyseur dans le renouveau des genres et l'émergence d'une littérature maghrébine qui s'affirme de plus en plus dans sa spécificité.

LE ROMAN

C'est dans le roman que les auteurs maghrébins apportent une note nettement originale : construction en abyme, récit en arabesque plutôt que linéaire, une histoire en attire une autre comme dans les nuits de Shehrazade ou les pérégrinations de Don Quichotte. C'est souvent dans le cœur même de la phrase qu'intervient l'image poétique étonnante et détonnante qui distingue l'écriture maghrébine. On y décèle parfois, dans la phrase en langue française, l'abondance de qualificatifs, d'images, une sorte de crépitement des mots propres à la langue parlée du Maghreb, si différente de l'arabe écrit ou classique. Dès les années 1950, le roman maghrébin se détache ainsi de la littérature ethnographique coloniale, tout en demeurant fortement ancré dans la réalité sociohistorique. Au Maghreb, comme ailleurs dans les colonies francophones, la première génération de romanciers crée une littérature de révolte et de contestation des exactions et injustices du système colonial, littérature où domine encore l'esthétique réaliste mais où transparait pourtant le substrat poétique qui fera l'originalité de l'imaginaire des grands écrivains du Maghreb.

Le roman algérien

En Algérie où la décolonisation se fera dans des conditions particulièrement douloureuses, l'on assiste donc à l'émergence d'une littérature de combat avec des écrivains tels que Kateb Yacine (1929-1989), Malek Haddad (1927-1978), Bachir Hadj Ali (né en 1920), BoualemKhalifa (né en 1923), Anna Greki (1931-1966), NordineTidafi (né en 1929), Djamel Amrani (né en 1935), Nourreddine Aba (né en 1921), Hocine Bouzaher (né en 1935), et Assia Djebar (née en 1936). L'imaginaire romanesque portera les marques profondes des événements sanglants de la première moitié du siècle et les romans comporteront de nombreuses références à l'escalade des violences qui amènera finalement le pays à la guerre d'indépendance en novembre de 1954. Ainsi, un événement historique souvent occulté marquera pourtant la mémoire du peuple algérien et certains écrits : il s'agit de l'écrasement de la Résistance du peuple algérien, soulèvement nationaliste de 1914. Un autre soulèvement aura lieu à Sétif et Guelma et sera également réprimé violemment en 1945, faisant, semble-t-il, quelque 30 000 morts. Le 1er novembre 1954, c'est le déclenchement de la révolution ou guerre de libération au nom du Front de libération nationale (FLN). En 1956, c'est le début de la bataille d'Alger, faisant de la ville une cité en état de siège où l'usage systématisé de la torture scandalise les défenseurs des droits de l'homme en France comme ailleurs. En 1958, a lieu la formation du gouvernement provisoire du FLN ; en 1961, les négociations entre la France et le FLN (à Évian, 13 mai-13 juin) aboutissent, le 3 juillet 1962, à l'indépendance de l'Algérie. En 1963, c'est la guerre avec le Maroc à propos des frontières et le soulèvement réprimé en Kabylie. Ce n'est pas du jour au lendemain que le pays connaîtra la paix et la stabilité... qui seront de courte durée. Longtemps injustement méconnu, Mouloud Feraoun (1913-1962) est l'un des premiers grands écrivains algériens de la «génération de 52 » à évoquer ces bouleversements historiques. Né en 1913 à TiziHibel en Grande Kabylie, il mourra assassiné par un commando de l'Organisation de l'armée secrète (OAS) en 1962 à El-Biar (Alger). Avec les romans *Le fils du pauvre* (1950), *La terre et le sang* (1953), *Les chemins qui montent* (1957), les recueils de poèmes et récits, Feraoun raconte avec finesse et sensibilité la pauvreté, la situation dramatique de ses compatriotes sous la colonisation et sensibilise le lecteur à l'humanité de ses personnages et à la culture de sa Kabylie natale. Et alors que ses romans restent d'une facture proche du réalisme ethnographique, il ne fait pas de doute que l'œuvre de Feraoun, si elle constitue un témoignage de l'époque, se démarque des productions antérieures par le fait même qu'elle introduit le lecteur au cœur d'une perception de la réalité occultée par la littérature coloniale : celle du peuple opprimé pour qui la vie quotidienne même est un combat. Son ouvrage *Le fils du pauvre* est un récit d'une extraordinaire vérité. À la fois touchant et attachant, il décrit la volonté farouche d'un enfant

du pays à sortir de la pauvreté et à enseigner à son tour à d'autres enfants la connaissance qui sauve. Le journal et la correspondance de Feraoun apportent également un précieux témoignage de la période sanglante de la guerre d'indépendance de l'Algérie. Les romans des années 1950, dont l'imaginaire est ancré dans une situation qui se dégrade sans cesse, font par ailleurs surgir des questions jusque-là passées sous silence : comment est composée la population de l'Algérie ? Qui sont les autochtones ? Les Européens sont-ils tous français ? En réalité, la majorité des Européens viennent de différents pays européens ; aux Français d'origine alsacienne, lorraine ou corse, s'ajoutent des personnes originaires de Malte, de Sicile, de l'Italie à l'est, de l'Espagne à l'ouest. En fait, une véritable mosaïque de peuplement s'ajoute aux autochtones d'origine arabo-berbère dans les plaines, ou berbère dans les montagnes et le Sahara ; ces derniers, tout en étant majoritairement musulmans, ont conservé leur langue et leur culture berbères : kabyle ou amazigh, chaouïa, etc. Rappelons que c'est dans l'ouest, en Oranie, en raison d'une configuration géographique plus accessible, que les colons sont implantés le plus profondément. L'immigration espagnole n'est pas étrangère à ce fait. En effet, en 1936, la guerre civile en Espagne provoque un exode massif d'Espagnols, principalement vers l'ouest de l'Algérie, en Oranie, où leur nombre atteindra jusqu'à 50 % des habitants d'Oran. Ils deviendront eux aussi des colons comme le reste des Européens, même si nombre d'entre eux vivent dans des conditions plutôt modestes (comme la mère d'Albert Camus, par exemple). D'autre part, dès 1939, à la veille de la Deuxième Guerre mondiale, le paysage social algérien se fissure encore plus profondément : une division se produit entre les Européens, les uns supportant le gouvernement de Vichy du maréchal Pétain, les autres se prononçant pour Résistance. C'est en 1943 que le général de Gaulle déclare Alger capitale de la France libre. En mars, la citoyenneté est accordée à 10 000 personnes. Les nationalistes estiment toutefois que c'est trop peu et trop tard ; une coalition est formée autour de Messali Hadj, premier grand chef de la Résistance algérienne, qui sera déporté. Du côté des Algériens d'origine, il y a ceux qui, poussés par des conditions économiques difficiles, s'engagent pour aller combattre en Europe avec, parfois, l'espoir de voir changer la situation politique de leur pays, et ceux qui résistent à la conscription et dont certains seront emprisonnés et torturés. Désormais, de profonds changements vont modifier le paysage social et politique algérien. De nombreux écrivains de ce pays en témoigneront dans leurs œuvres ; l'imaginaire des années 1950 est un imaginaire de l'instabilité et de l'incertitude, fait d'espoirs et d'angoisses, où dominant les images d'un monde qui s'effondre, alors que l'on ne conçoit pas encore de quoi sera fait le monde à venir. Tensions sociales, attentes et désillusions, désir d'émancipation et sentiment d'impuissance, tels sont également les thèmes

qui marquent l'œuvre de Mouloud Mammeri (1917-1989), un autre grand précurseur de la littérature contemporaine. Professeur, Mouloud Mammeri est aussi directeur, à Alger, du Centre de recherches anthropologiques, préhistoriques et ethnographiques jusqu'en 1980. Poète, romancier et scénariste parmi les plus renommés d'Algérie, il s'est intéressé aux cultures berbérophones et ses romans évoquent des étapes importantes de l'histoire de l'Algérie. Comme chercheur, il publie les Isefra, poèmes de Si Mohand, et élabore un lexique amazigh : l'amaril. En 1947, il publie sa propre grammaire berbère qui sera rééditée en 1992. Par la suite, il fonde à Paris le Centre d'études et de recherches amazighes (CEDAM), en 1982. Les contributions exceptionnelles de ce créateur et chercheur infatigable seront reconnues, en 1991, par la création du prix annuel Mouloud Mammeri par la Fédération des associations culturelles. Outre des traductions, essais et pièces de théâtre, il est l'auteur de plusieurs romans qui ont profondément touché le lectorat algérien et maghrébin : La colline oubliée (1952), Le sommeil du juste (1955), L'opium et le bâton (1965), et La traversée de Paris (1982). Son esthétique, comparable à celle de Feraoun, est celle du «réalisme de l'intérieur» qui traduit le désarroi des oubliés de l'histoire... et peut-être de Dieu : le plus Juste n'aurait-il pas Lui-même sombré dans un sommeil profond ? C'est donc avec de grands écrivains de la période coloniale que prend racine une littérature profondément originale sous la plume d'écrivains d'une vaste culture, parmi lesquels il faut citer encore Mohammed Dib (1920-2003), peintre et écrivain, l'un des plus importants poètes et romanciers maghrébins, reconnu comme l'un des plus grands auteurs de la francophonie. Son enfance à Tlemcen dans une famille d'artisans donne à ses ouvrages une couleur «tlemcennienne» : présence de la cité antique conservant jalousement son architecture, ses arts séculaires et le raffinement de ses habitants. Mohammed Dib exerce différents métiers, puis le journalisme et l'écriture. Il est le premier écrivain algérien «classique»; son œuvre romanesque et poétique est sensible, intelligente et profonde. Il a publié une quinzaine de romans, des recueils de nouvelles, des poèmes et des contes pour enfants. Il a écrit également une pièce de théâtre : Mille hourras pour une gueuse²⁴. Dib signe d'abord une trilogie qui évoque les mouvements de résistance populaires, la mobilisation syndicale et les grèves des années 1940-1950 : La grande maison (1952), L'incendie (1954) et Le métier à tisser (1957). Ces romans s'inscrivent dans le courant des œuvres qui s'attachent à déconstruire la rhétorique coloniale voulant que la colonisation ait permis aux peuples primitifs de bénéficier des bienfaits de la grandeur de la civilisation occidentale. Comme bon nombre de romans d'écrivains d'autres colonies (de la Caraïbe et d'Afrique subsaharienne), ceux-ci opèrent une inversion (perceptible déjà chez Feraoun et Mammeri) dans les valeurs attachées jusque-là à cette rencontre (conflictuelle) de

deux mondes : désormais, le barbare aura la figure du colonisateur et ceux qui auront conservé des qualités véritablement humaines seront les opprimés qui résistent aux forces de la déshumanisation. Ainsi, l'imaginaire de *L'incendie*, par exemple, se construit autour d'une opposition entre les forces du bien et du mal, représentées par l'eau et le feu (infernale) qui caractérisent respectivement le monde des fellahs en grève (forces de vie) et le monde destructeur du colonisateur, évoqué aussi par la métonymie d'une moissonneuse «démoniaque» qui tue un travailleur. Par la suite, Dib passera à une esthétique où prose et poésie fusionnent pour donner naissance à cet univers particulier, souvent onirique, qui distingue son œuvre. Ainsi, dans *Qui se souvient de la mer* (1962), le romancier évoque la guerre de libération sous une forme poétique proche du surréalisme qui traduit mieux que le réalisme l'horreur de l'expérience de la guerre, comme il l'explique dans une postface. L'horreur ignore l'approfondissement ; elle ne connaît que la répétition. Aller donc la décrire dans ses manifestations concrètes lorsqu'on n'a pas à dresser un procès-verbal serait se livrer presque à coup sûr à la dérision qu'elle tente d'installer partout où elle émerge. Elle ne vous abandonnerait que sa misère, et vous ne feriez que tomber dans son piège : l'usure. [...] À travers le langage transparent et sibyllin des rêves, ne voit-on pas les hantises, les désirs, les terreurs, les mythes anciens et modernes les plus actifs comme les aspirations les plus profondes de l'âme humaine, faire surface et se montrer à nous mieux que dans la littérature dite «réaliste»²⁵ ? Ainsi, l'œuvre de Dib illustre en elle-même l'évolution de la littérature maghrébine qui se détache rapidement des conventions du roman occidental ; chaque écrivain inventera son langage propre pour dire sa culture, ses valeurs, pour traduire son vécu, son univers intérieur. Cette originalité esthétique s'affirmera avec fracas dans l'œuvre de Kateb Yacine (1929-1989), un autre «géant» de la littérature algérienne. Originaire de l'ancienne cité de l'empereur Constantin Ier, Cirta ou Constantine, Kateb Yacine inscrira toute la mémoire culturelle précoloniale dans son œuvre. (La ville, après l'insurrection de 311 et après avoir été la capitale de la colonie romaine en Numidie, passa aux mains des Turcs et des Arabes et, après une solide résistance, aux Français.) Il publie en 1946 son recueil de poèmes *Soliloques*. Poète, romancier et dramaturge, il écrit d'abord en français, pour créer par la suite, à partir de 1972, des pièces en arabe algérien. Kateb Yacine est l'un des écrivains algériens les plus célèbres : en 1956, il révolutionne la littérature de fiction avec son roman *Nedjma*, puis *Le polygone étoilé* (1966), mettant en lumière des zones d'inconscient avec une efficacité et une poésie qui donnent au lecteur le sentiment d'être familier avec le mythe et avec l'émotion évoqués dans le texte. *Nedjma* est perçu comme un texte fondateur, le roman phare de la littérature algérienne. Écrit avant la lutte pour l'indépendance, il donne une idée de la

résistance et surtout de l'effort pour l'affirmation identitaire des Algériens. Le personnage désigné par le titre, Nedjma, est un peu le symbole de cette Algérie de chair et de sang, de terre et de feu ballottée par la volonté des uns et des autres mais qui renaîtra toujours de ses cendres. Comme les premiers romans de Dib, ce texte met en scène le caractère destructeur de l'entreprise coloniale et, par son récit éclaté, une écriture de la fragmentation pratiquée avec ingéniosité, fait partager au lecteur le sentiment de désarroi d'une génération qui cherche à construire un pays nouveau sur les ruines de plusieurs civilisations. Tous ne seront pas aussi audacieux, sans pour autant manquer d'originalité. En même temps que Kateb, un autre des grands écrivains algériens, longtemps injustement méconnu, Malek Haddad (1927-1978), élabore une œuvre consistante, singulière à sa manière. Poète, essayiste et romancier, Malek Haddad s'interroge, dans son œuvre, sur le sens de la vie. Il milite pour la justice et la liberté et fait figure de penseur dans tout le Maghreb. «Nous écrivons le français, nous n'écrivons pas en français, c'est-à-dire en tant que Français²⁶ », disait-il ; il aura eu une influence considérable sur les intellectuels maghrébins. Contraint à l'exil en 1955, il regagne la France où il avait auparavant entrepris des études de droit. Il y travaille quelque temps comme instituteur, puis partage avec son compatriote Kateb Yacine le sort des ouvriers agricoles de Camargue. Après l'indépendance de l'Algérie, Malek Haddad regagne son pays. Il y dirige la page culturelle du quotidien AnNasr. De 1968 à 1972, Malek Haddad est appelé au poste de directeur de la Culture au ministère de l'Information et de la Culture en Algérie. Après 1972, il est conseiller technique, chargé des études et des recherches dans le domaine de la production en langue française dans le même ministère. Il sera également secrétaire général de l'Union des écrivains algériens de 1974 à 1976. Malek Haddad évoque, avec sensibilité et un très grand sens poétique, la période révolutionnaire en Algérie dans son premier roman, paru en 1958, *La dernière impression*. Les trois romans qui suivront sont cependant situés à Paris et sont parmi les premiers romans maghrébins à évoquer la difficulté de la vie en exil : *Je t'offrirai une gazelle* (1959), *L'élève et la leçon* (1960) et *Le quai aux fleurs ne répond plus* (1961). Mettant en scène des relations d'amour impossible et d'amitié rompue dans le style réaliste qui domine encore à l'époque, ces romans évoquent surtout le drame de l'écartèlement de l'exilé entre deux cultures et le désarroi de ceux qui, comme les personnages de Kateb aussi, vivent les bouleversements de la guerre de libération et de la reconstruction d'un pays dont les contours à venir restent indéfinis. De retour au pays après la guerre, Haddad cessera d'écrire des romans en français, se consacrant à ses charges officielles pour se tourner ensuite vers l'essai.

Le roman

après l'indépendance (1962-1980) Comme ailleurs sur le continent africain, l'indépendance verra l'émergence d'une nouvelle génération d'auteurs : Ali Boumahdi, Rachid Boudjedra, Nabil Farès, Mourad Bourboune, Mouloud Achour, Aïcha Lemsine et Yamina Mechakra, pour ne citer que quelques noms, à titre représentatif. À la littérature souffrante dominée par l'imaginaire de l'incertitude de l'époque coloniale succèdent des écrits non moins souffrants mais où pointe l'espoir d'une indépendance qui inaugurerait l'avenir d'un merveilleux pays et la réalisation des rêves d'un peuple qui aspire enfin à la liberté et à la dignité. Suivra la période de parti unique avec des créations conformes à une idéologie commune et, parfois, quelques voix dissidentes de plus en plus présentes chez les auteurs contemporains. Les thèmes se diversifient et, sensible aux appels à l'innovation des écrivains de la revue *Souffles*, plusieurs se tournent vers une écriture recherchée et une créativité remarquable sur le plan de l'esthétique. L'une des voix dominantes de cette génération est sans conteste celle de Rachid Boudjedra, né en 1941 à Aïn Beida (dans le Constantinois). *La répudiation* (1969), *L'insolation* (1972) ont connu un franc succès. Audacieux, Boudjedra écrit des œuvres verbeuses, charnelles, où la critique politique et sociale est omniprésente et courageuse. Il y a quelque chose d'extravagant dans son écriture, ce qui le distingue des autres auteurs plus austères, plus souffrants ou revendicateurs. Chez Boudjedra, c'est l'ironie qui rend la critique encore plus efficace, ravageuse. Faisant scandale avec *La répudiation*, Boudjedra ouvre grand la voie du roman maghrébin qui désormais ne se privera pas d'exploiter toutes les potentialités du genre. Délaissant « l'obsession coloniale », l'œuvre de Boudjedra pousse à l'extrême la révolte contre le père, dont la figure tyrannique constituera l'une des marques distinctives du roman des indépendances ; la transgression des formes et des thèmes inaugurés par Kateb connaît ici un nouveau déploiement : écriture du délire, homosexualité et inceste, sang, violence et érotisme mêlés²⁸, les romans de Boudjedra entraînent le lecteur dans un univers troublé et troublant d'où il n'émerge pas indemne. Par ailleurs, avec *Le démantèlement* (1982), son septième roman, Boudjedra se démarque à nouveau en passant à l'écriture en arabe ; désormais ses œuvres publiées en français seront des traductions. On peut citer également Mourad Bourboune, né en 1938 à Djidjelli en Petite Kabylie. Il participe à la fondation de l'Union des écrivains algériens en 1963. Moins fournie, faisant moins d'éclat que celle de Boudjedra, l'œuvre de Bourboune participe néanmoins à cette écriture d'un regard nouveau jeté sur la société algérienne. Auteur de plusieurs poèmes, Bourboune se fait connaître surtout par ses deux romans : *Le mont des genêts* (1962) et *Le muezzin* (1968), le

premier centré sur une intrigue qui se joue pendant la guerre, le deuxième sur un muezzin bègue exilé dans un hôpital psychiatrique à Paris. Loin des excès des romans de Boudjedra, l'œuvre de Bourboune, qui touche à des tabous religieux et illustre, comme le fera aussi La danse du roi de Dib, que la révolution reste inachevée, sera perçue aussi comme subversive. Déçu du nouveau régime, comme bien d'autres, Bourboune poursuivra une carrière de journaliste et de scénariste à Paris, dès 1965. Rappelons qu'un autre des écrivains les plus connus, NabileFarès, né en 1940 en Petite Kabylie, appartient également à cette génération de l'exploration des formes romanesques. Mettant en œuvre les préceptes du renouveau prônés par les écrivains regroupés autour de la revue marocaine Souffles, Farès produit plusieurs textes que l'on désigne encore par le terme générique «romans », mais qui pratiquent en réalité allègrement une écriture libre, éclatée, où fusionnent poésie, récits romanesques, légendes et journal intime. À travers cette virtuosité de la créativité, se profilent en même temps plusieurs thèmes de prédilection des écrivains de cette génération : l'angoisse et le désarroi des personnages en rupture avec leur milieu, l'impossible quête de soi, fantasmes et exil intérieur, soit la quête de sens dans un monde où l'existence continue à sombrer dans l'insensé en dépit de tous les espoirs qu'avait suscités la libération du joug colonial. La désillusion provoquée par ce qui est perçu comme l'échec de l'action collective donne lieu à un questionnement plus psychologique et philosophique ; la quête du «nouveau monde » se fait dans les tréfonds de l'individu, comme en témoignent plusieurs des titres de Farès : Yahia, pas de chance (1970), Mémoire de l'absent (1974), L'exil et le désarroi (1976), La mort de Salah Baye (1980).

Le roman depuis 1980

La critique sociale ainsi qu'une écriture plus intimiste qui intègre les procédés de la poésie à la prose romanesque sont deux tendances qui continueront à se manifester dans les œuvres des écrivains de la génération qui entre sur la scène littéraire autour des années 1980, illustrant le fait que l'écriture en « prose poétique » est en soi un refus des contraintes où se manifeste la volonté de déconstruire les idées reçues. De nouveaux courants s'y rajouteront qui vont assurer le dynamisme et le caractère multidimensionnel du roman algérien contemporain, notamment des œuvres issues des conflits sanglants qui ont éclaté avec la fracture de la société algérienne, baptisées «la littérature de l'urgence » par la critique, ainsi que le courant de la littérature populaire (polars, romans d'espionnage, romans d'amour à l'eau de rose, etc.) qui fait son apparition au Maghreb comme ailleurs en francophonie depuis deux décennies, témoignant de l'élargissement d'un lectorat national qui désormais ne se compose plus

uniquement d'une élite réclamant de la « grande littérature ». Parallèlement se développe également une littérature de l'émigration d'écrivains d'origine maghrébine vivant à l'étranger depuis leur jeune âge ou nés en France, littérature « transculturelle » dite « beur ». Le nouveau drame de l'Algérie aux prises avec les luttes intérieures a marqué la vie et l'œuvre de plusieurs écrivains, trop souvent de manière tragique, comme c'est le cas de Tahar Djaout, né en 1954 à Azzeffoun en Grande Kabylie, dont l'assassinat à Alger en Actualité, il se distingue par un style tranchant, des critiques virulentes et un grand souci d'éthique et de vérité. Solstice barbelé(1975), L'arche à vau-l'eau (1978), Insulaire et Cie (1980), L'oiseau minéral (1982), ses recueils de poèmes font dire de lui qu'il s'agit d'un excellent poète qui s'exprime avec vigueur et humour sur les réalités de l'Algérie d'aujourd'hui²⁹. Cette dénonciation d'une société où sévissent à nouveau les forces de la déshumanisation et de l'oppression se poursuit dans les romans de Djaout : L'exproprié, son premier roman publié en 1981, Les chercheurs d'os (1984), couronné du prix de la fondation Del Duca en 1993, et L'invention du désert (1987). Son deuxième roman, Les chercheurs d'os, est un roman d'une force d'évocation exceptionnelle, donnant, sous forme de fable, le portrait d'une société en quête de mémoire, d'identité et d'espoir. Il s'agit pour deux hommes d'aller chercher la sépulture d'un des leurs tombé pour la révolution et de ramener les ossements au village en Kabylie. C'est une saga éloquente qui fait défiler devant le lecteur tous les aléas d'une société qui ne tient pas ses promesses. De son côté, Rachid Mimouni (1945-1994), ethnologue, chercheur et romancier, écrit avec une rare liberté de ton et de style. Ses romans Le printemps n'en sera que plus beau (1978) et Le fleuve détourné(1982) portent l'attention sur le détournement de la révolution et critiquent les discours officiels. Les œuvres qui auront le plus d'impact sont, cependant, Une paix à vivre (1983) et surtout Tombéza (1984), où Mimouni, avec une triste ironie et beaucoup d'humour satirique, évoque la détresse et le désenchantement de l'individu algérien soumis aux abus du pouvoir. Avec L'honneur de la tribu (1989), c'est la consécration d'un écrivain trop tôt disparu qui, dans la foulée d'un Boudjedra ou d'un Sony LabouTansi, à travers une esthétique de la démesure qu'on pourrait qualifier de néo-baroque, sert aux grands de ce monde un avertissement sur les conséquences d'un ordre social fondé sur la corruption. Dans le courant de la « littérature de l'urgence » des années 1990, on peut citer, à titre d'exemple, l'œuvre d'Abdelkader Djemaï(né en 1948). Ces nouveaux courants délaissent l'écriture souvent expérimentale et recherchée de la génération des années 1960-1970 et se démarquent par un retour vers une esthétique plus réaliste qui se double toutefois, chez de nombreux écrivains, d'une dimension symbolique où se joue souvent l'essentiel de la

signification d'un roman. Ainsi, le troisième roman de Djemaï, *Sable rouge* (1996), se construit autour d'une imagerie de la violence évoquée par la métaphore du désert qui avance inexorablement, envahissant entièrement, comme cette nouvelle flambée de tueries meurtrières, l'espace de vie des citoyens qui ne demandent qu'à vivre en paix. Djemaï a signé également *Un été de cendres* (1995), *Camus à Oran* (1995) et *31, rue de l'Aigle* (1998). Avec lui, d'autres jeunes auteurs feront également leur entrée sur la scène littéraire avec des œuvres portant sur le plus récent drame algérien, publiées en France, pour la plupart, vu la situation difficile de l'édition algérienne dans le contexte actuel : Boualem Sansal, Salim Bachi, Anouar Benmalek, Nourredine Saadi (qui a obtenu le prix Kateb Yacine avec *Dieu le fit et fait une synthèse du destin des Algériens dans La maison de lumière*), GhaniaHammadou, et Yassir Benmiloud, pour ne nommer que ceux-là. D'autres s'attachent plutôt à offrir au lecteur quelques moments de répit, des lectures distrayantes qui permettent de s'échapper, l'espace d'un roman, des drames réels pour se laisser emporter par des histoires imaginaires palpitantes où crimes et amours se conjuguent, se nouent et se dénouent selon un pacte du vraisemblable où le lecteur consent à ne pas voir l'invraisemblable. Le nom qui s'est imposé dans le polar algérien est celui de Yasmina Khadra (né en 1955), nom de plume de Mohammed Moulessehoul, auteur d'une dizaine de romans à succès, bestsellers sur le modèle américain, mais à la manière algérienne. La renommée de Khadra prend par ailleurs un tournant inattendu quand la critique occidentale, qui jusque-là pratique une lecture «mythologisante» construite sur la notion erronée que Yasmina Khadra est une des rares femmes écrivaines de la littérature populaire, découvre que derrière ce pseudonyme se tient un ex-militaire, qui ne cherchait nullement à écrire en tant que femme mais simplement à prendre quelque distance par rapport à ses fonctions antérieures. Pourtant, Yasmina Khadra cache derrière son pseudonyme l'engagement d'un homme fortement attaché à ce qu'il appelle « l'Algérie heureuse ». Par ailleurs, le fait de choisir un genre considéré comme «peu sérieux» par les instances de la consécration littéraire, n'empêche pas Moulessehoul de mener une réflexion analogue à celle de bon nombre de ses prédécesseurs, pères fondateurs de la littérature maghrébine. Lors d'un entretien avec Françoise Naudillon, l'écrivain explique par exemple comme suit son choix de l'utilisation de la langue française pour son travail d'écrivain : L'arabe est une langue pudique, très ancienne et sans cesse d'actualité ; c'est une langue inaltérable. J'aurais peut-être écrit des romans policiers en langue arabe mais avec beaucoup de difficultés. Le français change avec le temps, il emprunte au faubourg le langage d'aujourd'hui, un langage très direct qui en lui-même décrit le changement des mentalités, ce qui facilite un peu le travail des écrivains³⁰. Sans doute est-il permis aussi de souhaiter que ce

changement des mentalités amènera par ailleurs le lecteur à lire les textes littéraires en tant que tels, indépendamment de la fonction sociale ou du sexe de l'auteur et qu'il sera alors possible d'éviter à l'avenir d'autres mésaventures critiques comme celle qui a entouré l'œuvre de Moulessehou. Cela dit, ces différentes tendances dans le roman témoignent clairement du fait que la grande aventure du roman algérien de langue française continue.

Le roman marocain

Le roman marocain suit un cheminement analogue à celui du roman algérien, se détachant graduellement de la tutelle française en développant son imaginaire propre et en instaurant des canons esthétiques qui correspondent à cette spécificité. La première voix à faire entendre cette «authenticité» est celle d'Ahmed Seffioui (né en 1915) qui, comme d'autres romanciers maghrébins, écrit dans la foulée du roman ethnographique tout en se démarquant de la littérature coloniale par la dimension autobiographique de son œuvre et le recours à l'imaginaire du conte populaire. Son premier ouvrage publié est un recueil de nouvelles, *Le chapelet d'ambre* (1949), qui sera suivi du roman qui fera sa renommée, *La boîte à merveilles* (1954). Ces merveilles sont des souvenirs d'enfance dans la médina de Fès, au milieu des femmes, lors des fêtes, dans les souks et les rues animées, à l'école coranique. Comme *L'enfant noir* du Guinéen Camara Laye, ce roman a valu à l'auteur certaines critiques de la part de ceux qui comprenaient mal qu'un écrivain puisse créer un univers aussi merveilleux sans se préoccuper de l'environnement cruel de la colonisation. Il reste que ce merveilleux d'enfance permet à l'écrivain (et au lecteur) d'échapper au regard réifiant de l'Autre et d'ouvrir la voie à tous ceux qui souhaitent se faire entendre en tant que sujets de leur propre discours. Plus prolifique, l'œuvre de Driss Chraïbi (né en 1926) enjambe plusieurs décennies et reflète en elle-même l'évolution du roman marocain qui passera rapidement de la critique du colonisateur à la critique d'une société présentée comme sclérosée dans ses institutions politiques, religieuses et sociales. Cependant, son œuvre transcende aussi la réalité de son pays, en évoquant la détresse des dépossédés où qu'ils soient et quels qu'ils soient, femmes ou enfants, paysans ou travailleurs exploités, citoyens victimes des machinations du pouvoir, etc. Ingénieur-chimiste, il étudie également en neuropsychiatrie, fait de nombreux voyages en Europe où il pratique les métiers d'ingénieur et de journaliste. Auteur d'une quinzaine de romans, Chraïbi soulève la controverse dès son premier roman, *Le passé simple*, paru en 1954. Bien avant Boudjedra, Chraïbi fait scandale en créant cette satire mordante qui déclare la guerre au Père, dictateur à domicile qui incarne toutes les formes d'oppression et d'hypocrisie imputées à la société bourgeoise. Caricature du croyant, de l'autorité paternelle,

contestation de la société marocaine, alors que d'autres estiment que l'heure est plutôt à la contestation du pouvoir colonial, Chraïbi fait figure d'avant-gardiste et entre ainsi sur la scène littéraire avec éclat. Il persiste dans cette voie avec *Les boucs* (1955), un des premiers romans de la francophonie à dénoncer la condition faite aux travailleurs immigrés en France, avec *La Civilisation, ma mère !...* (1972), roman «féministe» où la mère incarne «la» civilisation, version «revue et corrigée» des civilisations orientale et occidentale, émondées de leurs éléments déshumanisés et déshumanisants, et, plus récemment, avec une série de romans construits sur le modèle du roman policier. Dans *Une enquête au pays* (1981), sous la forme d'un suspense, Chraïbi décrit une société où le moins qu'on puisse dire c'est que l'arbitraire règne en maître ; le personnage principal de ce roman, l'inspecteur Ali, apparaîtra dans d'autres romans publiés en 1991 et 1995. Entre-temps, Chraïbi fait un «retour aux sources», jetant un regard plus conciliant sur la société traditionnelle. Son roman, *La mère du printemps* (1982), a connu un franc succès au Maghreb et même à l'étranger. Chraïbi y exprime toute la sensualité de la terre natale, tout en faisant l'apologie de la résistance au pouvoir abusif et au progrès mal conçu... tout cela sans jamais perdre l'humour tantôt grinçant, tantôt touchant («humanisant») qui fait le charme et est la marque distinctive de son œuvre.

Le roman marocain après l'indépendance

C'est au cours des années 1960 que le roman marocain prend son élan et donne toute sa mesure autour de l'effervescence créée par la revue *Souffles*. Parmi les plus audacieux des romanciers de cette mouvance, il faut citer Mohammed Khaïr-Eddine (1941-1995) qui excelle dans l'écriture de «romans-poèmes» comparables aux textes de Farès. *Agadir* (1967), *Corps négatif* suivi de *Histoire d'un Bon Dieu* (1968), *Moi l'aigre* (1970), *Le déterreur* (1973), *Une odeur de mantèque* (1976), etc. : autant de voyages dans l'espace du dedans que poursuivent des personnages aux prises avec leurs démons intérieurs et avec les mots. *Le déterreur* illustre admirablement la démarche de l'auteur et les visées des écrivains regroupés autour de la revue : mettant en scène un personnage délirant, figure récurrente dans les romans maghrébins de cette génération, ce roman se lit surtout comme un métalangage métaphorique où «le déterreur» du titre qui déterre des cadavres pour s'en nourrir est en fait la figure de l'écrivain qui se «régale» de «vieux mots», de «cadavres» discursifs pour créer une œuvre originale. Cependant, le plus connu des écrivains de cette génération (et parmi les plus prolifiques des auteurs marocains qui s'expriment en français) est sans conteste Tahar Ben Jelloun (né en 1944), récipiendaire du prix Goncourt en 1987. Il est l'auteur d'une œuvre imposante en langue française qui compte aujourd'hui une trentaine d'ouvrages (romans, nouvelles, essais,

recueils de poésie). Ces premiers textes, Harrouda (1973), La réclusion solitaire (1976), Les amandiers sont morts de leurs blessures (1976, poèmes) et Moha le fou Moha le sage (1978, prix des Bibliothécaires de France et de Radio-Monte-Carlo), se caractérisent par l'écriture éclatée et la fusion des genres pratiqués par bon nombre d'écrivains de cette époque du nouveau roman. Par la suite, plusieurs des romans et récits de Ben Jelloun reviendront vers une écriture qui renoue avec une certaine esthétique réaliste, sans pour autant écarter le fantastique ou le merveilleux, notamment *La nuit sacrée*, couronné du prix Goncourt. À travers le récit d'une jeune femme que son père déguise en homme pour s'assurer, après la naissance de sept filles, d'avoir au moins un héritier mâle, l'on assiste au destin intense, fascinant d'un personnage qui ne veut renoncer ni à l'espoir, ni surtout à l'essentiel : l'amitié. «Seule l'amitié, le don total de l'âme, lumière absolue, lumière sur lumière où le corps est à peine visible. L'amitié est une grâce ; c'est ma religion, notre territoire ; seule l'amitié redonnera à votre corps son âme qui a été malmenée. Suivez votre cœur. Suivez l'émotion qui traverse votre sang³¹ », conseille le Consul, personnage aveugle, à Zahra, anciennement Ahmed, s'efforçant de retrouver sa féminité. Ce roman illustre également le double héritage dont s'inspire Ben Jelloun, oral et écrit ; toute son œuvre comporte de multiples références aux contes, en particulier *Les mille et une nuits*, et à la tradition (écrite) coranique, que rappellent les titres mêmes de certains de ses romans : *La prière de l'absent* (1981), *La nuit sacrée*, *Les yeux baissés* (1991). Les thèmes autant que l'écriture de Ben Jelloun témoignent ainsi de l'interaction constante, dans la littérature maghrébine, de l'oral et de l'écrit, de la poésie et de la prose. Notons par ailleurs que Ben Jelloun a produit aussi une importante œuvre poétique réunie dans le volume *Poésies complètes*, publié en 1995. Et si les romans de Ben Jelloun sont peuplés de laissés-pour-compte, fous, mendiants, enfants orphelins, prostituées, infirmes, déshérités et autres marginaux, c'est qu'il est aussi un écrivain engagé à défendre les plus démunis ; il multiplie les appels en faveur des «hommes dépossédés de leurs racines », entre autres les immigrés et les Palestiniens. Dans ses essais, il milite contre le racisme. Il écrivait dans *The Literary Review* en 1982 : «Ce qui nous manque le plus dans le monde arabe c'est une littérature de l'audace où l'écrivain puiserait dans sa mémoire immédiate, dans sa subjectivité rebelle, dans sa folie, même voilée, dissimulée dans ses rêves les plus indécents³². » S'il est difficile de résister au charme de l'écriture « benjellounienne » dans ses romans et de marquer des temps de réflexion devant ses essais, sa poésie, elle, semble exprimer la quintessence de la détresse et de l'espoir de la nation maghrébine et arabe. Ainsi, dans *À Tell-Zaatar*, sous le titre, «La mort est arrivée en riant », nous pouvons lire :
...peuple errant Qu'as-tu fait de ta solitude ? Peuple reclus Qu'as-tu fait de l'astre et du rire ?

Où as-tu égaré le jour La nuit des sables Et le noir des tentes Ne sont plus linceuls Dans les lignes de la souffrance Haute la mort Fascinée par l'herbe folle de ta mémoire...³³ Citons encore un autre des écrivains marocains majeurs parmi les plus talentueux de ce courant de l'écriture « sans limites »: Abdelkébir Khatibi, né en 1938 à El Jadida. Il obtient son doctorat, en 1965, grâce à l'une des premières thèses sur le roman maghrébin. De 1966 à 1970, il dirige l'Institut de sociologie de Rabat. Lorsque l'Institut est fermé, il continue d'enseigner à la Faculté des lettres de Rabat. Il dirige également le Bulletin économique et social du Maroc, qui devient en 1987 Signes du présent. Voici ce que dit de son œuvre, Hassan Wahbi : De La Mémoire tatouée [1971] à Un Été à Stockholm [1990], du Lutteur de classe à la manière taoïste [1979] à Dédicace de l'année qui vient [1986], de Maghreb pluriel [1983] à Paradoxes du sionisme [1990], on constate chez Khatibi le retour — ou l'éternel retour — d'une forme ou d'une figure de sens : la première est liée à l'usage multiple des registres littéraires ; la seconde à l'exercice d'une pensée du charisme qui a son origine dans l'altérité historique, mais qui cherche à se constituer autrement pour former une pensée dialogique, une éthique et une esthétique du Divers : un usage personnel du monde. Chaque texte de Khatibi manifeste ces deux qualités originelles et génératrices³⁴.

Le roman marocain depuis 1980

Comme en Algérie, plusieurs écrivains (notamment Dib, Kateb Yacine, Djébar, Boudjedra, Chraïbi et Ben Jelloun) ont produit une œuvre continue qui traverse plusieurs décennies, plusieurs courants esthétiques. Et comme ailleurs, une nouvelle génération se joindra à eux, assurant la relève et l'évolution de la littérature maghrébine. Abdelhak Serhane (né en 1950) est écrivain et professeur, enseignant d'abord au Maroc, plus récemment aux États-Unis. Détenteur de deux doctorats d'État, en psychologie et en littérature française, il a également obtenu un doctorat de troisième cycle en psychologie. Il est l'auteur de plusieurs romans, dont Messaouda (1984), Les enfants des rues étroites (1986), Le soleil des obscurs (1992), Le deuil des chiens (1998), un recueil de nouvelles, Les prolétaires de la haine (1995), et des recueils de poèmes, parmi lesquels : Vivre poème (1989), Chant d'ortie (1993), et La nuit du secret (1992). Dans la foulée de l'œuvre de Chraïbi et de Ben Jelloun, les romans de Serhane mettent à nouveau en scène le père tyrannique, violent et égoïste, et dénoncent le sort fait aux femmes, aux enfants et aux oubliés de la société. Victimes à la fois des hors-la-loi et des forces de l'ordre, les enfants de la rue y trouvent néanmoins l'amour et la liberté qui leur sont déniés au sein de la famille. Corruption, inégalités, misère sociale : la satire de Serhane ne manque pas de cibles dans la vie quotidienne d'une société qui n'a guère évolué depuis

l'indépendance. Son écriture se situe cependant dans la mouvance d'un retour vers un certain réalisme qui se fait jour à travers le Maghreb dans les deux dernières décennies du XXe siècle, ce qui n'exclut toutefois pas la fusion des genres. Ainsi, à travers théâtralisation, multiplication des voix narratives, récits enchâssés, oralité feinte et mimétisme du style des reportages journalistiques, les textes de Serhane se tiennent dans le juste milieu entre les tendances à l'esthétique très recherchée des écrivains des années 1960 et le goût actuel du public pour une littérature plus populaire. Cependant, alors que chaque écrivain élabore certainement son imaginaire et son esthétique propre, l'on note qu'au Maroc le roman, depuis l'indépendance, est surtout un roman de critique sociale. C'est le cas aussi de l'œuvre d'Edmond El Maleh (né en 1917), écrivain issu de la communauté juive marocaine, qui interroge l'origine et les conséquences de la rupture entre les communautés arabe et juive qui, pourtant, vivaient naguère en harmonie. Auteur de plusieurs romans, dont *Parcours immobile* (1980), *Aïlen ou la nuit du récit* (1983), *Mille ans un jour* (1986) et *Le retour d'Abou El Haki* (1991), El Maleh démystifie les idéologies qui prétendent apporter des solutions alors qu'elles aboutissent à l'oppression militaire et une violence insensée dont sont victimes hommes, femmes et enfants qui n'ont que faire de la langue de bois des arrivistes et idéologues des nationalismes de la confrontation. Chez El Maleh cette réflexion sur les faillites des régimes politiques prend toutefois une tonalité intimiste où se conjuguent autobiographie, philosophie et poésie. Littérature monde en français Master 2 Littérature générale et comparée (S3) Dr Ali Tebbani 175 Comme le note Mdarhri-Alaoui, c'est à travers le prisme de la subjectivité, l'expression métaphorique et une écriture du monologue intérieur, qu'El Maleh donne à ses romans une dimension autoréflexive où l'écriture même apparaît comme ce lieu de refuge permettant à l'individu de se soustraire momentanément à la violence du quotidien³⁵. Le roman des années 1980 donne-t-il ainsi dans le postmodernisme ? Le mot est vite lancé. Certains ont tenté à plusieurs reprises d'y avoir recours pour situer l'œuvre d'un Kateb Yacine, un Khair-Eddine ou un Khatibi. N'oublions pas que le récit éclaté, la fusion de prose et poésie, d'oralité et écriture, la réflexion philosophie et métaphysique, voix désincarnées et références au Livre ont des racines bien plus anciennes au Maghreb : tout cela existe déjà dans la tradition coranique arabo-musulmane dont se nourrit aussi l'œuvre d'El Maleh qui ne manque pas de rendre hommage à la tradition musulmane du savoir (notamment dans *Le retour d'Abou El Haki*) dans son apologie d'une société « transculturelle » où les différences puissent se côtoyer sans s'exclure. 1.1.15 Le roman tunisien Quoique moins nombreux que les écrivains algériens et marocains, les romanciers tunisiens n'en participent pas moins aux divers moments historiques de l'évolution de la littérature maghrébine. Comme en Algérie et

au Maroc, quelques précurseurs peu connus publient de rares textes au cours des années 1920 à 1950 : des romanciers de confession juive tels que Ryvel, Jean Vehel et Victor Danon, et des écrivains musulmans : Tahar Essafi (dont un texte figure dans l'anthologie de 1937) et Mahmoud Aslan. De cette première génération, le nom qui ressort est celui d'Albert Memmi (né en 1920), romancier et essayiste de la communauté juive tunisienne dont l'œuvre s'échelonne sur plusieurs décennies. Il fera sa marque, dans un premier temps, avec *La statue de sel*, publié en 1953, roman qui, avant ceux de Kateb, communique au lecteur le drame de la déchirure provoquée par la rencontre conflictuelle des cultures dans le contexte colonial et la difficulté de concilier modernité et tradition. Comme plusieurs des romans des écrivains pionniers de la francophonie, celui de Memmi comporte une dimension autobiographique et évoque le passage d'une enfance heureuse à l'apprentissage d'une réalité cruelle faite de préjugés de race et de classe, d'injustices, d'exclusions et de questionnements angoissants. Faut-il se tourner vers la tradition ou lui tourner le dos, rompre avec les siens et aller vers un ailleurs, une modernité où les identités s'effritent ? Suivront encore les romans *Agar* (1955) et *Le scorpion* (1969), mais, à partir de la publication de *Portrait du colonisé* en 1957, l'essentiel du combat de Memmi pour la liberté individuelle et collective se fera à travers son œuvre d'essayiste. Sa voix aura été certainement une de celles qui s'est fait le plus entendre à l'époque de la contestation du colonialisme européen. Dans ce même courant essentiellement réaliste de la littérature du refus, l'on peut citer également l'œuvre de Hachemi Baccouche, qui se fait connaître avec son roman *Ma foi demeure* en 1958, roman largement autobiographique aussi, suivi en 1961 par un roman historique, *La dame de Carthage*. Cependant, écrivant à l'ombre de Memmi, Baccouche œuvre discrètement, sans faire d'éclat. Par la suite, ce seront d'abord les poètes qui prendront la relève aux années 1960-1970, avant que le roman ne prenne un nouvel élan : l'œuvre d'Hédi Bouraoui témoigne amplement de cette transition³⁶. Les romans de Bouraoui s'inscriront dans la mouvance des romans-poèmes de Farès, Khaïr-Eddine, Khatibi, etc., comme ce sera le cas aussi de l'œuvre de Meddeb. Très connu pour ses analyses des rapports entre l'Islam et l'Occident, Abdelwahab Meddeb (né en 1946), poète, romancier, essayiste, et traducteur, possède une connaissance approfondie des cultures arabe et occidentale. Directeur de la revue internationale *Dédale*, il enseigne aujourd'hui la littérature comparée à l'Université Paris X Nanterre. Il est l'auteur d'une douzaine d'ouvrages en français, dont *Talismano* (1979, roman), *Phantasia* (1986, roman), *Le tombeau d'Ibn Arabi* (1987, poésie), *Blanches traverses du passé* (1997, récit) *Aya dans les villes* (1999, poésie) et *La maladie de l'Islam* (2002, essai). Ce dernier livre, comme son premier, a été accueilli avec beaucoup d'intérêt par la critique internationale. Son œuvre a été traduite dans de nombreuses

langues et son inventivité et sa virtuosité verbale lui ont valu d'être comparé à Joyce. Proche de l'œuvre de Khatibi par sa réflexion sur les rapports entre langue, texte et corps, « l'écriture du désordre » de Meddeb traduit aussi l'intérêt de sa génération pour l'inscription de la subjectivité dans le texte par le jeu libre des signes qui oblige le lecteur à quitter son confort et à participer activement à la construction du sens du texte. Par ailleurs, Meddeb se situe également dans le courant tunisien de l'écriture transculturelle qui s'ouvre sur le monde entier sans renoncer à ses racines maghrébines. Dans ce même courant, on peut citer également Mustapha Tlili (né en 1937) dont la carrière et l'œuvre enjambent trois pays, trois cultures : la Tunisie, la France et les États-Unis où il réside pendant 13 ans en tant que fonctionnaire de l'ONU. Centrés sur les thèmes de l'exil, l'absence et la séparation douloureuse du pays natal, les romans de Tlili, notamment *La rage aux tripes* (1975), *Le bruit dort* (1978), *Gloire des sables* (1982) et *La montagne du lion* (1988), présentent toutefois moins la dimension enrichissante de la rencontre des cultures que la problématique plus traditionnelle du déracinement et de la perte des origines. L'écriture de Tlili innove néanmoins en pratiquant une sorte de fusion entre les conventions du bestseller de type américain avec les acquis du roman du renouveau de la génération des écrivains maghrébins de la mouvance de la revue *Souffles*. Ainsi les romans de Tlili multiplient les voix narratives et les points de vue, brouillent les repères chronologiques, convoquent divers genres et textes dans un collage multicolore de fragments de lettres, télégrammes, conversations, articles de presse, citations littéraires, etc., tout en construisant à travers cette textualité éclatée des récits d'amour impossible, de meurtres passionnels, de violence aveugle et de massacres morbides, soit tous les ingrédients indispensables aux films d'action, polars et autres divertissements de la culture de masse. Du point de vue esthétique, l'œuvre de Tlili opère donc manifestement une ouverture, une fusion productive de plusieurs pratiques d'écriture, « indigènes » et « exogènes³⁷ ». Il faut souligner également qu'alors que la littérature tunisienne contemporaine s'écrit en bonne partie par des écrivains résidant à l'extérieur du pays, elle continue à se créer en Tunisie même par une nouvelle génération d'écrivains souvent bilingues, oeuvrant en français et en arabe. À titre d'exemple, l'on peut citer Hafedh Djedidi (né en 1954), qui signe plusieurs recueils de poèmes, des pièces de théâtre et des romans : *Rien que le fruit pour toute bouche* (1986, poésie), *Intempéries* (1988, poésie), *Le cimetière ou le souffle du Vénérable* (1990, roman), *Fièvres dans Hach-Médine* (2003, roman), *Les sept grains du chapelet* ((2003, théâtre) et *Les vents de la nostalgie* (théâtre, 2003). Chez Djedidi, ce sont la poésie, l'histoire et le mythe qui se marient à travers une narration inspirée de la tradition des fdaoui où les personnages sont à la fois acteurs et narrateurs de l'action. Parmi

les nouvelles voix de la littérature tunisienne (du dedans et du dehors), il faudrait citer en outre des écrivains tels que Samir Marzouki, Ridha Kéfi, Hichim Ben Guemra et Fawzi Mellah qui ont déjà retenu l'attention de la critique. Notons par ailleurs que le goût pour la littérature populaire se manifeste également en Tunisie depuis les années 1990. Dans cette veine, ce sont Mohamed Habib Hamed (né en 1945) et Fredj Lahouar qui se distinguent. Signant également quelques recueils de contes (Mimouna, Diamounta, Bâton fais ton travail), Hamed s'amuse en amusant le lecteur à qui il propose une série de romans espiègles où il ne se prive pas d'écorcher au passage les bienpensants : *Le Mahtuvu* (2000), *La mort de l'ombre*, *Gor et Magor*, *L'oeil du mulet*, etc. Lahouar se démarque en publiant ses « polaromans » à la fois en français et en arabe, et en affichant une pratique parodique du polar, comme l'indiquent certains de ses titres : *Ainsi parlait San-Antonio* (1998), *Antar ou ça tourne court* (1998), *La créature des abysses* (1999), entre autres. Ainsi, le roman tunisien n'est pas en reste et ne semble guère être à la veille de s'éteindre, contrairement aux prédictions pessimistes de certains. À l'heure actuelle l'émergence d'un double lectorat, arabophone et francophone, crée une dynamique plutôt prometteuse permettant aux écrivains d'exercer toute leur créativité selon leur inspiration propre et les multiples conventions et voies littéraires qu'offrent la tradition maghrébine et la littérature mondiale.

2. La littérature féminine et féministe

Les femmes n'ont pas été absentes, même aux premiers temps de l'émergence de la littérature francophone au Maghreb, mais comme ailleurs, l'histoire littéraire a tendance à leur faire peu de place. Il convient donc de leur consacrer ici quelques pages en particulier, afin de remédier au moins partiellement aux silences du passé. Il est vrai néanmoins que les carrières littéraires des écrivaines sont moins nombreuses que celles des hommes et en bonne partie plus tardives, ce qui s'explique sans doute de différentes façons. Pour les uns, c'est le reflet de la situation sociale où les femmes n'ont pas voix au chapitre, pour d'autres, il s'agissait de les protéger (en n'envoyant pas les jeunes filles à l'école française) de l'assimilation à la culture européenne, pour qu'elles puissent transmettre la culture traditionnelle aux enfants. La vérité doit se situer quelque part entre ces deux versions des raisons de la difficulté de l'entrée des femmes sur la scène littéraire. Leur présence de plus en plus significative dans le paysage littéraire de ces dernières années prouve cependant qu'elles en ont long à dire sur leur époque, leur pays, leur culture et qu'elles ne manquent pas d'imagination pour l'exprimer, qu'elles soient poètes, romancières, nouvellistes ou essayistes comme Fatima Mernissi, et également cinéastes comme

Assia Djebar. En 1984, l'Algérie adoptait le Code de la famille, qui met la femme en position de tutelle par rapport à l'homme. Les Algériennes, qui avaient activement participé à la révolution, se retrouvaient ainsi privées de certains droits fondamentaux. Aussi, c'est envers et contre tout que les femmes font œuvre de création. Comme les écrivains du Maghreb, les femmes écrivaines produisent autant des œuvres romanesques que des œuvres dans des domaines aussi diversifiés que la nouvelle, la poésie, l'essai, mais plus rarement le théâtre. Aussi, la critique s'attache-t-elle depuis quelques années à faire mieux connaître l'œuvre des écrivaines du Maghreb. Un exemple notoire : en poésie, pour la première fois, vient de paraître une anthologie de textes réunis par Christiane Laïfaoui qui présente 30 voix de femmes à travers 180 pages de poésie contemporaine algérienne de langue française, intitulée *Le silence éventré*³⁸. Ces extraits des œuvres de poètes algériennes (dont certains inédits) expriment les souffrances de la torture subie par leurs auteures et de l'emprisonnement pendant la guerre de libération, d'autres évoquent les tragédies de la guerre sans nom qui a ravagé le pays durant les années 1990, d'autres enfin évoquent le déracinement, l'exil et les aspirations à la liberté. Les femmes ont pourtant commencé à faire œuvre d'écrivain avant la guerre de libération, au moment de la transition de la littérature coloniale à une littérature de langue française produite par les Maghrébins eux-mêmes, soit à partir des années 1930-1940. La première romancière de cette génération est Djamila Debèche, née en 1910 à Sétif en Algérie. Activiste de la première heure, elle lance une revue féministe, *L'action*, en 1947. Elle est l'auteure de deux romans : *Leïla, jeune fille d'Algérie* (1947) et *Aziza* (1955). Adoptant le style réaliste de l'époque, Debèche crée des personnages de femmes qui profitent d'une instruction moderne sans perdre leurs racines algériennes. Ainsi, *Leïla*, dans son premier roman, fait des études dans une pension d'Alger et travaille comme adjointe dans une usine (dont le patron est, naturellement, français), avant de faire la rencontre d'un jeune médecin d'Alger avec qui elle retournera auprès de sa famille dans le Sud pour faire profiter le milieu des apports de leur savoir moderne. *Aziza*, du deuxième roman, fait également des études, devient journaliste et fera à son tour la rencontre d'un prince charmant qui la ramènera à un mode de vie plus traditionnel. La romancière, elle, à la suite de ces deux œuvres, se consacrera plutôt à l'activité sociale. Une autre Algérienne prendra la plume à la même époque, dans la mouvance de l'activité littéraire suscitée par l'École d'Alger. Marguerite Taos Amrouche, sœur de Jean Amrouche, née en 1913 en Tunisie où sa famille avait émigré, a à son actif, en plus de son œuvre littéraire, des chants et musiques amazighes qu'elle a tenté de sauver de l'oubli. Elle se fait tout d'abord connaître à Paris, en 1937, par son répertoire de chants berbères. Par la suite, elle publie *Jacinthe noire* (1947), *Rue des tambourins* (1960), *L'amant imaginaire* (1975), *Solitude, ma mère* (1995), et *Le grain*

magique (contes, poèmes et proverbes berbères de Kabylie, 1996). Les personnages des romans de Taos Amrouche sont des jeunes filles berbères qui, comme l'écrivaine, défendent leur héritage ancestral ; le projet littéraire de Taos et de son frère Jean s'avère ainsi être essentiellement le même : à travers des œuvres en langue française, valoriser et faire revivre une tradition que la présence coloniale risquait d'étouffer. Et quel meilleur moyen que de rendre accessible au public francophone les chants anciens ? À titre d'exemple, parmi les poèmes recueillis, cette berceuse : Étoile du matin, je t'en prie, Parcours les deux À la recherche de mon enfant Et rejoins-le où il repose. Tu le trouveras encore dans son sommeil : Redresse-lui doucement l'oreiller Et vois s'il ne manque de rien Le Seigneur l'a créée plein de grâce, Sa beauté se rit des parures, Elle illumine les chemins³⁹ Il faut citer également une autre des pionnières de la littérature des femmes maghrébines : Fadhma Aït Mansour, mère de Taos et Jean Amrouche. Née en 1882 à TiziHibel, Fadhma Ait Mansour publie en 1968 Histoire de ma vie, qui, comme son titre l'indique, est un récit de vie où elle raconte l'existence rude dans les montagnes d'Algérie : «Une vie. Une simple histoire écrite avec limpidité par une grande dame Kabyle [...]. À l'étouffement de tout un peuple, à sa détresse et sa honte, s'ajoute la tragédie de tous et de chacun. Ce n'est plus un pays, c'est un orphelinat. Fadhma n'a pas de père. Sa mère l'a protégée tant qu'elle a pu contre la famille, contre le village qui la considère comme un être maudit », écrit Kateb Yacine dans sa préface à l'ouvrage de FadhmaAmrouche, intitulée « Jeune fille de ma tribu⁴⁰ ». Ce récit, comparable à celui de la Malienne Awa Keita, constitue un témoignage inestimable des effets de la présence coloniale dans les milieux traditionnels et fraie la voie à un genre particulier, le récit de vie, qui sera pratiqué régulièrement par les femmes écrivaines de la francophonie, tant au Maghreb qu'en Afrique subsaharienne et aux Caraïbes. La première à faire une véritable carrière littéraire et cela, dès la période coloniale, aujourd'hui la plus connue des romancières du Maghreb, est encore une écrivaine algérienne : Assia Djébar, née à Cherchell en 1936. Auteure de talent, ses œuvres évoquent la vie au quotidien des Algériennes, l'histoire de l'Algérie et les drames qui ont bouleversé et bouleversent encore ce pays. Cinéaste, Assia Djébar a réalisé, en 1978, La Nouba des femmes du mont Chénoua (prix de la Critique internationale à la Biennale de Venise en 1979) et, en 1982, La Zerda et les chants de l'oubli. Ses récits évoquent parfois l'histoire de l'Algérie en remontant jusqu'à l'Antiquité gréco-romaine. Son œuvre compte de nombreux romans : La soif (1957), Les impatients (1958), Les enfants du Nouveau Monde (1962), Les alouettes naïves (1967), puis, en 1969, elle publie Poèmes de l'Algérie heureuse, et avec Walid Garn, elle crée une pièce de théâtre, Rouge l'Aube. Suit une période de silence (relatif) pendant laquelle l'écrivaine cherche sa voie à travers le cinéma. En 1980, elle revient à la création littéraire avec un recueil de nouvelles : Femmes

d'Alger dans leur appartement. Puis, dans un style renouvelé, plus libre, plus éclaté: L'Amour, la fantasia en 1985 et, en 1987, Ombre sultane, puis Loin de Médine (1991) et Vaste est la prison (1995). De plus en plus dépouillée et libre, l'écriture d'Assia Djébar va vers la tristesse et la colère dans Le blanc de l'Algérie (1996), Oran langue morte (1997) ainsi que dans son essai, Ces voix qui m'assiègent (1999) et vers l'érotisme dans Les nuits de Strasbourg (1997). La «première manière» d'Assia Djébar, celle des années 1950-1960, est typique de l'époque où l'on écrit à la fois pour un public européen et un public naissant, maghrébin, époque où l'on prend la parole pour se dire, pour se soustraire au regard de l'Autre, pour inverser l'observation et dire plutôt à l'Autre le regard qu'on porte sur lui et sur soi, mais tout en conservant la convention romanesque du «témoignage» réaliste instaurée par le roman colonial. Ensuite, comme la plupart des écrivains d'après la guerre de libération, Djébar se libère de cette tutelle et crée son langage propre où autobiographie, récit romanesque, histoire et scénarios fusionnent, langage du cœur lui permettant de «passer les frontières» de tous genres et d'aller de l'érotisme à de véritables cris du cœur ; mais toujours l'amour de l'Algérie traverse cette œuvre bien particulière. L'œuvre de Djébar est couronnée par de nombreux prix : prix Maurice Maeterlink (1994), International Neustadt Prize (1996), prix Maguerite Yourcenar (1999). Assia Djébar a également été élue à l'Académie royale de Belgique en 1999 et a reçu le prix de la Paix de la Foire de Francfort en 2000, prix décerné par les libraires allemands. Citons un extrait de son discours prononcé à cette occasion : Je veux me présenter devant vous comme simplement une femme écrivain, issue d'un pays, l'Algérie tumultueuse et encore déchirée. J'ai été élevée dans une foi musulmane, celle de mes aïeux depuis des générations, qui m'a façonnée affectivement et spirituellement, mais à laquelle, je l'avoue, je me confronte, à cause de ses interdits dont je ne me délie pas tout à fait. J'écris donc, et en français, langue de l'ancien colonisateur, qui est devenue néanmoins et irréversiblement celle de ma pensée, tandis que je continue à aimer, à souffrir, également à prier (quand parfois je prie) en arabe, ma langue maternelle. Je crois en outre, que ma langue de souche, celle de tout le Maghreb — je veux dire la langue berbère, celle d'Antinéa, la reine des Touaregs où le matriarcat fut longtemps de règle, celle de Jugurtha qui a porté au plus haut l'esprit de résistance contre l'impérialisme romain —, cette langue que je ne peux oublier, dont la scansion m'est toujours présente et que, pourtant, je ne parle pas, est la forme même où malgré moi et en moi, je dis «non» : comme femme et surtout, me semble-t-il, dans mon effort durable d'écrivain⁴¹. Étant donné l'ampleur et l'intérêt porté à l'œuvre de Djébar, les écrits d'autres femmes du Maghreb ont souvent reçu peu d'attention de la part de la critique, jusqu'à récemment, alors que leurs œuvres méritent certainement un plus large public. Moins prolifiques, elles écrivent quand même et leurs publications se multiplient, petit à petit,

notamment à partir des années 1980 ; certaines se font remarquer dès le lendemain des indépendances. À cet égard, il faut citer notamment l'Algérienne Fadela M'rabet qui provoquera la polémique avec ses écrits souvent avantgardistes. Essayiste, de son vrai nom F. Abada, elle publie *La femme algérienne* en 1964, puis *Les Algériennes* en 1967. Auteure controversée, elle n'en est pas moins la première à dénoncer la condition faite aux femmes de son pays. En 1972, elle publie encore *L'Algérie des illusions* avec son époux Maurice-Tarik Maschino. D'autre part, parmi les écrivaines de la deuxième génération qui adoptent un discours sur l'identité nationale ou la guerre de libération, l'on peut retenir le nom d'Aïcha Lemsine, née en 1942 dans les Néméncha, en Algérie. Elle signe deux romans, *La chrysalide* (1976) et *Ciel de porphyre* (1978), et un essai, *Ordalie des voix* (1983). Proche de la littérature populaire (romans d'aventure, polars, roman d'amour), les romans de Lemsine ont connu un grand succès, car si ce sont essentiellement des histoires d'amour d'héroïnes qui doivent affronter de multiples obstacles, le cadre est celui de la guerre de libération et le périple des personnages est sous-tendu par un questionnement d'actualité sur la situation des femmes : faut-il accepter la polygamie. Peut-on concilier vie traditionnelle et éducation moderne ? etc. Il convient de noter par ailleurs que, bien que les romancières algériennes tiennent le haut du pavé de la littérature des femmes du Maghreb, les Tunisiennes, les Marocaines et les poétesses ne sont pas absentes de la scène littéraire. Citons, à titre d'exemple, Leïla Benmansour (née en 1949), poétesse algérienne, auteure d'un recueil intitulé simplement *Poèmes* (1977) ; Sophie El Goulli, née en 1932 à Sousse en Tunisie, qui signe, entre autres, *Vertige solaire* (1981) ; et Amina Saïd (née en 1953), également tunisienne, auteure de *Paysages nuit friable* paru en 1980 et *Métamorphose de l'île et de la vague* (1985). Parmi les romancières tunisiennes, c'est le nom de Souad Guellouz (née en 1937) qui ressort. Son premier roman paraît dès 1975, *La vie simple*, suivi de *Les jardins du Nord* en 1982. Ce second roman décrit la vie dans la grande bourgeoisie tunisienne avec beaucoup de réserve et de pudeur. Écrivaine dynamique, Guellouz a obtenu le prix CRÉDIF. Contemporaine et compatriote de Guellouz, l'on peut citer également JalilaHafsia qui publie *Cendres à l'aube*, en 1978, un roman en partie autobiographique. Son ouvrage *Visages et rencontres*, publié en 1981, présente plus de 150 entretiens avec des personnalités littéraires du Maghreb et d'Europe⁴². Comme ailleurs en francophonie, l'on ne saurait affirmer que tous les écrits des femmes sont revendicateurs ou engagés au sens politique et social, mais la poésie, autant que le roman, peut certainement servir aux écrivaines à s'affirmer, s'engager, et à dénoncer leur condition. C'est le cas, entre autres, de la poétesse marocaine Rachida Madani, née en 1951 à Tanger. Dans *Femme je suis*, publié en 1981, l'on

peut lire, par exemple : Mais tu me laissas homme mon frère femme à moitié jamais adulte ni jamais libre acculée à bercer mon cadavre⁴³. L'engagement des femmes peut aller jusqu'à l'implication politique parfois suicidaire. Ainsi Saïda Menebhi, née en 1952 au Maroc, a eu une vie tragique de militante marxisteléniniste. Professeure d'anglais à Rabat, elle sera détenue, torturée, et décède en 1977, faute de soins alors qu'elle faisait une grève de la faim. Ses Poèmes, lettres, écrits de prison, sont publiés à Paris, par le Comité de lutte contre la répression au Maroc, en 1978. Quelques romancières marocaines publient également des œuvres à partir des années 1980 : Aïcha la rebelle de Halima Ben Haddou, paru en 1982, s'inscrit dans le courant des bestsellers, à la manière des romans algériens où une jeune femme vit une histoire d'amour qui provoque des conflits avec les siens. Dans la même veine, Le voile mis à nu (1985) de Badia Hadj Naceur met en scène la jeune Yasmina qui cherche l'émancipation à travers des amours multiples qui ne manquent pas de produire bien des désillusions. La fille aux pieds nus (1985), de Farida Elhany Mourad, s'inscrit aussi dans le courant du roman populaire, sentimental, de plus en plus présent sur la scène littéraire maghrébine depuis deux décennies. En 1985, paraît également un roman de Leïla Houari, Zeïda de nulle part, qui, à la manière des romans de Debèche, crée un personnage tiraillé entre la nécessité d'une instruction moderne et l'enracinement dans les traditions. Construits essentiellement sur les thèmes de l'amour et de la révolte des jeunes femmes contre certaines traditions familiales, ces romans témoignent de l'apparition d'un nouveau lectorat qui cherche autant l'évasion que des propos d'actualité qui ne soient pas nécessairement de l'ordre de la contestation ou de l'engagement politique. D'autres femmes, comme leurs confrères, s'établissent hors du pays natal et mènent une carrière internationale à partir d'une édition à l'étranger. Parmi celles-ci, on peut compter Nadia Ghalem, née en Algérie en 1941, qui séjourne dans plusieurs pays avant de s'établir au Québec. Journaliste à la télévision, elle publie des romans, nouvelles, romans de jeunesse, du théâtre et des poèmes. Elle met en scène des personnages de son pays d'origine avec leurs difficultés, leurs angoisses, ce qui n'empêche pas des moments de tendresse. Dans son théâtre, par contre, il est surtout question de l'Amérique du Nord dès le XVIIe siècle. Elle est parmi les premiers écrivains d'origine maghrébine à avoir publié en Amérique du Nord. Son premier roman, Les jardins de cristal (1981), est une sorte de descente aux enfers, un délire psychotique influencé par des notions de psychanalyse. La villa désir, paru en 1988, explore à partir de l'Antiquité romaine et le siècle de Trajan, une «réalité» qui mène à la science-fiction. Elle signe également deux recueils de nouvelles, L'oiseau de fer (1981) et La nuit bleue (1991), des recueils de poèmes, Exil (1980), Nuances et Les chevaux sauvages (2002), et des romans jeunesse : La rose des sables (1993) et Le Huron et le huard (1995). Plusieurs de ses ouvrages ont été finalistes

pour des prix littéraires et elle a obtenu le prix CRÉDIF pour *La rose des sables*. Ses poèmes paraissent également dans des volumes collectifs tels que *Le 11 septembre des poètes du Québec* et *Le silence éventré* (anthologie parue en 2003). Citons un court poème : *Le poète sous les miradors Comme un hyarion chez les dinosaures Trace des mots du couchant jusqu'à l'aurore Et le vent de la steppe Qui décoiffe la licorne Et le vent de la steppe... Quelques papillons de neige Viennent s'égarer Sur des épines de ronces barbelées Un poète sans nom espère encore*⁴⁴ Ainsi, les années 1980 voient naître plusieurs carrières littéraires d'écrivaines aux propos et aux intérêts les plus divers. Rares sont celles qui ont à leur actif autant de publications que Nadia Ghalem, mais elles produisent une œuvre non moins significative. Certaines continuent à faire œuvre de militantes, telles que Maïssa Bey, de son vrai nom Samia Benameur, née en 1950 à Ksar-el-Boukhari au sud d'Alger. Son père, combattant du FLN, a été tué pendant la guerre de libération. Professeure de français, Maïssa Bey signe d'abord *Au commencement était la mer...*, puis *Nouvelles d'Algérie*, en 1998. Son propos s'inscrit dans le courant de la « littérature de l'urgence » algérienne. Zehira Berfas Houfani, née en 1952 à M'kira, en Kabylie, mène une carrière à la fois de romancière et de journaliste, ce qui l'amène à tenir aussi un langage ancré dans l'actualité politique. Ses romans s'inscrivent cependant dans le courant de la littérature populaire : en 1986, elle publie *Portrait du disparu* et *Les pirates du désert*, puis, en 1989, *L'incomprise*. *Infidélités*, *crimes passionnels*, *cadavres dissimulés*, *contrebande* et *enquêteurs* : tous les ingrédients du polar y sont, assaisonnés d'un peu de nationalisme, comme le note Christiane Achour : « Zehira Houfani, comme ses confrères, utilise le polar comme moyen de poser les problèmes sociaux du pays avec les arguments du discours nationaliste conventionnel⁴⁵ ». Depuis 1994, Houfaniviv au Canada. Elle a signé de nombreux textes journalistiques dans la presse québécoise ainsi qu'une *Lettre d'une musulmane aux Nord-Américaines*, réagissant ainsi à la vague anti-Arabs et anti-Musulmans née des attentats du 11 septembre 2001. Son œuvre est naturellement teintée de militantisme. Elle s'insurge contre les injustices et humiliations imposées en particulier aux peuples du Moyen-Orient et de l'Afrique du Nord. Une autre Algérienne, Selima Ghezali (née en 1959), est, elle aussi, écrivaine et journaliste. Elle a dirigé l'hebdomadaire algérois *La Nation* avant qu'il ne soit interdit. Ghezali a été élue rédacteur en chef de l'année (New York, 1996) et a reçu le prix du Club international de la Presse en 1995, le prix Sakharov en 1997 et le prix Olof Palme en 1998. . Dans *Les amants de Shaharazade* (1999), elle écrit : *Dans le bleu profond de la nuit, l'appel lancé par le muezzin lacéra le ciel pour annoncer le jour mais le grondement du tonnerre recouvrit sa voix ; un éclair illumina la nuit tandis que la pluie se déversait en trombe sur la terre. [...] Mère, épouse, amante, Shéhérazade est d'abord figure emblématique : celle de la femme algérienne qui a connu hier*

la victoire et l'espoir insensé de l'indépendance, celle qui connaît aujourd'hui les massacres, celle qui tente de protéger les siens, la peur vrillée au ventre. Celle qui par sa force et la raison nous fait croire en l'avenir d'une Algérie enfin une, heureuse et pacifiée. [...] — Écoute le son formidable du tonnerre, il rend les hommes à leur juste mesure. Même l'homme dont la voix sera recouverte. La seule voix qui subsiste est celle qui règne dans les cœurs⁴⁶. Bien qu'elles n'aient pas à vivre une situation aussi dramatique que celle des Algériennes, les écrivaines tunisiennes se préoccupent également, à leur manière, de l'actualité sociale. Ainsi Hélé Béji, par exemple, essayiste et romancière, dans *L'œil du jour* (1985), *Itinéraire de Paris à Tunis* (1992) et *L'imposture culturelle* (1997), dénonce le mimétisme de la nouvelle bourgeoisie qui mène une vie artificielle calquée sur le mode de vie occidental, se coupant entièrement de ses racines. D'autres mettent plutôt en scène un univers de femmes où l'on se débat pour se soustraire au règne de l'homme et pour accéder au bonheur et à la liberté. C'est le cas des personnages d'Emna Bel Haj Yahia dans ses romans *Chronique frontalière* (1991) et *L'étage invisible* (1996). Cependant, parmi les nouvelles voix féminines de la littérature tunisienne, plusieurs s'écartent du militantisme, pour faire simplement œuvre de création, comme le note Tahar Bekri : «[L]es thèmes abordés dans les différents romans publiés en français par des Tunisiennes, apparaissent comme des analyses sociales ou des peintures parfois intimistes qui refusent de s'enfermer dans le discours féministe revendicatif que l'on retrouve dans les œuvres de langue arabe pour se consacrer au travail sur l'écriture⁴⁷. » C'est le cas des œuvres d'écrivaines telles que Alia Mabrouk, Syrine, Faouizia Zaouari, Azza Filali, Aïcha Chaïbi ou Dorra Chamman, par exemple, dont l'œuvre, encore peu fournie, est néanmoins prometteuse. Parmi ces nouvelles voix encore peu connues, une se démarque néanmoins : celle de Malika Mokeddem (née en 1949), algérienne d'origine, qui, depuis 1990, est une des rares femmes à mener une véritable carrière littéraire. Née à Kenadsa, aux confins du désert, elle est néphrologue et vit à Montpellier depuis 1979. Elle reçoit le prix Littré, le prix collectif du festival du Premier roman de Chambéry, et le prix algérien de la fondation Nourredine Aba pour son premier roman, *Les hommes qui marchent* (1990). Elle reçoit également le prix Afrique-Méditerranée de l'ADELF en 1992 pour son second roman, *Le siècle des sauterelles*, et le prix Méditerranée de Perpignan pour *L'interdite* publié en 1993. Depuis, elle a fait paraître quatre autres romans : *Des rêves et des assassins* (1995), *La nuit de la lézarde* (1998), *N'zid* (2001), et *La transe des insoumis* (2003). Malika Mokeddem écrit avec une finesse poétique et une précision remarquable ; ses personnages sont crédibles et elle décrit avec force la violence qui sous-tend les relations entre colons et Algériens, les perpétuelles injustices dont sont victimes ces derniers, en particulier dans *Le siècle des sauterelles* qui se lit comme un thriller

et donne au lecteur une vision juste de la dimension humaine dans les aléas de l'Histoire. Son œuvre se nourrit de références intertextuelles multiples et s'inscrit dans la foulée de celle d'un Ben Jelloun dans la mesure où elle met en cause les rôles que l'organisation traditionnelle de la société impose aux hommes et aux femmes ; ses romans construisent un univers imaginaire du décloisonnement où l'homme peut être simplement humain et même poète, et non seulement viril, et où la femme n'a pas à se soumettre ou à vivre « enterrée » dès l'adolescence. Son propos rejoint ainsi celui de bien des écrivaines de la francophonie, telles Gisèle Pineau ou Aminata SowFall dont le souci n'est pas seulement de voir à une amélioration de la condition des femmes mais plutôt à la construction d'une meilleure condition humaine... un monde libre qui ne sera pas amputé de sa féminité.

Une littérature « cousine » est apparue

Depuis quelques années, celle des « Beurs » comme Azouz Begag, Farida Belghoul, Nina Bouraoui, Mehdi Charef, NacerKettane, Leïla Sebbar... Les thèmes peuvent être voisins mais l'« ancrage » principal, lui, est européen.

La littérature de la banlieue, Abdel Malik rappeur, Gauz « debout pays » Cote d'Ivoire /

3. LA LITTÉRATURE DE L'ÉMIGRATION OU « BEUR »

Au cours des années 1980, avec le retour vers une esthétique plus réaliste et l'engouement pour la littérature populaire, apparaît également un autre courant littéraire qui se démarque et qui, sans être entièrement maghrébin, ne peut s'appréhender sans référence au contexte maghrébin. Plusieurs écrivains nés en France de parents originaires du Maghreb (principalement de l'Algérie), ou émigrés à un jeune âge et scolarisés en France, publient des œuvres en quelque sorte « transculturelles », dont l'imaginaire est marqué à la fois par la culture d'origine et par la vie précaire des immigrés en banlieue parisienne. Cette littérature de la deuxième génération de l'émigration sera bientôt désignée par le terme « beur » dont l'origine demeure incertaine ; l'hypothèse la plus souvent évoquée est qu'il s'agit d'un verlan de la langue populaire où l'inversion (ara-be / be-ara) aurait évolué phonétiquement pour aboutir à «beur ». Et alors que certains contestent encore l'existence même de cette «littérature », plusieurs traits communs permettent néanmoins de regrouper ainsi ces œuvres dont on ne peut ignorer l'existence : si l'imaginaire hybride de ces textes fait fusionner deux

cultures, l'écriture aussi se caractérise par l'amalgame de plusieurs tendances actuelles, se situant généralement à la croisée de l'autobiographie (ou récit de vie), du roman populaire, du style du scénario et du reportage journalistique. Souvent proches du quotidien, ces romans évoquent les drames de la vie de deux générations d'immigrés dont l'avenir ne promet pratiquement rien. Parmi les premiers et les plus connus des écrivains de l'émigration, citons d'abord Leïla Sebbar (née en Algérie en 1941 d'un père algérien et d'une mère française, émigrée en France en 1958), auteure de plusieurs romans, nouvelles et essais dont : *Fatima*, ou les Algériennes au square (1981), *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* (1982), *Le Chinois vert d'Afrique* (1984), *Les carnets de Shérazade* (1985), *Jeune homme cherche âme sœur* (1987), *Le fou de Shérazade* (1991), *On tue les petites filles* (essai, 1978), *Le pédophile et la maman* (essai, 1980). Les titres mêmes des romans de Sebbar reflètent amplement la problématique principale de son œuvre : la quête identitaire des individus aux prises avec l'exil, la double culture, le déracinement, les préjugés ; en même temps, les références répétées à *Shérazade* traduisent la dimension optimiste de cette quête : l'enracinement se fera dans et par le langage ; la « mort identitaire » sera prévenue par le fait même de raconter, raconter encore et toujours des aventures fictives pour mieux vivre. Un autre des écrivains de l'émigration à avoir retenu rapidement l'attention d'un important lectorat, Mehdi Charef, né en Algérie en 1952, vit en France depuis le début des années 1960. Il est l'auteur de plusieurs romans, dont *Le thé au harem d'Archi Ahmed* (1983), l'un des romans les plus connus de la littérature beur dont Charef a également tiré un scénario porté à l'écran (primé aux Césars en 1985), et plus récemment *Le Harki de Meriem* (1989) et *La maison d'Alexina* (2000). La force des romans de Mehdi Charef réside avant tout dans l'évocation du quotidien des familles d'immigrés dans les milieux défavorisés du béton des HLM parisiens (quotidien fait de chômage, décrochage scolaire, prostitution, suicide, drogues et violences, mais aussi d'amours, amitié et solidarité). Il fallait, pour y parvenir, que lui-même retrouve en lui la voix de l'enfant qu'il a été, avec son innocence, ses blessures, ses peurs. Ainsi, concernant *La Maison d'Alexina*, Didier Hénique écrit : « Ce livre, à sa façon, est donc aussi un livre de combat et il fallait cette sorte de grâce de ceux qui ont profondément souffert dans leur cœur et dans leur corps pour que ne s'y exprime aucune haine, aucun ressentiment quelconque, seulement la volonté passionnée de faire entendre le drame universel de toutes les enfances bafouées⁴⁸. » Tout cela dans un style proche de la langue parlée où certains ont cru détecter une absence de littéarité, mais qui a le mérite d'introduire de lecteur directement dans l'univers des personnages qui ont rarement accès à une éducation supérieure. Aussi connu et plus prolifique, Azouz Begag, né en 1957 dans la

banlieue lyonnaise, est sociologue (chercheur au CNRS) et romancier. Dans ses livres (une vingtaine), parfois autobiographiques, il prend la défense des Beurs, mettant en scène, tout comme Charef, les problèmes auxquels sont confrontés les jeunes d'origine maghrébine. Chez Begag, comme chez bon nombre des écrivains dits beurs, l'humour côtoie la gravité, le recours à un langage souvent cru n'exclut pas un symbolisme plus poétique. Begag se fait remarquer dès son premier roman, *Le gone du Chaâba* (1986), inspiré en partie de sa vie d'enfant près de Lyon. Cet ouvrage a été couronné du prix des Sorcières et du prix de la Ville de Bobigny en 1987. *Béni ou le Paradis privé* (1989) lui a valu le prix Radio Beur en 1989 et le prix Falepdudépartement du Gers en 1990. Il a également publié des récits pour les jeunes dont : *Les voleurs d'écritures* (1990), *La force du berger* (1991), *Jordi ou le rayon perdu* (1992) et *Quand on est mort, c'est pour toute la vie* (1994). Notons également que, parmi les femmes, certaines ont aussi œuvré à la fois dans le domaine du cinéma et comme romancières. C'est le cas notamment de Farida Belghoul, auteure de deux films : *C'est Madame la France que tu préfères ?* (1983) et *Le départ du père* (1984), et d'un roman à succès, *Georgette !* (1986), dont on a pu dire en 1990 qu'il s'agit « du meilleur roman de la "deuxième génération" jusqu'à ce jour⁴⁹ ». Ce roman évoque à son tour les questions identitaires auxquelles les immigrés sont sans cesse confrontés, mais à travers l'histoire à la fois plaisante et tragique d'une petite fille de sept ans qui est aussi la narratrice de ce récit multidimensionnel où les événements de la vie réelle des personnages se fondent dans l'univers imaginaire de la petite protagoniste. Parmi les écrivaines les plus connues de la littérature beur, il faut retenir par ailleurs le nom de Nina Bouraoui (née en 1967, en Algérie) qui s'est également fait connaître dès son premier roman, *La voyeuse interdite* (1991), roman pour lequel elle a obtenu le prix du Livre inter. Depuis, Nina Bouraoui a signé plusieurs autres romans, dont *Poing mort* (1993), *Le bal des murènes* (1996), *Le jour du séisme* (1999) et *Garçon manqué* (2000). Ce dernier ouvrage étant largement autobiographique, l'auteure y emploie le « je » et aborde des questions qui lui tiennent particulièrement à cœur. Elle s'explique sur ces choix dans des propos recueillis par Céline Darner : *L'Algérie est une terre extrêmement marquante, violente, jusque dans sa géographie. Parler de l'Algérie, c'est forcément une violence, parler des Algériens en France, c'est forcément une violence. J'ai écrit ce livre un peu pour moi mais surtout pour tous ces gens dont on ne parle pas : ceux qui ont fait un mariage mixte, les immigrés, les Algériens d'ici, de là-bas qui sont terrorisés. Parler de ces deux pays, qui se sont fait la guerre, et qui continuent d'une certaine manière, c'est forcément violent. Cela dit, le texte est plus proche des larmes aux yeux que de la haine... C'est un livre qui a changé radicalement quelque chose dans mon travail. Je sais que*

je n'écrirai plus jamais comme avant⁵⁰. En fait, la révolte contre tous les interdits, le refus du silence caractérisent toute l'œuvre de Bouraoui, qui, dès son premier roman, dénonce les méfaits des traditions sclérosées (surtout en ce qui concerne le mariage et la condition des femmes) tout en évoquant les rêves et interrogations de ceux et celles qui aspirent à échapper à l'autorité abusive des parents, ou toute autre instance sociopolitique. Ainsi, il ne fait pas de doute aujourd'hui que la littérature beur existe et que, tout en adoptant une esthétique moins recherchée que celle des écrivains des années 1960 à 1980, elle s'inscrit dans la continuité des thèmes dominants de la littérature maghrébine qui, depuis ses débuts, dénonce les injustices et tous les travers de la société qui concourent à empêcher l'individu de vivre heureux et de s'épanouir librement. D'autres noms mériteraient évidemment d'être cités : ZoulikhaBoukourt, Ali Ghalem, AkliTadjer, NacerKettane, Ahmed Kalouaz, Kamel Zemouri et Leïla Zhour parmi tant d'autres ; mais il ne saurait être question ici de tenter une présentation exhaustive des écrivains de ce courant de la littérature de l'émigration.

4. Le théâtre

Le théâtre, au Maghreb, dans sa forme moderne, est né de plusieurs apports venus de l'extérieur, bien que, comme en Afrique subsaharienne, diverses formes d'art dramatique aient existé dans les pratiques culturelles précoloniales. En effet, au Maghreb, la période ottomane en Tunisie et, par extension au Maroc, lèguera à la postérité le théâtre d'ombre, le mime, l'imitation et la popularité des conteurs publics. Mais ce sont des troupes venues d'Orient, principalement d'Égypte avec, en 1907, les tournées de Qdarhi et d'Abdelkadir el Masri qui serviront de tremplin au développement du théâtre du XXe siècle. L'activité théâtrale au Maghreb aura principalement deux pôles : Alger et Tunis, et il convient de souligner que, depuis les années 1920, le théâtre est demeuré un secteur dynamique de la culture maghrébine. Cependant, le théâtre de langue française occupe une place secondaire et même assez réduite par rapport au théâtre de langue arabe (arabe dialectal, généralement). Ainsi, plusieurs des écrivains de la première génération, écrivains polyvalents qui ont souvent touché à tous les genres, ont écrit aussi des pièces de théâtre, mais les véritables «dramaturges » de langue française sont rares, et la plupart des pièces publiées l'ont été au cours des années 1950 à 1980. Par ailleurs, la plupart des troupes travaillent à partir de pièces inédites, si bien que se sont surtout les noms des metteurs en scène et non ceux des dramaturges qui émergent dans le domaine du théâtre (bien que plusieurs des personnalités du théâtre maghrébin soient à la fois l'un et l'autre). Depuis les indépendances, les trois pays du Maghreb comptent à la fois des troupes de théâtre nationales et de multiples troupes privées et amateurs (théâtres communautaires, scolaires et universitaires), mais les rares pièces encore écrites en français sont produites plus souvent à l'étranger et dans des festivals de théâtre internationaux qu'au Maghreb même où le théâtre

est avant tout un art scénique, aujourd'hui, plutôt que littéraire, art où le jeu des acteurs, les décor, musique, sons, mouvements et effets visuels importent autant que l'art verbal, lequel peut aussi jouer sur plusieurs langues, mais qui se pratique principalement en arabe. À titre d'aperçu, on peut noter, en Algérie, l'apparition de productions théâtrales en 1910-1920 réalisées par Tahar Ali Chérif et Mohamed Mansali (entre 1921 et 1924). Pendant l'occupation française, Molière adapté en arabe connaît une certaine ferveur ainsi que les comédies de Mohammed Touri et, depuis l'indépendance, ce sera le tour de Bertold Brecht (adapté en arabe), Abdelkader Alloula, OuldAbderrahman, Kateb Yacine, Benguettaf, Slimane Benaïssa, Ziani-Cherif Ayad et Omar Felmouche, dont seul Kateb Yacine a produit des pièces en français. Il convient de noter aussi, avec Abdelkader Alloula, en ce qui concerne le théâtre algérien, qu'il s'agit souvent d'un théâtre de combat, ce qui explique aussi le recours à un langage plus populaire. Plus que la littérature écrite, le théâtre rejoint largement tous les publics parce qu'il adopte le plus souvent la langue populaire des maghrébins : l'arabe dialectal et qu'il peut être largement diffusé par la télévision ou la radio. Le théâtre maghrébin s'apparente ainsi bien souvent à la philosophie des Afro-Américains du quartier Watts à Los Angeles pendant les années 1960 : « Art is a tool for a social change », l'art est un outil de changement social. Critique, humoristique, audacieux, provoquant, il a parfois valu la mort à ses auteurs. Dans le domaine du théâtre, il s'agit donc bien souvent d'éviter de créer un art qui s'adresse uniquement à une élite lettrée en français, pour se rapprocher plutôt du peuple. Cette volonté de s'adresser au plus grand nombre a pour effet également la diffusion, de plus en plus fréquente, des créations de la dramaturgie par le relais de la radio et la télévision. Cela dit, les productions sur scène sont nombreuses et les créateurs (acteurs, metteurs en scène, dramaturges) du Maghreb se réunissent régulièrement à Carthage, en Tunisie, devenu lieu emblématique de l'activité théâtrale maghrébine. Sans doute la Tunisie est-elle aussi le lieu où le théâtre est actuellement le plus florissant, grâce à des metteurs en scène et comédiens de renom tels que Nourreddine Ben Ayed, Moncef Souissi, Mohamed Idriss, A. Mokdad, El Hamrouni, Issa Harrath, Kamel Allaoui, etc. Un recensement approximatif de 1990 fait d'ailleurs état d'un grand nombre de troupes nationales et régionales : une douzaine de troupes permanentes financées par l'État et une centaine de troupes privées ou amateurs, pratiquant autant des formes assez classiques que le théâtre expérimental⁵¹. . En résumé, donc, il ne fait pas de doute que le théâtre occupe une place importante au Maghreb, mais les productions en langue française se font de plus en plus rares. Il faudra néanmoins signaler quelques écrivains qui ont oeuvré dans ce domaine et qui y ont laissé leur marque aussi. Kateb Yacine (1932-1989) est ici un fondateur, comme il l'a été pour

le roman. Il écrit plusieurs pièces et, à son retour à Alger en 1972 après de multiples voyages, il crée sa propre troupe ; en 1978, il est nommé directeur du Théâtre régional de Sidi-Bel-Abbès. Ses trois premières pièces sont réunies dans un volume intitulé *Le cercle des représailles* (1959), qui comprend *Le cadavre encerclé*, *La poudre d'intelligence*, *Les ancêtres redoublent de férocité*, et un poème dramatique, «*Le Vautour* ». Les trois pièces, de facture assez différente, font réapparaître plusieurs personnages et thèmes du roman *Nedjma*, tout en abordant les questions politiques de manière plus ouvertement subversive. La première pièce est une tragédie d'allure quelque peu shakespearienne, en cinq monologues, où le héros se trouve confronté à des exigences d'héroïsme qui ne correspondent pas à ses propres aspirations. *La Poudre d'intelligence* est une satire politique où l'on décèle déjà le souci des dramaturges de se rapprocher de l'imaginaire populaire. En effet, le personnage principal se présente comme la réinvention d'un héros populaire : Dans le personnage de Nuage de fumée, Kateb réactualise le héros populaire, Djeha, en optant pour le Djeha rusé et plus malin que ceux qui tentent de l'asservir. Ce n'est ni le roublard craintif ni le benêt que l'on peut tromper sans difficulté. L'écrivain reprend des anecdotes bien connues du répertoire populaire en insistant sur la dominante choisie : Nuage de fumée est philosophe, poète, rusé et blasphémateur ; il est celui qui détruit les idoles et bouscule les pouvoirs établis, qu'ils soient religieux ou politiques⁵². La troisième pièce est un drame où réapparaît Nedjma, figure de la nation à naître, incarnation de la résistance à la fois au colonisateur et aux ancêtres dont les querelles intestines risquent de se reproduire à l'infini. En 1970, Kateb fera paraître une autre pièce, *L'homme aux sandales de caoutchouc*, qui met en scène la lutte des Vietnamiens, mais à partir de 1971, toutes ses autres productions seront écrites en arabe et plusieurs seront jouées avec succès. Ainsi, l'œuvre de Kateb lui-même est exemplaire de l'évolution du théâtre moderne au Maghreb qui « passe » par le français pour se développer par la suite surtout en langue nationale. D'autre part, parmi les pièces de langue française de la période coloniale, on peut noter quelques pièces peu connues, dont *Entre deux mondes* du Tunisien Mahmoud Aslan (né en 1902), publiée en 1932, et *Baudruche* (1959) de Hachemi Baccouche (né en 1917), également tunisien, ainsi que *La dévoilée* (1952) du Marocain Abdelkader Bel Hachmy (né en 1927) et deux pièces d'un autre auteur marocain, Ahmed Belhachmi, *L'oreille en écharpe* (s.d.) et *Le rempart de sable* (1962). Dans le courant de la littérature de combat de la guerre de l'indépendance algérienne, il faut citer une pièce militante de 1960 d'Hocine Bouzaher (né en 1935), *Des voix dans la Casbah*, de même que *Le séisme* (1962), d'Henri Kréa (né en 1933) qui se sert de la figure de Jugurtha à l'époque romaine et du symbolisme du tremblement de terre pour évoquer la guerre d'Algérie, ainsi que deux pièces de Mohamed

Boudia (1932-1973), Naissances et L'olivier (toutes deux de 1962 également), pièces construites autour de scènes de la vie quotidienne et des sacrifices des familles au cours de la guerre. Par ailleurs, plusieurs des fondateurs de la littérature maghrébine ont écrit quelques pièces assez éparses après les indépendances. Le plus prolifique en dramaturgie, après Kateb Yacine, sera son compatriote Nourreddine Aba (né en 1921) qui produira cinq pièces à partir de 1970 : Montjoie Palestine ! ou L'an dernier à Jérusalem (1970), L'aube à Jérusalem (1979), La recreation des clowns (1980), Tell El Zaâtar s'est tu à la tombée de la nuit (1981) et Le dernier jour d'un nazi (1982). AssiaDjébar (née en 1936) se fera remarquer par une pièce de 1960, Rouge l'aube, une des rares pièces écrites par une femme, publiée en 1969, et jouée au Festival panafricain de théâtre la même année. Mouloud Mammeri (1917- 1989) fera paraître trois textes de théâtre : Le banquet, précédé de La mort absurde des Aztèques (1973), Le Foehn ou La preuve par neuf (1982) et La cité du soleil (1987) ; l'on y retrouve plusieurs des thèmes de ses romans : l'échec de l'amour, la quête vaine du bonheur, l'individu démuné, devenu jouet des despotes. Parmi les œuvres marocaines, on peut relever une pièce de Tahar Ben Jelloun (né en 1944), La fiancée de l'eau (1984), et celle de 1987 d'Abdellatif Laâbi (né en 1942), Le baptême chacaliste. En Tunisie, deux noms se profilent : Fawzi Mellah, auteur de Néron ou les oiseaux de passage (1973) et Le palais du non-retour (1975) ainsi que HafedhDjedidi (né en 1954) qui signe deux pièces récentes : Les sept grains du chapelet (2003) et Les vents de la nostalgie (2003). La plupart de ces textes de théâtre d'écrivains mieux connus pour leur production dans d'autres genres passent relativement inaperçus, mise à part une pièce du poète et romancier algérien Mohammed Dib, qui a particulièrement retenu l'attention de la critique. Mille hourras pour une gueuse est une pièce tirée du roman La danse du roi, publié en 1968. La pièce a été créée au Festival d'Avignon en 1977, publiée en 1980, puis montée par la troupe algérienne El Qalaa. L'auteur présente ainsi la pièce : Schehrazade des bas-fonds, selon l'heureuse expression d'un critique, Arfia donne la comédie à de pauvres diables en recréant des épisodes de sa vie au maquis (algérien). Quelle est la part de l'invention et du réellement vécu dans ses évocations burlesques et terribles ? Difficile à savoir. Le problème n'est pas là. À ce passé répond le présent. Arfia partage la méchante existence des miséreux qui se rassasient chaque jour de son spectacle. Mais un soir, tout se confond tragiquement, passé et présent, affabulation et réalité. Qu'est-il arrivé? Difficile à savoir. Le problème est là⁵³. Mettant en scène les laissés-pour-compte, Dib exerce ici sa verve satirique tout en faisant fusionner une esthétique recherchée avec l'imaginaire populaire. Dans cette pièce, on voit ainsi à nouveau apparaître le souci des dramaturges de se rapprocher du peuple en faisant appel, non seulement à des techniques modernes, mais aussi à

des traditions populaires anciennes : La visée militante de la pièce se conjugue avec une haute exigence esthétique et réflexive, bien dans la manière brechtienne ; mais Dib y ajoute des traits venus de la sagesse populaire algérienne et des pratiques culturelles du terroir où la théâtralité reste liée à des formes spécifiques telles que le jeu d'ombres et de marionnettes (garagouz) ou le cercle du conteur (halqa), et à un espace scénique déployé dans la rue, ouvert sur la vie sociale et ses problèmes quotidiens⁵⁴. Cette observation dégage assez bien ce qui caractérise sans doute l'ensemble du théâtre de langue française du Maghreb : l'enracinement dans le terroir qui n'empêche en rien l'ouverture sur les pratiques théâtrales les plus diverses provenant des quatre coins du monde.

5. L'ESSAI

Contrairement au théâtre, l'essai est un genre privilégié depuis les débuts de la littérature maghrébine de langue française, participant à son essor. Plusieurs des écrivains de renom y ont contribué et certains se démarquent avant tout comme essayistes. Le débat d'idées commence dès l'époque coloniale et porte sur tous les domaines : politique, religion, art, société, littérature, etc. ; on ne retiendra ici que quelques noms et essais marquants, particulièrement dans le champ littéraire. Un premier nom s'impose à l'époque de l'élan des années 1940 vers la décolonisation, celui de l'écrivain et homme politique Farhat Abbas (1899-1985), qui lance un appel en faveur d'une Algérie autonome dès 1931. Né en Petite Kabylie, c'est un homme politique à la fois visionnaire et actif dans la lutte pour la libération de l'Algérie ; son œuvre écrite est surtout constituée de : *Le jeune Algérien*. De la colonie vers la province (1931, recueil d'articles parus dans la presse algérienne depuis 1921), *La nuit coloniale* (1962), *Autopsie d'une guerre* (1980), le reste étant constitué de plaquettes parues entre 1938 et 1950. Dans les écrits des années 1920-1930, Abbas répond notamment à la théorie de l'Afrique latine des «Algériennes», réfutant les prétentions de la «race supérieure» qui sert à cautionner la colonisation. Dans la même vaine de l'affirmation de l'identité maghrébine se situe un court essai fort remarqué à l'époque, *L'éternel Jugurtha*, de Jean Amrouche, paru dans la revue *L'Arche* en 1946, sous-titré «Propositions sur le génie africain». Amrouche se sert ici de la figure du prince berbère de l'époque de la chute de Carthage pour incarner la résistance à la présence coloniale et la culture occidentale, présentée comme froidement cartésienne. Jugurtha, comme personnage métonymique, traversera toute la production littéraire maghrébine (il apparaît, par exemple, encore dans des textes récents tels que *Vaste est la prison* [1995] de Djébar) comme figure identitaire. Plus proche du littéraire, Jean Sénac (1926-1973) fera paraître en 1957 son essai *Le soleil sous les armes* où il met de

l'avant le rôle de la poésie et l'importance d'une sensibilité aux mots et à leurs résonances multiples dans la lutte contre l'acculturation. Le colonisé prend la parole, parle haut et fort et avec éloquence. Cependant, jusqu'à présent, c'est l'écrivain tunisien Albert Memmi (né en 1920) qui est sans conteste le plus connu des essayistes maghrébins. Il a, avec *Portrait du colonisé*, publié en 1957, marqué toute une époque par sa réflexion à la fois lucide et profonde sur une relation humaine qui, croirait-on, n'a pas été explorée avant lui. Menant des recherches en sociologie portant sur la différence et la dépendance, le racisme, les relations dominant-dominé, etc. Memmi signera plusieurs autres essais qui feront avancer la réflexion sur toutes les questions touchant à l'exclusion et au racisme dont sont victimes le colonisé, le Noir, le Juif, la femme, le domestique et autres dominés : *Portrait du Juif* (1962), *La libération du Juif* (1966), *L'homme dominé* (1968), *La dépendance* (1979) et *Le racisme* (1982). Le *Portrait du colonisé* fera des vagues non seulement en Tunisie, mais partout dans la Francophonie et dans le monde. Cet ouvrage ose enfin évoquer une situation pour le moins occultée, comme l'a fait Franz Fanon dans *Les damnés de la terre* (voir la section sur l'essai antillais). Partant d'expériences vécues, Albert Memmi nomme et explique le désarroi et le désespoir d'êtres humains pris dans une situation sans issue. Ses essais provoqueront la polémique sur le plan international, mais on a tôt fait de reconnaître à Albert Memmi le courage et l'intelligence d'avoir posé un problème délicat avec clairvoyance et acuité. Il ne se veut pas philosophe, écrit Jean Déjeux, «mais, dit-il, si la philosophie c'est la recherche de la meilleure conduite possible de soi, en relation avec l'existence et la conduite des autres, alors je suis indéniablement philosophe⁵⁵ ». Du côté algérien, l'analyse de la situation coloniale se poursuit d'un point de vue historique et culturel dans les essais de Mostefa Lacheraf (né en 1917). Militant inlassable, il collabore à de nombreux quotidiens et revues au cours des années 1940-1960. En 1965, paraît *Algérie, nation et société*, qui réunit plusieurs textes de réflexion sur la culture et l'histoire algérienne où s'exprime le souci de Lacheraf de contrer la rhétorique coloniale et de «décoloniser l'histoire », comme il l'explique dans l'introduction du volume⁵⁶. Il y mène également des «Réflexions sociologiques sur le nationalisme et la culture en Algérie », tel que le précise le titre d'une des études du recueil. Par la suite, l'auteur signera encore de nombreuses études parues dans des périodiques divers, tels que *Algérie-Actualité*, *L'actualité de l'émigration*, *El Moudjahid* ou encore *Révolution africaine*, ainsi que d'autres collections d'essais où l'on reconnaît les mêmes préoccupations de l'auteur : *Écrits didactiques sur la culture, l'histoire et la société en Algérie* (1988), *Algérie et Tiers-Monde : agressions, résistances et solidarités intercontinentales* (1989) et *Littératures de combat : essais d'introduction* (1991). Tous les sujets d'actualité retiendront son attention : la question

de l'éducation, le cinéma, l'œuvre de Kateb Yacine, l'intellectuel face à l'Islam, etc. ; ces essais permettent ainsi de mieux cerner les enjeux de la décolonisation et les défis auxquels fait face la nouvelle nation. Par ailleurs, la question de la langue fait naturellement aussi l'enjeu d'un débat animé qui se poursuivra à travers plusieurs décennies et qui ne semble s'épuiser que vers la fin du siècle. Parmi les figures marquantes de cette réflexion, on peut citer Malek Haddad (1927- 1978), qui s'exprime longuement sur le sujet dans *Les zéros tournent en rond*, publié en 1961. Romancier et poète avant tout, Haddad reste déchiré par le «drame» linguistique, se sentant toujours en exil dans la langue française, au point où il prend le parti de ne plus faire œuvre de fiction en français entre 1961 et 1967, décision dont il dira plus tard : «Permettez-moi de me citer une fois de plus : "la langue française est mon exil". Mais aujourd'hui : la langue française est aussi l'exil de mes lecteurs. Le silence n'est pas un suicide, un hara-kiri. Je crois aux positions extrêmes. J'ai décidé de me taire ; je n'éprouve aucun regret, ni aucune amertume à poser mon stylo⁵⁷. » Et alors que peu adopteront une position aussi «extrême», la nostalgie de la langue maternelle demeure chez de nombreux écrivains francophones qui, tout en écrivant en français, ne cesseront de valoriser «la langue du cœur», arabe ou berbère. Ainsi, il est éclairant aujourd'hui de relire *Les zéros tournent en rond* pour comprendre le rapport, à l'époque, de la majorité des Algériens à la langue, qu'elle soit française ou arabe, la blessure profonde laissée par les méthodes d'enseignement et les conditions de vie qui ont fait dire à Malek Haddad «la langue française est mon exil⁵⁸», et il poursuit : «Il ne s'agit évidemment pas d'opposer deux civilisations mais tout simplement de respecter la personnalité de chacune d'entre elles. Je suis en exil dans la langue française. Mais des exils peuvent ne pas être inutiles et je remercie sincèrement cette langue de m'avoir permis de servir ou d'essayer de servir mon pays bien-aimé. » Le geste de Haddad (cesser d'écrire en français) vise donc aussi à encourager la relève à retrouver sa culture d'origine afin de s'éloigner de celle (culpabilisante ?) du colonisateur. Culpabilité que n'éprouveront ni les auteurs marocains ni les tunisiens, leur histoire étant moins dramatique que celle de l'Algérie sous le joug français. D'ailleurs, Haddad conclut son essai, évoquant un écrivain futur : «C'est en regardant en lui-même, d'abord chez lui, en Algérie, que l'écrivain algérien, libre de se consacrer à son métier, vivant sur le sol national, retrouvera ces mots impérissables qui, s'ajoutant à la symphonie universelle, contribueront aux progrès de toute démarche humaine⁶⁰. » L'histoire lui donnera plus ou moins raison : la littérature maghrébine continuera à se faire à la fois en français et en arabe. Chez d'autres penseurs, le débat sera largement dédramatisé, notamment chez l'essayiste marocain Abdelkébir Khatibi (né en 1938) dont la renommée fait aujourd'hui concurrence à celle de Memmi. L'on note en effet que ce

sont les essayistes marocains qui tiennent le haut du pavé pendant quelque temps à partir du milieu des années 1960. Dans le domaine des réflexions sur les idéologies, c'est d'abord le nom d'Abdellah Laroui (né en 1933) qui ressort. Historien, romancier et essayiste, Laroui est l'auteur d'une dizaine d'essais, en arabe et en français, publiés à partir des années 1960 : L'idéologie arabe contemporaine (1967), L'histoire du Maghreb : essai de synthèse (1970), La crise des intellectuels arabes ; traditionalisme et historicisme (1974), Les origines sociales et culturelles du nationalisme marocain (1977) et Islam et modernité(1986). La question fondamentale des essais de Laroui est celle de la modernité: comment assurer le progrès, comment accéder à être moderne sans trahir son histoire ? L'auteur examine de près l'interaction entre la pensée occidentale et la pensée arabe qui s'effectue autour des idéologies qui se veulent universalistes : libéralisme, marxisme, progrès technologiques. Cependant, comme l'histoire illustre la faillite de la mise en œuvre « universelle » de ces idéologies, Laroui affirme l'historicisme de toute société : les idéologies ne peuvent être qu'instrumentales ; chaque nation doit évoluer et accéder à la modernité à partir des enjeux de son histoire propre⁶¹. Quant à Abdelkébir Khatibi, c'est dans le domaine de la langue et de la littérature que se déploie sa pensée, en prolongation de son œuvre de création. À partir du constat de la pluralité au sein même de la société marocaine, Khatibi centre sa pensée sur le dialogue avec l'Autre, dont le bilinguisme et le métissage culturel sont les deux formes les plus manifestes. Ainsi, comme le feront de nombreux penseurs et créateurs de la francophonie à partir des années 1960 (l'on peut penser ici à Édouard Glissant, en particulier), Khatibi déplace le questionnement identitaire, délaissant les catégories habituelles de nation, race, culture et religion pour envisager l'être d'un point de vue psychologique et philosophique. Ainsi, dans Maghreb pluriel (1983), notamment, l'auteur « interroge dès son premier chapitre le concept d'identité à partir de la philosophie et de la question de l'être ». L'identité n'est plus alors une essence à conserver précieusement, mais un processus de devenir infini dans lequel la relation à l'autre est indispensable. « La langue vous aime afin que vous puissiez aimer les autres », soutient Khatibi. Dès lors, bilinguisme ou plurilinguisme, « écrire dans la langue de l'autre » n'est plus une expérience de perte mais un enrichissement, ouverture sur la pluralité, sur le dialogisme, exercice individuel du pouvoir de la langue qui permet à l'être d'évoluer par ses rapports avec la langue, les langues, Autrui. Toute l'œuvre de Khatibi se construit ainsi autour de cette interrogation de la pluralité et du rapport entre soi et l'autre : Le roman maghrébin (1968), La blessure du nom propre (1974), L'art calligraphique arabe (en collaboration avec Mohammed Sijelmassi, 1976), Par-dessus l'épaule (1988), Francophonie et idiomes littéraires (1989), Paradoxes du sionisme (1990), Penser le Maghreb (1993), Du signe

à l'image (1995), Civilisation de l'intersigne (1996), etc. Parmi les essayistes marocains de renommée internationale, il faut retenir également le nom de Fatima Mernissi. Sociologue, professeure à l'Institut universitaire de recherche scientifique de l'Université Mohammed V à Rabat, consultante pour l'Unesco et membre du Conseil d'Université des Nations Unies, elle signe plusieurs ouvrages sur le statut de la femme en Islam. Elle publie, en 1983, Sexe, idéologie et Islam et, en 1984, Le Maroc raconté par les femmes, mais c'est avec Le harem politique, le prophète et les femmes (1987) qu'elle se fera connaître comme une essayiste de talent. Elle poursuivra son enquête sur les femmes en Islam dans Sultanes oubliées : femmes chefs d'État en Islam (1990). Son œuvre est basée sur une érudition aussi vaste que profonde, une connaissance du Coran et de l'Islam qui donnent au lecteur accès à une information sérieuse, détaillée, crédible. Ainsi Mernissi poursuit cette tradition d'une pensée de l'audace inaugurée par Memmi et qui a assuré la pérennité de l'essai comme genre au Maghreb. Moins connus, d'autres essayistes ont néanmoins retenu l'attention de la critique, dont le Tunisien Mohamed Aziza (né en 1940), qui signe également des œuvres de fiction sous le pseudonyme de Chems Nadir. Il a été réalisateur de la Radiotélévision tunisienne et a collaboré à la radio suisse, a été conseiller technique pour le théâtre à Alger et enseignant à l'université de cette même ville, puis fonctionnaire international à l'Unesco. Parmi ses œuvres, l'on compte : Le théâtre et l'Islam (1970), La calligraphie arabe (1971), Le chant profond des arts de l'Afrique (1972), L'Islam et l'image (1978) et Patrimoine culturel et création contemporaine en Afrique et dans le monde arabe (1977). Parmi les écrivains tunisiens, on peut citer en outre Hichem Djaït (né en 1935) qui s'est également intéressé à la situation de l'Islam dans le monde, à ses origines et dans l'actualité. Alors qu'il publie aussi un essai en arabe, en 1984, Djaït élabore sa réflexion essentiellement dans plusieurs textes écrits en français : L'Europe et l'Islam (1978), La personnalité et le devenir arabo islamiques (1974), Al-Kufa : naissance de la ville islamique (1986) et La grande discorde : religion et politique dans l'Islam des origines (1989). Comme Laroui, Djaït fait des études minutieuses sur l'histoire des sociétés arabes afin de dégager des pistes qui les amèneraient «en même temps à maintenir leur identité historique, à revivifier leur culture et à assimiler les apports de la civilisation moderne⁶⁴ ». Dans la perspective historique, on peut noter aussi les travaux de l'Algérien Benjamin Stora (né en 1950), historien, sociologue et auteur de plusieurs thèses universitaires et ouvrages. Ses thèses très remarquées portent sur Messali Hadj (1898-1974) (thèse soutenue en 1978), sur Sociologie du nationalisme algérien. L'analyse sociologique par l'approche biographique (thèse de 1984) et sur Histoire de l'immigration algérienne en France 1922-1962 (thèse d'État, 1991). Parmi les ouvrages publiés sur l'histoire de l'Algérie, on compte : La gangrène

de l'oubli (1992), Histoire de la guerre d'Algérie (1993) et Imaginaires de guerre (1997). Plusieurs des essais publiés par des écrivains ayant déjà fait leur marque dans d'autres genres ont aussi apporté des contributions notables, dont certains n'ont pas manqué de créer des remous. Le romancier algérien, Rachid Boudjedra, par exemple, fait paraître deux essais en 1971 : Naissance du cinéma algérien et La vie quotidienne en Algérie ; Tahar Ben Jelloun, du Maroc, publie deux études sur la condition des immigrés maghrébins en France : La plus haute des solitudes (1977), Hospitalité française (1984) et, plus récemment, Le racisme expliqué à ma fille (1999) ; le poète tunisien Tahar Bekri écrit plusieurs essais sur la littérature : L'œuvre romanesque de Malek Haddad (1986), Littérature du Maghreb (1994) et De la littérature tunisienne et maghrébine (1999) ; Rachid Mimouni, romancier algérien, signe en 1992 De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier, où, comme son titre l'indique fort bien, il s'interroge sur la montée de l'intégrisme. Comme Mimouni, le romancier marocain Abdelhak Serhane dérange avec L'amour circoncis (1995), essai sur la sexualité où l'auteur s'emploie à déconstruire les clichés des fantasmes orientalistes et de l'érotisme des harems, et à étudier les multiples interdits qui déterminent les pratiques sexuelles au Maghreb. Les femmes ne sont pas en reste non plus ; en 2000, Assia Djebar publie Ces voix qui m'assiègent où elle mène une réflexion critique sur sa propre démarche d'écrivaine. Il apparaît ainsi que l'essai, comme genre, touche à tous les débats d'actualité et révèle une pensée dynamique qui sert à contextualiser et à mieux saisir l'imaginaire littéraire des textes de création. C'est là un rapide survol des littératures du Maghreb, littératures qui reflètent à la fois les particularismes régionaux et l'identité culturelle commune. Ce bref aperçu permet de mettre en évidence toute la richesse et la profusion des productions, de même que la polyvalence des créateurs, poètes, romanciers, nouvellistes, essayistes et dramaturges. Un survol rapide provoque nécessairement une frustration, celle de ne pouvoir citer les noms de toutes celles et ceux qui par leurs talents et leur travail contribuent au rayonnement des littératures du Maghreb en particulier et de la francophonie en général. Frustration aussi de ne pas disposer de l'espace nécessaire pour évoquer au moins les œuvres marquantes avec toute leur richesse, leur profondeur. Le lecteur trouvera cependant des pistes de recherche ou simplement de lecture pour se faire une idée plus juste que celle des jugements synthétiques et des images distordues. C'est par l'information et le partage des connaissances que nous pouvons, comme disait Antoine de Saint-Exupéry, nous enrichir de nos mutuelles différences

réseau

les écoles artistiques

les artistiques

Littérature
francophone
de Belgique
et de Suisse

CM2. Les littératures francophones de Belgique et de Suisse

Aborder la question des littératures belge et suisse de langue française demeure plus problématique que pour d'autres littératures francophones à cause de la proximité de ces pays avec la France. Le cas est encore plus accentué avec la Belgique où aucune frontière naturelle ne sépare les deux pays. Et depuis le conflit linguistique et politique qui a fini par diviser le royaume de Belgique en deux régions linguistiques autonomes vivant dans une fédération, les francophones se sont rapprochés davantage de Paris du point de vue culturel, sans oublier l'effet de la télévision qui tend même à réduire l'écart dans les accents régionaux aussi bien en France qu'en Belgique et en Suisse.

Pour les deux pays, l'attrait de Paris, capitale littéraire de la Francophonie, est donc plus manifeste que pour d'autres régions francophones et, ce faisant, une telle proximité avec la France joue en défaveur, dans un certain sens, de l'existence d'une littérature nationale de langue française. Par ailleurs, cette fusion de l'institution littéraire de la Belgique ou de la Suisse romande ne date pas d'aujourd'hui, puisque beaucoup d'écrivains de ces pays se sont intégrés facilement à la littérature française, qu'il s'agisse de Rousseau, de Simenon ou de Michaux, pour ne citer que ceux-là. Cela découle, pour le cas de la Belgique, de la jeunesse même du pays. Car avant la naissance de l'état unitaire belge en 1830, les écrivains belges appartenaient à la littérature française depuis le Moyen Âge.

Ainsi l'évolution de la littérature belge suit celle de la politique. En consolidant l'état unitaire, le nationalisme belge a fait taire pendant au moins trois générations les rivalités entre Wallons et Flamands. Le français est la langue de la bourgeoisie aussi bien chez les Flamands que chez les Wallons, naturellement. Ce nationalisme triomphant des années 1830 alimente plusieurs mouvements littéraires, notamment le symbolisme. Ainsi Charles de Coster dans *L'Ulenspiegel*, œuvre que la critique considère comme la « bible nationale » du symbolisme belge, développe le thème de l'union nationale. Beaucoup de lecteurs contemporains se sont reconnus dans cette œuvre dans laquelle l'auteur considère que la sensibilité belge est plus proche de celle des Allemands que de celle des Français. En effet, dans cette œuvre magistrale, Coster déclare que la littérature française est la littérature du doute, de la sensiblerie et des flatteries, une littérature des êtres développant les sentiments qu'ils n'ont jamais éprouvés. Il fustige le tempérament français qu'il accuse d'avoir la manie de parler pour parler. On sent chez lui une méfiance envers l'intellectualisme et le lyrisme qui semblent dominer la littérature française depuis surtout le courant romantique. Il prône un

style archaïsant pour se distinguer du raffinement stylistique caractérisant selon lui la littérature française.

De son côté, Edmond Paicard, dans *L'art moderne* (1881), cultive la même méfiance envers le raffinement de la littérature française. Militant du nationalisme politique, Paicard préconise une littérature au service du progrès social et s'oppose à la théorie de l'art pour l'art. C'est le même son de cloche que l'on entend dans *La Jeune Belgique*, revue animée par Max Waller et dont la devise — « Soyons nous-mêmes » — est justement évocatrice de cette conjonction de la politique et de la littérature dans le nationalisme. La revue rejette la théorie de l'art pour l'art, développe les thèmes nationaux dans les écrits poétiques produits par les collaborateurs nationaux, dont les plus connus sont les poètes symbolistes de renom, comme Émile Verhaeren ou Georges Rodenbach. La revue défend même la langue française menacée par les journaux parisiens et les auteurs symbolistes. Elle fait montre d'un esprit conservateur par rapport aux écarts stylistiques pris par les poètes et écrivains français. Mais sans l'avoir voulu, la revue sera, ironie du sort, associée au courant symboliste et la critique considérera qu'elle a été le porte-parole du mouvement symboliste belge. Celui-ci a incarné l'esprit national. Or, l'influence du symbolisme belge a été mondiale, alors que Max Waller voulait se limiter à sa seule Belgique. Plus tard, Camille Lemonnier, dans *Au cœur frais de la forêt*, développe le thème de la force de la nature et de l'énergie vitale que l'on ne trouve pas en littérature française de cette époque. La critique a considéré que ce serait là un trait spécifique à la littérature belge, trait qui vient des thèmes et des sujets propres aux imaginaires de l'Europe du Nord.

Au XX^e siècle, le débat sur l'existence d'une littérature belge de langue française et distincte des lettres françaises revient à l'ordre du jour. Il y a d'un côté les tenants d'une littérature nationale belge et de l'autre ceux qui ne distinguent pas cette littérature de la littérature française. On remarque que si une certaine spécificité de la littérature belge a pu exister, c'est notamment grâce à l'apport des écrivains d'origine flamande dont la sensibilité et certains thèmes paraissent originaux pour les lecteurs français et wallons. Et le débat demeure d'actualité, d'autant plus que depuis la dissolution de l'État unitaire belge, qui a vu naître deux États régionaux sur base linguistique, la Flandre et la Wallonie, les Wallons se rapprochent de plus en plus de la France et de la Francophonie.

Quant à la Suisse, notons que le pays a des origines qui remontent au XVIII^e siècle. Le sentiment national y est très fort, car le relief montagneux a protégé le pays contre les influences extérieures. Pays trilingue allemand, français et italien, la Suisse a un système

politique complexe. Elle est organisée en un système confédéral des cantons qui sont des entités locales organisées sur une base linguistique. Le prestige mondial de la Suisse remonte au XVIII^e siècle, avec le rayonnement intellectuel de la ville de Genève à cette époque engendré par l'esprit de tolérance issu de la Réforme. Ce tempérament que l'on trouve déjà dans l'œuvre de Rousseau, notamment dans *Les confessions* et surtout avec *La nouvelle Héloïse* (1761), a fait naître dans les littératures européennes le mythe alpestre. En effet, jusqu'ici la montagne était représentée comme un milieu hostile et mortifère. Il devient dans ce premier roman suisse une idylle par laquelle un Suisse se distinguerait d'un Français alors qu'ils partagent la même langue. Ce tempérament serait caractérisé, entre autres éléments, par le monologue intérieur, la communication avec la nature, la spiritualité, c'est-à-dire la rencontre de l'homme avec la nature.

Chez nombre de contemporains de Rousseau paraissent les signes d'une littérature naissante. Albert de Haller avait déjà publié ses poèmes intitulés *Les Alpes* (1731) et frayé le chemin sur le thème de la nature grandiose à la postérité littéraire helvétique. Une fois le pays confirmé dans ses frontières définitives, les écrivains chantent le pays et prônent une littérature nationale.

Vivant dans une situation particulière en relations quotidiennes avec les Suisses alémaniques, qui par la langue ont accès à la littérature allemande, les Suisses romands, conscients aussi de leurs contacts avec l'Italie par l'entremise de leurs compatriotes italophones (tessinois), se trouvent au carrefour de trois cultures à dimensions universelles. C'est pour cela que la grande tentation de la Suisse est le cosmopolitisme. Madame de Staël a une œuvre retentissante pour la pénétration de la littérature et de la pensée allemandes en France, aussi bien dans les romans comme *Delphine* (1802) et *Corinne ou l'Italie* (1807) que dans ses essais *De la littérature* (1800) et *De l'Allemagne* (1813).

Au XIX^e siècle, Édouard Rod (1857-1910) a incarné ce cosmopolitisme depuis sa demeure parisienne en se faisant l'interprète en France des œuvres littéraires allemandes et italiennes. Il a fait connaître au public français les façons de voir et de sentir des cultures qui lui sont étrangères. Ces efforts des écrivains suisses, dont le travail s'est partagé entre la création et l'interprétation de la pensée allemande et italienne, a eu comme résultat de rendre la littérature et la culture françaises plus accueillantes à l'étranger qu'elles ne l'eurent été autrement. Ce sont donc les écrivains suisses qui ont contribué énormément à rendre la littérature française plus ouverte aux autres littératures, selon Gérard Tougas : « Thomas Mann devait dire un jour que de toutes les grandes littératures, c'est la française qui s'ouvre difficilement aux idées

fécondes venues d'autres traditions. Par un étrange paradoxe, c'est la petite Suisse, aux solides attachements cantonaux qui a puissamment contribué à élargir nos horizons. »

Cette fonction de passeur entre culture française et culture allemande est remplie au XX^e siècle par plusieurs écrivains, comme le romancier Étienne Barilier qui construit ses romans sur les grands mythes littéraires et artistiques de la culture allemande.

Depuis *Orphée* (1971) et *Laura* (1973), Barilier implique ses personnages dans des fictions d'inspiration philosophique ; et dans *Le duel* (1983), c'est la figure de Nietzsche qui est parodiée.

Après les manifestes littéraires du XVIII^e siècle et le développement d'une littérature nationaliste romande enracinée dans son terroir, jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale, les écrivains cherchent à se définir dans ce rôle de passeur entre la culture de langue française et la culture allemande. Si la littérature romande existe aujourd'hui, c'est dans ses relations avec la littérature française et non dans son isolement sur son terroir comme au début. La spécificité de la littérature suisse semble même contestée par la génération d'écrivains nés après la Deuxième Guerre mondiale. Et la question longtemps posée dans les manifestes, de savoir si la littérature romande existe, a cessé de hanter les écrivains qui, désormais, se préoccupent d'écrire de bons livres plutôt que de proclamer l'avènement de la littérature. À la différence des Belges et des Québécois, il semble que les écrivains suisses romands se préoccupent peu des questions touchant la Francophonie dans toutes ses dimensions.

Littérature québécoise



CM3 La littérature québécoise

On parle de littérature québécoise pour désigner une littérature de langue française qui s'est développée au Canada, surtout dans la province du Québec, depuis les récits de voyages des premiers colons au XVI^e siècle jusqu'aux œuvres contemporaines. Son parcours est lié à celui de la colonie française de l'Amérique du Nord. Elle a subi plusieurs changements profonds d'identité au fil du temps, comme la population francophone du Canada elle-même.

Au départ, ces textes des premiers colons arrivés sont davantage français que canadiens. Les journaux des marins, les relations des découvreurs, les récits des géographes présentent le Nouveau Monde comme une vaste étendue habitée par des peuples aux mœurs étranges. Ils portent un regard extérieur au pays. Jacques Cartier, dans son *Brief récit*, est impressionné par les paysages merveilleux, mais manifeste en même temps un certain dégoût vis-à-vis des mœurs des Amérindiens. L'œuvre de Samuel de Champlain s'inscrit dans la même veine. Tout au long de sa carrière, l'auteur a tenu un journal qui sera la base de ses ouvrages. *Des Sauvages* (1603) et surtout *Les Voyages*, dont il y a trois éditions (1613, 1619, 1632), sont des descriptions du pays et des mœurs de ses habitants qu'il appelle les « sauvages ». Ce terme suscite déjà à cette époque une certaine controverse, comme le montre Marc Lescarbot dont l'œuvre présente le Nouveau Monde comme le fleuron du royaume de France habité par des peuples dignes d'être des sujets de sa majesté et ne méritent pas selon lui le point de vue de ses contemporains qui les appellent des « sauvages ». Car, dira-t-il, « il y a beaucoup de choses bonnes en eux [...]. De sorte que si nous les appelons communément sauvages, c'est par un mot abusif qu'ils ne méritent point. »

De *canadienne* au XVIII^e siècle — car, à cette époque, le terme *canadien* désigne les habitants de langue française du Canada, peu importe où ils habitent, du fleuve Saint-Laurent à Windsor —, elle devient *canadienne-française* avec l'Acte d'Union, en 1840. Dans le climat morose qui a suivi la défaite des Canadiens par l'armée anglaise, une terrible humiliation allait suivre avec la diffusion du rapport de lord Durham, dans lequel le représentant du gouvernement britannique prône l'assimilation des Canadiens français, qualifiés de paysans bornés et rétrogrades ! C'est dans ce climat que François-Xavier Garneau écrit sa volumineuse *Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours* (1845) pour dénoncer les maux causés par la domination britannique et susciter la fierté de ses concitoyens.

Ce passé glorieux que ranime Garneau sera repris dans l'œuvre de Philippe Aubert de Gaspé, *Les anciens Canadiens* (1863) qui fait revivre les grands sentiments entre les Anglais et les Canadiens français, évoque les coutumes, les traditions. Ce roman, considéré comme l'ancêtre du roman québécois, charme surtout par l'usage de l'oralité abondante dans une narration romanesque. À son opposé, Laure Conan, dans *Angeline de Montbrun* (1884), construit un univers régi par le drame et où l'humour est absent. La critique a surtout insisté sur le caractère autobiographique du récit.

Jusqu'à cette période, la littérature canadienne demeure une littérature coloniale encore dépendante des modèles français. Elle est encore caractérisée par une vision francocentriste, même si les thèmes liés à la vie et aux mœurs du pays sont de plus en plus développés pour culminer avec l'avènement du roman du terroir. On désigne par « roman du terroir » un courant littéraire lié à une conception politique en cours dans la province du Québec selon laquelle le salut des Canadiens français résidait dans la valorisation de la terre et le rejet de l'industrialisation. Et l'écriture romanesque devait servir cette morale qui refusait toute transformation de la société. Jean-Jules Tardivel, journaliste et polémiste, a écrit un roman dont le titre est justement tout un programme — *Pour la patrie* (1895) — dans lequel le narrateur soutient qu'il n'est pas nécessaire de posséder l'industrie et l'argent, sinon le Canadien français risque de devenir un Américain comme un autre. Une sorte d'illustration de cette idéologie se dégage des romans de cette époque. D'autres sont beaucoup plus complexes, bien que demeurant démonstratifs, comme *La terre paternelle* (1846) de Patrice Lacombe et *Jean Rivard, le défricheur* (1862) d'Antoine Gérin-Lajoie, caractérisés par une intrigue simple où les personnages s'opposent de façon manichéenne entre ceux qui voudraient garder la terre et ceux qui préfèrent la ville.

On trouve dans la même veine les romans lyriques, comme *Maria Chapdelaine* (1916) de Louis Hémon, *Menaud, maître-draveur* (1937) de Félix-Antoine Savard, *Trente arpents* (1937) de Ringuet. À la même période, les romans de la dénonciation de cette pensée agriculturiste et catholique voient le jour, comme *La Scouine* (1918) d'Albert Laberge, qui fut ignoré par la critique, alors que presque dans la même veine, *Un homme et son péché* (1933) de Claude-Henri Grignon connut un succès retentissant grâce à l'habileté de l'auteur qui a su à la fois critiquer l'institution en manipulant le paradoxe pour mieux désacraliser les idées figées et ménager la susceptibilité des autorités cléricales et politiques. Ce courant disparaîtra avec l'idéologie qui l'avait fait naître quand, résolument, la société canadienne-française deviendra industrielle et citadine.

Entre 1945 et 1960, la ville, qui était jusque-là écartée des thèmes romanesques, devient le thème privilégié par les écrivains. En 1945, *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy relate la chronique de la vie du menu peuple du quartier Saint-Henri, faubourg pauvre au sud du très cossu quartier de Westmount, et décrit la misère de la ville et l'attrait irrésistible d'une société de consommation. Toute l'œuvre de cette romancière a en général la ville comme cadre. De son côté, Roger Lemelin situe l'intrigue de sa trilogie romanesque, *Au pied de la pente douce* (1944), *Les Plouffe* (1948) et *Pierre le Magnifique* (1952), dans la ville de Québec. Il développe le thème de la hiérarchie sociale en ville, hiérarchie basée sur la richesse, mais aussi sur l'occupation géographique de la ville opposant la basse à la haute-ville. Il présente également la famille et la paroisse comme des prisons qui limitent la liberté des personnages, surtout des jeunes qui s'ouvrent vers le monde, notamment les États-Unis.

Très marquée par la philosophie existentialiste, paraissant même souvent comme un décalque de l'œuvre de Camus, comme dans *Le temps des hommes* (1956), l'œuvre d'André Langevin se caractérise par une vision pessimiste du monde, dénotant par certains aspects un tiraillement entre le passé et le présent. Dans *Poussière sur la ville* (1956), le romancier développe notamment le thème du couple impossible et le défaitisme intégral devant la prétention humaine au bonheur. Le roman de cette période, plus complexe et nuancé, témoigne d'une période sociale caractérisée par un régime politique tourné vers le passé, une société devenue citadine et industrielle : c'est une période caractérisée par le doute et le malaise existentiel et l'on voit se développer les thèmes de l'enfermement et du rêve comme pour caractériser et échapper à ce réel devenu étouffant.

Devenue *québécoise* à partir de la Révolution tranquille au début des années 1960, la littérature, dont l'autonomisation avait déjà commencé après la Deuxième Guerre mondiale, se sépare nettement de la littérature française en développant sa propre critique, ses lieux autonomes de réception et de consécration. Bien que les œuvres canadiennes eurent existé, surtout depuis le XIX^e siècle, la littérature canadienne-française ne faisait pas partie de l'enseignement de la littérature jusqu'à cette époque. On enseignait plutôt la littérature française, la vraie Littérature !

La Révolution tranquille

On appelle la Révolution tranquille un ensemble de réformes politiques et sociales accompagnées de

C'est en effet avec la Révolution tranquille que la littérature québécoise prend sa revanche, au sens fort du terme, sur la littérature française. Entre 1960 et 1970, le Québec a connu un rayonnement sans précédent dans l'histoire des nations et dans tous les domaines. Et la littérature fit un bond en avant sans précédent. Tous les genres sont touchés par ces transformations remarquables. *Le libraire* de Gérard Bessette, en 1960, est un précurseur du roman de la Révolution tranquille caractérisé par une nouvelle forme d'écriture marquée par la transgression des valeurs. *Le cassé* de Jacques Renaud, en 1964, va plus loin dans la transgression en prônant l'usage du joul, ce langage hybride du parler quotidien où entrent bon nombre d'anglicismes, suivant les principes littéraires de la revue *Parti pris* dont les membres prônent le joul comme langue d'écriture, car langue du peuple. Dans ces œuvres, la littérature pose la question de l'identité québécoise. De nombreux auteurs comparent la situation culturelle et politique du Québec à une situation coloniale suivant en cela les influences de Frantz Fanon, d'Aimé Césaire ou d'Albert Memmi sur les théories de l'aliénation culturelle et de la décolonisation. À partir du joul, les écrivains veulent utiliser une langue bâtarde, cassée et pittoresque pour en faire le symbole de l'abâtardissement général d'une société colonisée. Ils écrivent « mal » pour symboliser le mal vivre collectif. Quelques romans mènent ce combat, comme le roman de Jacques Godbout, *Salut Galarneau*, mais c'est avec le théâtre de Michel Tremblay, notamment dans *Les belles-sœurs*, que cette affirmation identitaire par la langue s'impose avec éclat.

Cette autonomie littéraire se développe par la suite avec des romans tels que *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1965) de Marie-Claire Blais, qui constitue une parodie du roman du terroir et ironise sur les bienfaits de la famille nombreuse, la peur de la ville, l'Église. *Prochain épisode* de Hubert Aquin, en 1965, multiplie les contrastes d'un récit qui se termine comme il a commencé. Le héros revient à la position de départ et son déchirement trouve un écho dans la société où l'élite québécoise se déchire inlassablement sur la nature de l'identité collective. La mise en place de cet appareil éditorial favorise la transformation des formes littéraires, surtout romanesques. Les romans du joul sont en effet caractérisés par une recherche inédite sur le plan esthétique. C'est qu'il y a un éclatement des styles dans un souci de réalisme qui dénonce les conditions aliénantes de la société. On dénonce la dépossession du peuple québécois sur le plan thématique et l'on symbolise celle-ci sur le plan stylistique par l'usage du joul. Dans certains romans, même l'évolution du personnage n'obéit plus aux règles du roman réaliste. On assiste à des comportements imprévisibles, comme chez Ducharme dans *L'avalée des avalés*. Sur le plan formel, les auteurs jouent avec le temps du

récit : désormais, le récit est construit de façon non linéaire, comme si le monde n'avait plus cette homogénéité qu'a toujours fait valoir le roman traditionnel. La littérature entre ainsi très vite dans la postmodernité sur le plan esthétique, à partir des années 1970. On maintient presque la même thématique (la quête identitaire), les mêmes motifs littéraires (la récurrence du passé), mais les procédés d'écriture changent. Le personnage acquiert la stature de héros et une connivence s'établit entre le narrateur et le lecteur à partir de l'ironie, la parodie ou la simple allusion.

Par ailleurs, le phénomène littéraire le plus important de la Révolution tranquille a été la littérature féminine et féministe. Depuis les années 1970, celle-ci a investi tous les genres et dénonce une société patriarcale maintenant la femme dans une position d'infériorité sociale. Ces écrivaines dénoncent les stéréotypes de la société sur la femme et proposent une image de celle-ci conforme à ses désirs et aspirations, comme en témoigne le roman d'Anne Hébert, *Les fous de Bassan*. Les œuvres de Louki Bersianik (*L'Euguélienne*, 1976), Marie-Claire Blais (*Les nuits de l'underground*, 1980), Nicole Brossard (*French Kiss*, 1980), Suzanne Jacob (*La passion selon Galathée*, 1987) et Yolande Villemaire (*La vie en prose*, 1982) sont représentatives de ce mouvement fort important et diversifié au Québec.

Les années 1980 sont également caractérisées par l'éclosion d'auteurs dits néo-québécois. On désigne par le terme « littérature migrante » ce corpus composé d'œuvres d'auteurs issus des communautés montréalaises d'immigration récente par rapport aux communautés anglaise et française longtemps installées au pays. Cette période correspond au moment où la communauté française du Québec commence à s'ouvrir au monde et reconnaît les autres communautés minoritaires francophones comme source de valeur et d'enrichissement culturel comme ce fut le cas durant des siècles. On peut citer, entre autres œuvres, *La québécoise* de Régine Robin (1983), *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière (1985), *Le figuier enchanté* de Marco Micone (1992), *La mémoire et la promesse* de Naïm Kattan ou *L'ingratitude* de Ying Chen, en 1995. Cette notion de littérature immigrante, tout en insérant ces écrivains dans l'institution littéraire québécoise, pose quand même un problème dans la mesure où ces écrivains sont installés dans un *no man's land*. Ils ne sont ni étrangers ni québécois à part entière ; d'où encore ici le problème de la définition de la littérature à partir du paradigme du XIX^e siècle : un peuple, un territoire, une langue, une littérature. En séparant ainsi les œuvres publiées par les auteurs montréalais, pour la plupart, entre le « nous ici » et les « autres » mais d'ici, la catégorisation ne nous apprend rien sur l'écriture. Elle ne procède que de l'idéologie de la célébration de la nation par sa littérature.

Littératures francophones et politiques



CM4. LITTÉRATURES FRANCOPHONES ET HISTOIRE

LITTÉRAIRE

On peut conclure ce panorama des littératures francophones en rappelant que, dans le système d'enseignement de la littérature en général et de l'histoire littéraire en particulier, on aime répartir les textes selon le critère des langues. Convenons que c'est là un principe de classement très commode. Et c'est sur ce principe datant du XVIII^e siècle en Europe — un peuple, une langue, une nation — que l'histoire littéraire fonde ses postulats méthodologiques. Certes, à cette époque le principe pouvait se justifier dans une certaine mesure. Car la *littérature* était une littérature *nationale* puisque la *nation* correspondait à l'espace géographique délimité par la *langue*. Par exemple, la littérature suisse de langue allemande faisait partie de la littérature allemande, qui constituait une unité culturelle par rapport à d'autres littératures nationales avant même que n'apparaisse en Allemagne l'idée d'une quelconque unité nationale d'ordre politique, qui elle, viendra plus tard, au XIX^e siècle. Il en est de même pour la littérature française qui choisit parmi les Suisses romands ou les Belges wallons certains de ses meilleurs écrivains à partir de ce critère linguistique. La littérature nationale pouvait donc contenir tous les textes écrits dans la langue de la nation telle qu'elle était conçue à cette époque.

C'est bien plus tard que ce principe allait subir une première entorse à la suite de la naissance de la littérature de langue anglaise en Amérique du Nord avec l'indépendance des États-Unis. D'autres littératures en langues européennes se constitueront progressivement en dehors du territoire linguistique d'origine correspondant à l'État-nation : littératures hispanophones et lusophones en Amérique latine et les littératures francophones un peu partout à travers le monde : Amérique du Nord, Afrique, Caraïbes, Maghreb, Asie du Sud-Est et Océanie. C'est là un problème général des études littéraires. Car, en effet, comme on le disait sous forme de boutade, s'il est difficile de déterminer en quoi la littérature américaine est américaine, c'est, entre autres, que nous ignorons en quoi la littérature anglaise est anglaise. Or, l'histoire littéraire part d'un présupposé de l'existence d'une littérature nationale, d'une certaine idée romantique d'un esprit animant le tout, dont les parties ne prendraient sens que par rapport au tout. Et ce tout engloberait aussi la langue, de telle sorte que l'idéalisation de la nation qui en résulte fait de celle-ci, d'une part, un des principaux acteurs de l'histoire et, de l'autre, lui assigne des qualités immuables.

Ce questionnement sur le rapport entre État-nation, langue et littérature dans les littératures francophones permet donc de revenir sur les postulats sur lesquels se fonde l'enseignement de l'histoire littéraire. Par littératures francophones, nous entendons les littératures en français dans les régions où la langue de Molière coexiste avec au moins une autre langue, avec au moins une autre littérature. Mais la diversité des situations géographiques et historiques a créé une hétérogénéité des statuts linguistiques et culturels de façon que chaque région francophone se présente comme un cas particulier exprimant une culture spécifique. Mais comme elles ont en commun l'usage du français comme moyen d'écriture, toutes les situations francophones participent, toutes proportions gardées, du même projet culturel. Par exemple, ces littératures sont le lieu des tensions entre les langues et entre les univers symboliques représentés et construisent un univers imaginaire retravaillant ces situations sociohistoriques. De fait, les littératures francophones participent du vaste mouvement culturel issu des empires coloniaux européens et incitent à l'analyse de la notion d'histoire littéraire conçue à partir de l'Europe, à la redéfinition de la notion de *canon* littéraire et de ses implications dans les institutions, notamment à travers les programmes d'enseignement et des circuits de publications.

Dans le cadre des littératures francophones, ce principe est donc lui-même un reliquat de l'hégémonie politique qui veut que les États-nations disposant d'une langue nationale soient les seuls qui produisent une littérature digne de ce nom. Puisqu'elles se situent au-delà de la nation linguistique de type européen dans la mesure où elles convoquent des cultures, des langages, des situations politiques et économiques du monde entier, les littératures francophones sont transnationales et transculturelles. Elles consacrent des formes hybrides par le fait qu'elles participent de plusieurs espaces culturels. Elles révèlent ainsi un problème majeur sur le plan théorique en histoire littéraire : comment penser la coexistence sur un même territoire *national* de littératures écrites en langues différentes : Afrique, Belgique, Suisse, Caraïbes, Québec... Quelles sont les implications méthodologiques ? Comment les littératures coexistantes négocient-elles entre elles leur place dans l'enseignement ? Dans le contexte français et francophone, les vues demeurent celles du triptyque État-nation, langue et littérature. On cherche à opposer littératures francophones et littérature française, de sorte qu'à l'intérieur de chaque espace francophone, les deux blocs coexistent. En France, par exemple, il y a la littérature française, les autres littératures européennes et la littérature générale et comparée. Les littératures francophones (d'autres pays que la France) sont alors enseignées, quand elles sont enseignées, dans ce troisième bloc. En Afrique, la littérature

africaine prend de l'importance à côté de la littérature française et les autres littératures font partie des cours généraux. Au Québec, la littérature québécoise a acquis son autonomie vis-à-vis de la littérature française et se différencie d'autres littératures francophones. Ces littératures ont déjà acquis une reconnaissance institutionnelle en dehors des institutions françaises.

Tout d'abord, les littératures francophones montrent que le fait linguistique n'inclut pas nécessairement le fait national, car elles inventent un univers littéraire où se définit une communauté, où se découvre une conscience nationale dans une langue — le français — autre que la langue maternelle des écrivains. De fait, depuis la fin de la colonisation, le champ littéraire de langue française s'est considérablement transformé de sorte que, s'il existe une littérature française hexagonale, d'autres littératures de langue française se sont développées. Et même si elles ne jouissent pas de l'autonomie comparable à celle des littératures en langue anglaise ou espagnole par rapport à leurs métropoles linguistiques, ces littératures remettent en cause l'hégémonie littéraire française. Ensuite, même si les littératures francophones sont tangentes, par la communauté de langue, à la littérature française, elles s'en séparent quand elles procèdent d'une société, d'une histoire ou d'une vision du monde qui ne sont pas celles de l'Hexagone. On note qu'une problématique qui conduit à faire de la littérature le reflet d'une culture territorialisée ne permet pas de saisir de manière rigoureuse les littératures francophones. En effet, celles-ci, en tant que champ de recherche autonome et institutionnalisé, posent de nouvelles questions à l'histoire littéraire dans la mesure où le français n'étant pas la langue nationale est utilisé comme langue d'écriture qui aide à définir des cultures originales.

Les littératures francophones posent aussi la question de la réception. L'écrivain francophone écrit-il pour être lu en France ou chez lui ? Par une élite locale le plus souvent bilingue, ou potentiellement, par tous les citoyens ? Les solutions apportées à ce problème sont multiples. C'est d'abord au théâtre, forme d'expression collective, que les langues nationales (créole, arabe, lingala, kinyarwanda, malagasy) ont conquis leurs lettres de noblesse, soit en puisant dans la tradition orale, soit en transposant de pièces de théâtre de la littérature universelle. L'édition, dans l'espace francophone, connaît des conditions matérielles précaires pour assurer aux œuvres une existence convenable : publications à compte d'auteur, tirages insignifiants, rééditions inexistantes, trop rares bibliothèques publiques. L'écrivain francophone cherchera donc naturellement à se faire publier à Paris, ou bien pour le cas des écrivains haïtiens, à partir des années 1970, à Montréal, là où les structures éditoriales

présentent plus de stabilité. S'il n'y est pas publié directement, ce sera souvent la réédition à l'étranger d'un texte publié originellement chez lui qui fournira à l'écrivain un public véritable, une reconnaissance digne de son talent. Les conditions politiques qui forcent régulièrement bon nombre d'écrivains à quitter leur pays contribuent aussi à accentuer ce phénomène. La question nationale s'est posée aux écrivains francophones dès les premières heures de la fondation de la littérature comme institution sociale. Sans rompre avec la littérature française, il s'est posé la question de l'indépendance de chaque littérature en langue française en dehors de l'Hexagone.

Notons pour terminer que dans les universités où elles sont enseignées, les littératures francophones n'ont plus à être justifiées ni auprès des étudiants ni auprès des responsables du département, de la faculté ou des programmes. La connaissance de ces littératures apparaît de plus en plus comme un élément nécessaire à une bonne formation dans le contexte de mondialisation que nous connaissons, et le contexte immédiatement accessible est l'espace francophone. L'enseignement des littératures francophones a-t-il permis de trouver une réponse à l'une des recommandations de la grande rencontre de l'AUPELF à Québec, tenue en 1972, à l'Université Laval, et selon laquelle l'enseignement des littératures francophones implique une vision inclusive des textes en français, c'est-à-dire qui dépasse le cloisonnement géographique ? La structure actuelle permet-elle une telle approche inclusive de la francophonie ? Pourrait-on enseigner à partir de centres d'intérêts, afin de dépasser les cloisonnements actuels des *littératures de langue française* ? Par exemple, est-il pédagogiquement justifié d'enseigner de manière cloisonnée dans trois blocs imperméables les uns aux autres — littérature francophone de la Caraïbe, littérature française du XX^e siècle, littérature québécoise — Aimé Césaire, André Breton et Paul Chamberland, tous des poètes de la période surréaliste du XX^e siècle ayant produit des *œuvres en français* ? Autant de questions que l'enseignement des littératures francophones au Canada ou ailleurs soulève et sur lesquelles, croyons-nous, une réflexion en profondeur devrait porter.

PARTIE PRATIQUE DES TEXTES FRANCOPHONES

Question N°1

Étudiez les extraits proposés en insistant sur la biographie et le classement littéraire de chaque auteur francophone.

Réponse

Il existe d'autres auteurs français d'Algérie à l'instar d'Emmanuel Roblès, né en 1914 à Oran et décédé en 1995 à Boulogne Billancourt, qui ont fondé un groupe nommé l'École d'Alger. L'École devient, vers 1935, l'École nord-africaine des Lettres, un nom proposé par Albert Camus, réunissant les productions littéraires dont le thème central tourne autour de la Méditerranée et tous les sous-thèmes qui en découlent, comme celui de la mer, du soleil, des villes côtières, etc. Nous pensons au texte autobiographique camusien *Noctes* (1938), à travers lequel l'auteur évoque la visite d'une ville méditerranéenne algérienne, Tipaza, où on peut admirer les ruines du célèbre site romain, durant le printemps. Cette ville mythique, où se mêlent Histoire et nature, met en avant l'art de vivre et se transforme, peu à peu, en un véritable lieu de connexion entre l'homme et le monde, comme le montre l'extrait suivant :

« Au printemps, Tipasa est habitée par les dieux et les dieux parlent dans le soleil et l'odeur des absinthes, la mer cuirassée d'argent, le ciel bleu écru, les ruines couvertes de fleurs et la lumière à gros bouillons dans les amas de pierres. À certaines heures, la campagne est noire de soleil. Les yeux tentent vainement de saisir autre chose que des gouttes de lumière et de couleurs qui tremblent au bord des cils. L'odeur volumineuse des plantes aromatiques racle la gorge et suffoque dans la chaleur énorme. À peine, au fond du paysage, puis-je voir la masse noire du Chenoua qui prend racine dans les collines autour du village, et s'ébranle d'un rythme sûr et pesant pour aller s'accroupir dans la mer. »

Si le paysage, dominé par un soleil chaleureux, décrit par l'auteur dans son récit, inspire l'énergie et la joie de vivre, il peut aussi être une source de malaise et de souffrance, comme dans le roman *L'Étranger*, notamment lorsque l'Arabe est tué par Meursault. La plage d'Alger, dominée à son tour par la présence d'un soleil agressif, se transforme en une scène de crime et ce n'est pas un hasard. Le narrateur la décrit ainsi :

« J'ai pensé que je n'avais qu'un demi-tour à faire et ce serait fini. Mais toute une plage vibrante de soleil se pressait derrière moi. J'ai fait quelques pas vers la source. L'Arabe n'a pas bougé. Malgré tout, il était encore assez loin. Peut-être à cause des ombres sur son visage, il avait l'air de rire. J'ai attendu. La brûlure du soleil gagnait mes

joues et j'ai senti des gouttes de sueur s'amasser dans mes sourcils.
C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman et, comme
alors, le front surtout me faisait mal et toutes ses veines battaient
ensemble sous la peau. »

Cette scène emblématique, relative à l'assassinat de l'Arabe sur la plage d'Alger, est revisitée et reprise, plus tard, par Kamel Daoud dans son roman *Meursault contreenquête* (2013). En effet, l'auteur algérien, en se servant de l'écriture intertextuelle, sous forme d'un contre point, expose sa « colère » quant à l'identité perdue et anonyme de l'Arabe, dont le nom ne figure sur aucune page du roman camusien :

« Et bien sûr, le soir même j'ai entamé ce livre maudit. Je me suis senti tout à la fois insulté et révélé à moi-même. Une nuit entière à lire comme si je lisais le livre de Dieu lui-même, le cœur battant, prêt à suffoquer. Ce fut une véritable commotion. Il y avait tout sauf

1 CAMUS, Albert, *Noces suivi de L'été*, coll. « Le livre de poche », Paris, Gallimard, 1967, 13. 2
CAMUS, Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1972, p. 94. 15

l'essentiel : le nom de Moussa ! Nulle part. J'ai compté et recompté, le mot « Arabe » revenait vingt-cinq fois et aucun prénom, d'aucun d'entre nous. »

1 Kamel Daoud réécrit donc *L'Étranger* en livrant une réponse osée à Albert Camus, cinquante ans après l'Indépendance de l'Algérie. Et c'est principalement ce sentiment de colère contre l'injustice et l'oubli, qui incite l'auteur algérien à écrire ce roman :

« J'ai essayé d'écrire une colère...je voulais fantasmer autour d'un personnage de Camus » , confie le romancier. Ainsi, il invente l'histoire de l'Arabe, un personnage pauvre et illettré, tué par Meursault et lui donne une identité, en le nommant Moussa. Si le narrateur est en colère, c'est parce que le meurtre de son frère se répète sans s'éclaircir et que celui qu'on plaint est l'assassin, comme en témoigne ce passage : « Un Arabe bref, techniquement fugace, qui a vécu deux heures et qui est mort soixante-dix ans sans interruption, même après son enterrement. Mon frère Zoudj est comme sous verre : même mort assassiné, on ne cesse de le désigner avec le prénom d'un courant d'air et deux aiguilles d'horloge, encore et encore, pour qu'il rejoue son propre décès par balle tirée par un Français ne sachant quoi faire de sa journée et du reste du monde qu'il portait sur son dos. [...] C'est le Français qui y joue le mort et disserte sur la façon dont il a perdu sa mère, puis comment il a perdu son corps sous le soleil, puis comment il a perdu le corps d'une amante, puis comment il est parti à l'église pour constater que son Dieu avait déserté le corps de l'homme, puis comment il a veillé le cadavre de sa mère et le sien, etc. Bon Dieu, comment peut-on tuer quelqu'un et lui ravir jusque sa mort ? » Après ce détour relatif à l'évocation du roman de Kamel Daoud, revenons à Albert Camus. Si nous avons choisi particulièrement de citer quelques récits de l'auteur du *Mythe de Sisyphe* (1942), c'est parce

que sa biographie nous intéresse dans la mesure où la vie d'Albert Camus est marquée par des événements majeurs. Ainsi, pris dans le tourbillon de l'Histoire, l'auteur traverse les deux Grandes Guerres et aussi la guerre d'Algérie, qui ont changé le monde et influencé son œuvre. Ce n'est pas un hasard si les deux textes, *Caligula* (1938) et *L'Étranger* (1942), par exemple, mettent en scène la représentation de l'absurde, une notion relative à un mouvement philosophique et littéraire, ayant émergé pendant la Seconde Guerre mondiale et le génocide qui s'y rattache. Le but est de décrire l'existence et la condition de l'homme contemporain ayant perdu ses repères, bouleversé par la mort et évoluant dans un monde tragique et incompréhensible, « absurde » en un mot :

1 DAOUD, Kamel, *Meursault, contre-enquête*, Alger, édition Barzakh, 2013, p. 174-175.

2 <http://clubmgen92.blogspot.com/2015/03/club-de-lecture-mgen-seance-du-12.html> [consulté le 15/12/2020].

3 DAOUD, Kamel, *Meursault, contre-enquête*, op.cit., p. 15-16. 16

« Ces grands conflits, lourds de conséquences pour les peuples et les individus, ont eu, chacun à sa manière, un impact déterminant sur Camus, sur son itinéraire et son destin. Français d'Algérie, l'enfant d'une famille pauvre et illettrée, devenu l'écrivain célèbre, Prix Nobel 1957, il était un homme complexe, plein de contradictions. Évoluant entre l'Algérie, sa vraie patrie, disait-il, et la France, considérée par lui comme pays d'exil, où il a passé la majeure partie de sa vie, Camus était en proie aux déchirements intérieurs, jusqu'à sa mort tragique et absurde sur les routes de France, le 4 janvier 1960. »

1

L'évocation d'Albert Camus nous rappelle, comme nous l'avons souligné, que la nationalité n'est pas un atout déterminant pour classer un écrivain. D'ailleurs, on pourrait inverser la tendance en mentionnant des auteurs qui ne sont pas nés français ou n'ont pas la nationalité française mais qui, pourtant, sont considérés comme étant des auteurs français en librairie, à l'image de Samuel Beckett, écrivain, dramaturge et poète irlandais d'expression française et anglaise, connu, entre autres, pour son œuvre théâtrale sur l'absurde, comme en témoigne cet extrait :

« Beckett y écrit son premier roman *Murphy* en 1937, dans lequel il narre l'histoire de Murphy, jeune infirmier condamné à travailler dans un asile psychiatrique pour subvenir aux besoins de sa femme. D'abord écrit en anglais, Samuel Beckett se charge lui-même de la traduction française de *Murphy* l'année suivante. Essais, romans et pièces de théâtre : tout au long de sa vie d'écrivain, Beckett alternera

entre langue de Shakespeare et langue de Molière. Écrire en français lui permettait plus facilement d'écrire « sans style » et « froidement », une technique d'écriture qui illustre d'autant mieux sa philosophie nihiliste. Auteur « pessimiste », Beckett privilégiait ainsi la langue française pour valoriser au mieux une pensée littéraire centrée sur l'absurdité de la condition humaine. » 2

On peut évoquer aussi l'écrivain et dramaturge roumano-français, Eugène Ionesco, une des figures les plus importantes aussi du théâtre de l'absurde, dont l'œuvre est classée dans le rayon des auteurs français dans les librairies. À ce sujet, Martin des Brest explique :

« Il y suit des études de lettres françaises à l'université et participe à la rédaction de diverses revues avant-gardistes. Amoureux de ses deux cultures d'origine, il passe une grande partie de sa vie à voyager entre Bucarest et la France, où il s'installe définitivement à partir de 1942. Tantôt absurde, drôle, satirique et parfois cynique, le théâtre de Ionesco met notamment à mort les codes et les stéréotypes d'une bourgeoisie qu'il honnit. Eugène Ionesco prend ainsi le parti d'écrire en français la plupart de ses œuvres majeures : Les Chaises, Rhinocéros, Le roi se meurt et bien sûr La Cantatrice Chauve, pièce dans

1 <https://core.ac.uk/download/pdf/144483533.pdf> [consulté le 22/02/2021]. 2 DES BREST, Martin, «Ces auteurs étrangers qui ont choisi d'écrire en français ».

URL :<https://fr.babel.com/fr/magazine/ecrire-en-francais-auteurs-etrangeurs> [consulté le 16/12/2020].

17

laquelle Ionesco dresse un portrait de la société contemporaine sous les traits de deux couples qui ne cessent de tenir des propos ridicules et inutiles. » 1 Ainsi, la littérature francophone peut être une notion qui divise les écrivains. En outre, l'histoire de la littérature francophone pour les écrivains qui en font partie est un moyen qui rend possible une recherche de leur autonomie. Il s'agit aussi, pour eux, d'enrichir cette littérature par le biais de la langue française, comme en témoigne, par exemple, les textes de Jean-Joseph Rabearivelo.

Question N°2

Étudiez l'extrait proposé en confrontant la langue d'écriture avec la langue maternelle de Jean-Joseph Rabearivelo, à travers les « jeux de langue » et aussi les thématiques qui en découlent.

Réponse

Jean-Joseph Rabearivelo, premier poète malgache d'expression française, est considéré comme l'une des figures majeures et l'un des principaux fondateurs de la littérature à Madagascar, mais aussi en Afrique. On remarque, par exemple, à travers ses récits, que l'auteur malgache réitère avec obstination la thématique du jour qui se succède à la nuit et de la nuit qui se succède au jour, ainsi que la métaphore astrale qui s'y rattache, à travers deux poèmes, comme l'explique Serge Meitinger :

« Presque-Songes et Traduit de la nuit [...] instaurent une thématique obsédante du jour et de la nuit, le passage par l'ombre nocturne s'assimilant fréquemment à l'accouchement du jour par l'entremise des songes qui permettent aux oiseaux comme à l'homme de se « nourrir d'astres » donc de s'allier à la lueur persistante de l'arrière-nuit pour vaincre lesténèbres. C'est en effet comme si le retour du soleil, chaque matin, n'allait pas tout à fait de soi, chaque retour du jour étant le résultat d'une traque, d'une quête, le fruit d'une gésine ou d'une couvaison, le « travail » obstiné d'un rêveur cosmique. » 2

Cette image peut rappeler le fait que l'auteur écrit en deux langues, une pratique à partir de laquelle découlent les thèmes de l'enracinement et du déracinement, mais aussi celui de l'exil intérieur et extérieur. Le lever du jour est un moment important pour le poète

1 Ibid.

2 Traduit de Nuit cité dans : MEITINGER, Serge « Jean-Joseph Rabearivelo, poète de l'enracinement et de la nuit Métissage et exil intérieur », in Littérature, n°83, 1991, p.80. 18

et une nouvelle occasion lui permettant de renouveler son regard et d'entreprendre une nouvelle quête.

Voici un extrait du poème Traduit de la nuit :

« Un oiseau sans couleur et sans nom
a replié les ailes
et blessé le seul œil du ciel.

Il se pose sur un arbre sans tronc,

tout en feuilles
que nul vent ne fait frémir
et dont on ne cueille pas les fruits, les yeux ouverts.
Que couve-t-il ?
Quand il reprendra son vol,
ce sont des coqs qui en sortiront :
les coqs de tous les villages
qui auront vaincu et dispersé
ceux qui chantent dans les rêves
et qui se nourrissent d'astres. » 1

Par ailleurs, il est nécessaire d'ajouter que nombreux auteurs francophones ont introduit la langue française dans leurs langues d'origine. De ce fait, les travaux de ces écrivains ont pris une tournure singulière et amplifiée :

« [...] l'écrivain francophone est, à cause de sa situation particulière, condamné à penser la langue » 2 , souligne Lise Gauvin.

Cette dernière désigne l'effet de cette « condamnation » par la notion de « surconscience linguistique » 3 , comme l'explique Christiane Achour. Dès lors, une problématique incontournable prend forme : l'écrivain francophone ne peut penser la littérature, dans laquelle il s'investit, sans penser son rapport à la langue française, une langue dont les codes et le statut sont définis en France. Ainsi, prise dans un contexte théorique, la langue française est le point de rencontre entre l'écrivain et une littérature favorisant l'interculturalité et ouverte sur le monde, comme le montre l'extrait suivant :

« Une langue-vecteur, une langue-outil, une langue-choix, tels sont les trois grands chantiers théoriques axés sur la langue qui se sont ouverts pour tenter de donner consistance à la notion de littérature francophone. Dans tous les cas le littéraire y est

1 Ibid. p. 80. 2 GAUVIN, Lise, L'écrivain francophone à la croisée des langues, Paris, Karthala, 1997, p. 8. 3

CHAULET ACHOUR CHRISTIANE, « L'écrivain francophone et la langue ». URL : <http://www.christianeachour.net/images/data/telechargements/atelieretdocumentation/001.pdf> [consulté le 23/12/2020]. 19

rabattu sur la linguistique : il fallait bien semble-t-il partir de la langue française pour trouver un point commun à cette mosaïque littéraire [...]. La francophonie et l'arabophonie sont probablement les espaces culturels où la question de la langue revêt l'aspect le plus idéologique, et ceux en tout cas où elle est le plus l'objet de programmes politiques d'Etats. » 1

C'est pourquoi, dans les pays anciennement colonisés, on parle d'abord d'une francophonie linguistique, se développant sous l'occupation du colonisateur, et qui, en même temps, se double d'une francophonie littéraire. Cette dernière s'est affirmée et a fini par s'imposer à partir de la période dite de décolonisation, en 1962, par exemple, pour ce qui concerne l'Algérie. Toutefois, il convient de noter que l'histoire de la littérature algérienne d'expression française est un exemple parmi d'autres, dans la mesure où le principe d'une décolonisation culturelle et l'affirmation d'une littérature nationale aux cultures diverses, dans chaque pays francophone, est, pour ainsi dire, le même.

Contre "la littérature francophone"

Par Amin Maalouf

Publié le 09 mars 2006 à 11h09, modifié le 09 mars 2006 à 11h09

Pourtant, à l'origine, tout cela partait d'une excellente idée. Je ne sais plus si c'était Bourguiba ou Senghor qui l'avait formulée en premier. Peu importe, le concept venait à son heure. La France et ses anciennes dépendances avaient hâte de dépasser les traumatismes de l'ère coloniale vers une alliance consentie, bâtie sur le terrain le plus stable et le plus élevé qui soit, celui de la langue commune. Plus de colons, plus d'indigènes, plus de "second collège" ; les ancêtres gaulois n'étaient plus exigés à l'entrée. De Montréal à Phnom Penh, de Lyon à Brazzaville, de Bucarest à Port-au-Prince, tous ceux qui avaient "la langue française en partage", ceux qui étaient nés en son sein comme ceux qui l'avaient adoptée, et même ceux qui avaient le sentiment de l'avoir subie, se retrouvaient désormais égaux, tous frères en francophonie, unis les uns aux autres par les liens sacrés de la langue, à peine moins indissociables que ceux du sol ou du sang.

Le "glissement sémantique" s'est produit par la suite. Je parle de "glissement" parce qu'il n'y avait là aucune intention pernicieuse. Il semblait naturel, en effet, dès lors qu'on avait constitué un ensemble global francophone, mis en place des institutions francophones, tenu des sommets francophones, que l'on se mît à parler de littérature francophone et d'auteurs francophones.

Car, après tout, qu'est-ce qu'un auteur francophone ? Une personne qui écrit en français. L'évidence... du moins en théorie. Car le sens s'est aussitôt perverti. Il s'est même carrément inversé. "Francophones", en France, aurait dû signifier "nous" ; il a fini par signifier "eux", "les autres", "les étrangers", "ceux des anciennes colonies"... En ces temps d'égarement où les identités se raidissent et où l'universalisme est en perpétuelle régression, les vieux réflexes sont revenus.

Peu de gens auraient l'idée d'appeler Flaubert ou Céline "francophones" ; et même des écrivains d'origine étrangère, s'ils ne viennent pas d'un pays du Sud, sont vite assimilés à des écrivains français ; je n'ai jamais entendu décrire Apollinaire ou Cioran comme des "francophones"...

J'ai passé récemment en revue une longue liste de noms pour tenter de cerner les critères qui régissent ce clivage. Ce que j'ai découvert, j'aurais honte de l'écrire. Même si je ne faisais qu'énumérer ces critères, je me sentirais souillé. Disons seulement qu'il y a là des subtilités discriminatoires indignes de la France, indignes de ses idéaux, indignes de ce qu'elle représente dans l'histoire des idées et des hommes...

Devrais-je aligner les exemples ? Evoquer le cas de ces universités où l'on ne peut plus étudier l'oeuvre d'un écrivain "francophone", sauf si l'on fait un parallèle avec un écrivain proprement français ? Non, je m'arrête là, pour dire seulement, à mi-voix mais avec fermeté, et avec solennité : mettons fin à cette aberration ! Réserveons les vocables de "francophonie" et de "francophone" à la sphère diplomatique et géopolitique, et prenons l'habitude de dire "écrivains de langue française", en évitant de fouiller leurs papiers, leurs bagages, leurs prénoms ou leur peau ! Considérons les dérapages passés comme une parenthèse malheureuse, comme un regrettable malentendu, et repartons du bon pied !

En cela, nous rejoindrions ce qui se pratique déjà dans les espaces linguistiques les plus épanouis et les plus conquérants, ceux de la langue anglaise ou de la langue espagnole, qui ne connaissent plus aucune ségrégation de cet ordre. Personne n'aurait l'idée de distinguer les "écrivains espagnols" des "hispanophones", ni les "anglais" des "anglophones". Il y a des écrivains de langue anglaise, tout simplement, qu'ils soient noirs ou blonds, qu'ils viennent de Birmingham, de Dublin, de Calcutta ou de Johannesburg ; et des écrivains de langue espagnole, qu'ils soient Andalous, Colombiens ou Guatémaltèques...

Ai-je besoin de le dire, ces appellations unificatrices n'abolissent point la diversité. Il y a une littérature africaine de langue anglaise, une littérature indienne, des littératures caribéenne, nord-américaine, irlandaise, etc. Chez nous de même ; on n'écrit pas de la même manière à Dakar, à Bruxelles, à Beyrouth, à Alger, à Toulouse, à Québec et à Fort-de-France. Nous avons nous aussi notre littérature africaine de langue française, notre littérature antillaise, notre littérature nord-américaine... La diversité des voix est notre première richesse. Ce qu'il s'agit d'abolir, ce sont les oppositions stériles et discriminatoires : littérature du Nord contre littérature du Sud ; littérature des Blancs contre celle des Noirs ; littérature de la métropole contre celle des périphéries... Il ne faudrait tout de même pas que la langue française devienne, pour ceux qui l'ont choisie, un autre lieu d'exil !

Cela étant dit, mon propos n'est pas de défendre une quelconque "confrérie" des écrivains migrants. Eux se nourrissent de l'adversité autant que de l'hospitalité, de la souffrance plus que de la joie, du confinement mieux encore que de la liberté - de tout cela est faite la littérature, depuis toujours.

Pour eux, je ne me fais pas de soucis. Pour la France, je m'en fais. Car ce dérapage sémantique est, à l'évidence, un symptôme. Si la notion de "littérature francophone" a été pervertie, détournée de son rôle rassembleur pour devenir un outil de discrimination, si le mot qui devait signifier "nous tous" a fini par signifier "eux", "les étrangers", c'est - ne nous voilons pas la face ! - parce que la société française d'aujourd'hui est en train de devenir une machine à exclure, une machine à fabriquer des étrangers en son propre sein.

Son carburant, la peur. Peur de l'Europe, soudain ; - encore un "nous" qui s'est transformé insidieusement en "eux" ! Peur des Anglo-saxons. Peur de l'islam. Peur de l'Asie qui s'élançe. Peur de l'Afrique qui piétine. Peur des jeunes. Peur des banlieues. Peur de la violence, de la vache folle, de la grippe aviaire... Peur et honte de son passé, au point d'enterrer ses dossiers et de ne plus oser célébrer ses victoires. Ceux qui chérissent la France et qui se sont nourris de son Histoire, ceux qui y sont nés comme ceux qui l'ont choisie, ne peuvent que souffrir au spectacle d'une société tremblante et honteuse qui n'ose plus se regarder dans le miroir du temps.

Sans doute certaines peurs ne sont-elles pas injustifiées. Ce siècle a fort mal commencé, les forces de l'obscurantisme et de la régression sont manifestement à l'oeuvre, surtout les continents ; certains jours, elles paraissent même triomphantes. Mais n'est-ce pas là une raison supplémentaire pour que la France ne se trompe pas de combat ? En entrant dans la logique des crispations identitaires, on perd sa propre raison d'être, on perd sa crédibilité morale et sa place parmi les nations...

Or le monde a besoin de la France. Quand elle soutient des causes justes, elle peut encore faire la différence ; moi qui viens du Liban, je puis en témoigner. Mais le monde n'a pas besoin de n'importe quelle France. Il n'a que faire d'une France frileuse et déboussolée qui veut se protéger des fantomatiques "plombiers polonais" voleurs d'emplois, et se démarquer à tout prix de ces poètes étranges qui viennent de si loin pour lui voler sa langue.

Amin Maalouf

Références bibliographiques

DEMANZE, Laurent. « Le contemporain à l'université ». URL : <http://ecrit-cont.enslyon.fr/spip.php?rubrique27#nb1> [consulté le 21/02/2021].

DION, Robert, « Une critique du postmoderne », in Tangence, n°39, 1993, p. 96.

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

RUFFEL, Lionel, Brouhaha. Les mondes du contemporain, Paris, Lagrasse : Verdier, 2016.

SEMUJANG, Josias, « Problématique des littératures francophones », in Culture française d'Amérique, 1991, p. 252.

WESTPHAL, Bertrand, La Cage des Méridiens – La littérature et l'art contemporain face à la globalisation, Paris, Les Éditions de Minuit, 2016.

Sitographie

<https://fac.umc.edu.dz/fl/images/cours/Dr%20ALI%20TEBBANI.pdf>

<https://facil.univ-annaba.dz/wp-content/uploads/2022/06/Polycopie-de-cours-Lamia-Mecheri.pdf>

https://www.lemonde.fr/livres/article/2006/03/09/contre-la-litterature-francophone_748933_3260.html

<https://journals.openedition.org/carnets/1895?lang=pt>

<https://hal.science/hal-00580541/document>

https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/07/30/en-algerie-polemique-linguistique-sur-fond-de-crise-politique_5495014_3212.html

<http://tpexpressions.e-monsite.com/pages/la-litterature-francophone/la-litterature-francophone.html> [consulté le 17/12/2020].

<http://www.limag.com/Textes/Bonn/ManHatier/IntroGal.htm> [consulté le 21/02/2021].