

# FRANCOPHONIE DU MAGHREB

ANNA MARIA MANGIA

Giovanna PARISSÉ, *Maîtres-mots di un maître à penser. Piccolo lessico di Albert Memmi*, Roma, ARACNE, 2007, 71 pp.

Ce petit volume, conçu à des fins didactiques et organisé par unités thématiques, est consacré au grand écrivain Albert MEMMI et aux voix fondamentales de son lexique.

Après une biographie synthétique de l'auteur, Giovanna PARISSÉ présente de courts articles (en langue italienne) sur les paroles les plus significatives de l'œuvre de MEMMI, à savoir: bonheur, colonisation, écriture, femme, identité, juif, racisme, religion, Tunisie. Une bibliographie de base complète cet ouvrage, utile pour une première visée critique d'un auteur que tous devraient lire et connaître.

Liana NISSIM

May FAROUK, *Tahar Ben Jelloun. Étude des enjeux réflexifs dans l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2008, 220 pp.

Dans cet essai, May FAROUK, enseignante de Littérature Française à l'Université du Caire, se propose d'interroger un choix de textes 'post-modernes' de Tahar BEN JELLOUN (*La Prière de l'absent*, *L'Écrivain public*, *L'Enfant de sable*, *La Nuit sacrée*, *L'Homme rompu*, *La Nuit de l'erreur*, *L'Auberge des Pauvres*, *Labyrinthe des sentiments*) afin d'y repérer un ensemble de stratégies réflexives. Comment la fiction de l'écrivain marocain se prête-t-elle au jeu du reflet? Comment génère-t-elle les effets de miroir à l'échelle de l'histoire mais aussi du roman tout entier? Comment les personnages (conteur, écrivain, auditeur) apparaissent-ils comme des doubles de BEN JELLOUN et de son lecteur? Dans quelle mesure

l'œuvre benjellounienne se veut-elle l'écho spéculaire d'autres textes avant d'être celui de l'œuvre elle-même? Comment ces phénomènes de réverbération œuvrent-ils au service de la 'maghrébinité' du texte et des fantasmes de son auteur? Telles sont les grandes questions posées par le critique dans sa stimulante étude, divisée en quatre chapitres, précédés d'une introduction, d'un chapitre préliminaire et suivis d'une conclusion.

Dès l'introduction, May FAROUK signale d'une part l'aventure du roman contemporain et ses possibilités de réflexivité et d'extension (en s'appuyant sur les travaux de DÄLLENBACH, RICARDOU et MORRISSETTE), le champ d'expérimentation critique qu'est la littérature maghrébine d'expression française (longtemps réduite à une critique thématique) et d'autre part son choix des textes de BEN JELLOUN. En effet, ceux-ci sont intéressants dans la mesure où l'auteur s'est détaché "des revendications sociales et post-coloniales [...] au profit d'une quête inépuisable de nouveaux modes narratifs" (pp. 11-12).

Le chapitre liminaire, "Itinéraire critique de la notion", est une sorte de hors-d'œuvre théorique. Il présente, d'une part les deux références fondatrices: RICARDOU (de la contestation à l'extension de la notion) et DÄLLENBACH (pour une mise au point typologique du procédé) et d'autre part les nouvelles approches du procédé étudié (celles de BAL, DAROS et FORESTIER notamment).

Le premier chapitre, "La réflexion fictionnelle", permet au lecteur d'entrer dans le sujet. Le critique – malgré quelques difficultés de langue – tente de mener de front les remarques théoriques qu'il applique aux textes de BEN JELLOUN (notamment à *L'Enfant de sable* et à *La Nuit sacrée*), terrain favorable "à l'emplacement de la mise en abyme sur la chaîne syntagmatique et aux enjeux qui en découlent" (p. 49). Apparaissent – dans *L'Auberge des Pauvres* et *La Nuit sacrée*, par exemple – un vaste jeu de miroir, une immense configuration labyrinthique (servant de moteur au code herméneutique) et une dimension méta-fictionnelle: en effet, ces romans offrent nombre d'exemples intéressants de mise en abyme dans lesquels entrent en lice les dimensions temporelles et la fusion des genres qui enrichissent et compliquent à la fois. Le projet de texte qui permet au narrateur de *L'Auberge des Pauvres* de gagner un voyage à Naples constitue un excellent exemple d'essai spéculaire; les histoires de la Vieille – étoffées d'extraits du journal intime de ses personnages – séparent nettement l'œuvre romanesque ("l'œuvre enchâssante", p. 76) de l'œuvre littéraire mise en abyme ("le journal intime par exemple", p. 76). Le poème, lui aussi, joue le rôle de texte-miroir (cf. la fin de l'histoire de Gino, racontée par la Vieille): "la réflexion lyrique exploite le paradigme de l'absence et du manque qui révèle la mélancolie de cet homme qui, depuis sa déception sentimentale avec Idé poursuit une ombre, un souvenir, une image" (pp. 78-79). Avec les dessins d'Ernest PIGNON-ERNEST, *Labyrinthe des sentiments* met en relief les réflexions visuelles comme support générique de la mise en abyme. À noter, en fin de chapitre, l'analyse fine consacrée à la réflexion épistolaire: la

lettre, selon May FAROUK, est “le plus actif des supports réflexifs” (p. 80).

Le deuxième chapitre, “La réflexion énonciatrice”, étudie la figure spéculaire de l’auteur et celle du lecteur. Chez BEN JELLOUN – et notamment dans *L’Enfant de sable* et *L’Auberge des Pauvres* – la réflexion auctoriale passe par l’oral (la figure du conteur), par l’écrit (mise en abyme du travail d’écrivain) et par l’écriture publique. May FAROUK rappelle, à juste titre, que lorsque le texte benjellounien met en scène un personnage/écrivain, “la mise en abyme auctoriale se révèle des plus transparentes” (p. 94): c’est le cas de *L’Auberge des Pauvres* – qui se présente comme la mise en abyme de sa propre création, de la genèse du projet (de type joycien) à son aboutissement – et de *L’Homme rompu*, qui, d’une certaine manière, inclut le journal intime de Mourad et le livre en construction (dont la fin reste à découvrir) et de *L’Écrivain public* qui sollicite à la fois “le roman à la première personne” et “la mise en fiction d’un narrateur-personnage-écrivain” (p. 99). À l’auteur BEN JELLOUN et ses doubles correspondent *le lecteur et ses doubles* (souvent fictionnalisés engagés dans un acte de lecture, “reflet spéculaire de celui que nous faisons nous-mêmes, lecteurs réels”, p. 114): personnage-lecteur (lecteur-épistolier, destinataire épistolaire, lecteur non-épistolier de la lettre), personnage / auditeur, conteur / lecteur.

Le troisième chapitre, “La réflexion intertextuelle”, est éclairé d’un ensemble de réverbères interculturels et intertextuels. *L’Enfant de sable*, *La Nuit sacrée*, *L’Auberge des Pauvres* convoquent sans cesse *Les Mille et Une Nuits*, font appel à la religion et à l’œuvre de BORGES. On peut parler d’une mise en abyme permanente qui entretient une relation d’inclusion de nature référentielle avec l’œuvre orientale, source d’inspiration inépuisable tant sur le plan formel que thématique. Les conteurs, présents dans les romans cités ci-dessus, sont autant d’hommes-récits qui rappellent la célèbre Schéhérazade, celle qui raconte pour détourner la mort. Ils sont, à juste titre, les gardiens des histoires et incarnent “le pouvoir salutaire de la narration” (p. 134). *La Nuit sacrée* n’est-elle pas une ‘Mille et Deuxième Nuits’? L’exploitation du conte en général, répond sans doute à une nostalgie de l’oralité, propre au Maghreb, réintégré “à travers l’univers spéculaire des places publiques, des conteurs et de la halqua des auditeurs” (p. 140). Le Coran, lui aussi, est un hypotexte privilégié, mis en œuvre par le réinvestissement subversif du code sacré: “soit par le biais d’une distanciation critique, ironique ou blasphématoire, soit par la mise en reflet de la mystique de l’Islam, hérétiquement spirituelle” (p. 150). La place du conte dans l’œuvre palimpsestueuse de BEN JELLOUN s’inscrit aussi dans une conception très borgésienne de la littérature. En effet, *L’Enfant de sable* et *La Nuit sacrée* rendent hommage à l’auteur argentin, (Buenos Aires, les jardins d’Al Hambre, le sable, le fleuve, les sentiers qui bifurquent, le troubadour aveugle, le Consul aveugle, le livre, la bibliothèque) et à son métier d’écrivain. Le romancier de Fès ne serait-il pas en définitive qu’un littérateur, un artisan de la réécriture?

Enfin, le quatrième chapitre, “La réflexion métatextuelle”, assez complexe et un peu confus, débouche sur l’aspect ‘post-moderne’ de l’œuvre de BEN JELLOUN. *L’Auberge des Pauvres*, par exemple, peut être un roman ‘postmoderne’ mais, comme le rappelle le critique, sa fiction est à la fois tournée “vers le dedans de l’œuvre (c’est-à-dire sa théorisation interne, la thématization du roman qui s’écrit sous nos yeux) et vers son dehors, c’est-à-dire le monde auquel réfère le séjour napolitain (dont la rencontre avec la Vieille), les déboires amoureux des personnages, le retour au pays natal et l’exploitation de thèmes tels l’amour impossible, l’antisémitisme, etc.” (p. 172). Le corpus étudié par May FAROUK révèle l’écriture neuve de BEN JELLOUN, provocante et perturbante: en effet, “il n’existe pas de littéarité textuelle au sens strict mais plutôt un jeu autoréflexif qui renvoie à la fois au contenu et au contenant, au réfléchi et au réfléchissant” (p. 192). Un jeu à démystifier, puisqu’il relève à la fois de l’altérité et de l’identité, de l’inclusion et de l’exclusion, du dedans et du dehors.

“Où va la mise en abyme?” (p. 196): tel est le titre de la conclusion de l’ouvrage de May FAROUK (dont le style n’est pas toujours très élégant). L’important – selon le critique – n’est pas de donner une réponse nette et définitive, mais plutôt de rappeler qu’il existe une ‘spécularité’ de l’œuvre de Tahar BEN JELLOUN, avec sa dimension labyrinthique, son brouillage des frontières, son métissage culturel, son hybridité. Elle est, en définitive, une véritable stratégie qui permet de découvrir certaines obsessions littéraires de l’écrivain.

Bernard URBANI

“Jean Sénac: Poète du Soleil / Poet of the Sun”, *Celaan*, Revue du Centre d’Études des Littératures et des Arts d’Afrique du Nord, vol. 7, n. 3, Fall 2009

Cette livraison de *Celaan* est un hommage à Jean SÉNAC, poète de la première génération d’écrivains francophones d’Algérie, assassiné en 1973 dans des circonstances aujourd’hui encore mystérieuses, dont toutefois la vie et la production littéraire représentent l’effort constant de réconcilier des tendances opposées (littéraires, linguistiques, culturelles, sexuelles), ou, comme le dit Hédi ABDEL-JAOUAD, dans l’“Editors’ Introduction” (pp. 5-7) “to unite opposite ideas and images into single wholes” (p. 5). En accord avec la complexité et la variété du génie poétique de SÉNAC, la revue recueille des contributions très variées, allant des textes d’hommage aux études critiques, des reconstructions de la bibliographie de l’écrivain aux traductions de quelques extraits de son œuvre, des inédits à la correspondance témoignant de ses rapports avec d’autres écrivains francophones et français.

La première section, “Hommages à Jean Sénac”, s’ouvre par un texte poétique de Yolande SCHUTTER, “Grenadier” (p. 9), des témoignages d’Ali AKIKA “Jean Sénac, le forgeron du soleil” (pp. 9-11) et d’Edouard RODITI “Jean Sénac: poète assassiné” (pp. 16-23). AKIKA nous éclaire sur les motivations qui l’ont poussé à réaliser un film consacré à son mythe de jeunesse, à savoir “comprendre la distance qui sépare les ‘vérités’ du poète de la rudesse de la réalité qui, d’une certaine façon, est à l’origine de sa fin tragique [et] contribuer modestement à le sortir du silence pesant qui l’entourait dans son pays, l’Algérie” (p. 9). C’est avec une certaine amertume qu’il souligne l’absence totale de l’Algérie, tant au niveau d’investissement économique que d’organisation, dans la réalisation de ce film qui, ironie du sort, fut pourtant le seul à représenter le Pays au festival de Nantes en 2003 (Année de l’Algérie en France). L’émotion et la dévotion du cinéaste envers l’écrivain transparaissent des paroles qui le définissent: “il a été bâtisseur de ces murailles qui nous protègent de l’ennui” (p. 9) et “il fait partie de ces poètes qui portent haut et loin les voix rebelles et dont les mots traduisent aussi bien les merveilles de notre terre que la laideur du monde de l’oppression” (p. 10). Rien n’échappe à la caméra qui reconstruit la vie de l’écrivain: l’inguérissable blessure pour ce père qu’il n’a jamais connu, la militance ouverte, en tant qu’europeen, pour l’indépendance de l’Algérie, ses amitiés artistiques, la douloureuse rupture avec Albert CAMUS, son véritable père spirituel, l’isolement enfin dans sa communauté d’origine et l’exclusion et la censure de la part des nouveaux tenants de la politique au lendemain de l’indépendance car “ces ‘stratèges’ n’ont sûrement pas pardonné à Sénac le poète, son décryptage des réalités ‘invisibles’ qui a révélé la nature de ceux qui gouvernent le pays comme si c’était leur propriété privée” (p. 11). L’engagement politique de SÉNAC perce aussi entre les lignes du souvenir que nous lègue Edouard RODITI pour lequel SÉNAC “demeure [...] le véritable type du citoyen dont se méfiera toujours l’ordre établi, qui n’a guère confiance en ceux qui fraient trop librement avec des amis ou des partenaires que la police estime être des ‘voyous’ ou soupçonne de tramer quelque complot” (p. 21). Ce que la contribution de RODITI laisse comprendre de façon claire quoique discrète, c’est la double dissidence dont le poète se tâcha aux yeux du pouvoir, mieux des pouvoirs (d’abord celui des Français, puis celui des nouveaux gouverneurs algériens): en rappelant les séjours parisiens de SÉNAC dans l’appartement où RODITI l’avait lui-même hébergé et en insistant sur les visites qu’il y recevait (d’un côté des écrivains engagés français et algériens tels que CAMUS et de l’autre KATEB Yacine, des amis algériens souvent inconnus), l’auteur dévoile au lecteur un SÉNAC ‘dissident’ tant dans la politique que dans son style de vie, à cause de son homosexualité non cachée. Ce n’est pas par hasard si l’amitié avec le poète algérien valut à RODITI l’expulsion de la France, suite à un interrogatoire de la Défense et Surveillance du Territoire centré notamment autour des activités, des opinions et du style de vie de SÉNAC. La hantise pour l’absence du père, l’engagement dans le combat algérien, la

rupture avec CAMUS, le dernier ostracisme à cause de son homosexualité, reviennent encore dans l'“Hommage à Jean Sénac” qui lui voue dans cette même section Abdelmajid KAOUAH (pp. 13-15).

Dans la section “Jean Sénac: l'homme et l'œuvre” (pp. 25-51) Bernard MAZO retrace le parcours humain et artistique de l'écrivain algérien (“Jean Sénac: itinéraire d'un poète réfractaire”, pp. 35-40), échelonné selon un ordre qui ne respecte pas la chronologie mais plutôt en suit les points fondamentaux: la poésie “sur tous les fronts” (p. 35), le mystère de l'assassinat, l'intertextualité et les rapports de SÉNAC avec les écrivains de son temps, la critique d'art. Hamid NACER-KHODJA, auquel on doit aussi la plupart des documents inédits présentés dans ce volume, focalise son attention sur la réception critique posthume de SÉNAC. Dans “Sur les retours à/de Jean Sénac” (pp. 25-34), après en avoir donné une brève biographie, il fait le bilan de ceux qu'il définit des “retours cycliques” à l'écrivain algérien (p. 25) dont la présence revient, à maintes reprises, dans des essais, expositions, films, voire textes poétiques et narratifs. Au niveau critique ce retour commence, aussi bien en France qu'en Algérie, au début des années 1980 par la réédition de quelques unes de ses œuvres, la reconnaissance de plusieurs écrivains, l'organisation de journées d'études et la parution d'essais entièrement ou partiellement consacrés à l'écrivain. Les années 2000 ont vu par contre la consécration de SÉNAC au théâtre et sur l'écran, à partir du récital poétique “Entre soleil et chardon”, réalisé par Jacques MIEL, fils adoptif de SÉNAC, jusqu'aux deux films produits en 2003, “Le Soleil assassiné” d'Abdelkrim BAHLOUL et “Jean Sénac, le forgeron du soleil” d'Ali AKIKA, dont on a parlé plus haut. Ce qui est singulier c'est la présence de l'écrivain en tant que personnage romanesque, phénomène débuté déjà avant la mort de SÉNAC qui, en 1972, était devenu un personnage de fiction dans le roman de Arnold MENDEL, *Le Périple*. En fin de section, à complément de sa contribution, Hamid NACER-KHODJA offre une bibliographie complète de et sur la production de SÉNAC.

La troisième section (“Jean Sénac: Poèmes”, pp. 52-81) propose un choix d'extraits de la poésie de SÉNAC, présentés aussi aux lecteurs anglophones dans les traductions de Yolande SCHUTTER.

La section suivante recueille des “Textes et documents inédits” (pp. 83-131): des lettres à André BRETON, René CHAR, Jean AMROUCHE, Albert MEMMI, François MAURIAC, Albert CAMUS, Gabriel AUDISIO; deux critiques d'art, la présentation de la revue *Soleil* par Emmanuel ROBLÈS, quelques extraits d'entretiens dans la presse algérienne, la transcription de l'émission radiophonique que SÉNAC a consacrée à l'assassinat de Martin LUTHER KING JR.

La dernière section propose enfin de véritables “Regards critiques sur Jean Sénac” (pp. 132-185). Après une bibliographie de la “Réception critique de la poésie de Sénac en langue anglaise” (pp. 132-134), Katia SAINSON (“‘The shuddering longing ache of contact’: Jean Sénac's ‘Paroles avec Walt Withman’”, pp. 135-154) analyse la production de l'écrivain algérien du point de vue de ses rapports et interférences avec l'œuvre de l'écrivain américain

Walter WITHMAN qui aurait souvent remarqué la poésie de SÉNAC: poète notamment urbain, WITHMAN aussi célébrait “the physical pleasures of the sun and the sea” (p. 136); il avait été, comme SÉNAC, un agitateur politiquement engagé et un subversif dans la vie et dans l’écriture, ainsi qu’un modèle d’émancipation sexuelle.

L’attention de Pierre RIVAS se focalise autour d’un poème de 1956, publié en 1961 dans le recueil *Matinale de mon peuple*. Dans “Éléments pour une lecture de ‘Salut aux écrivains et artistes noirs’” (pp. 155-159) le critique donne une scrupuleuse analyse textuelle. Après avoir examiné la structure du texte, RIVAS étudie le lexique qui lui permet de définir les champs sémantiques autour desquels se tisse le poème: le champ sémantique de la souffrance d’abord, celui de la rébellion, celui enfin de l’espoir. Les thèmes du poème ressortent ainsi de toute évidence: comme dans toute la poésie de SÉNAC, il s’agit de la lutte du peuple algérien et de tout peuple colonisé ainsi que de la mission de l’écrivain, dont l’engagement représente pour le poète algérien une nécessité incontournable. La parole du poète ne peut qu’être révolutionnaire et sa poésie une arme de justice et de rachat. En écho aux mots de Jean-Paul SARTRE dans *Orphée Noir*, telle est donc l’invitation aux artistes et écrivains noirs: faire de leur parole une parole révolutionnaire, engagée “auprès des peuples opprimés et du peuple algérien en lutte pour sa libération” (p. 158).

L’écriture surréaliste de SÉNAC fait l’objet de la contribution de Hédi ABDEL-JAOUAD, “Jean Sénac and the Surrealism of the Sun” (pp. 160-179). Tout d’abord le critique explique dans quel sens l’écriture de SÉNAC s’insère dans le sillon du surréalisme: “Surrealism brought with it an innovative gaze through three vital, interconnected vectors: poetry, revolution and love. Sénac’s poetry illustrates this triptych through and through, enriching it with an original experience that draws from the double-civilization that is the Maghreb: the meeting of East and West” (p. 161). Il analyse les aspects constitutifs de cette écriture aussi bien au niveau des thèmes (le retour à l’enfance, le traumatisme pour le manque du père, la lutte pour l’indépendance algérienne, l’homosexualité avouée, les notions de soleil et de corps, la relation corps-écriture d’où naît le ‘corpoème’, la correspondance entre libération du pays et libération du corps) qu’au niveau de l’écriture (l’art de la juxtaposition et de la simultanéité, la passion pour les oppositions, d’où la fréquence d’oxymores dans ses vers). ABDEL-JAOUAD rappelle par la suite les rapports entre SÉNAC et les autres artistes et écrivains surréalistes: le peintre Sauveur GALLIERO, René CHAR, Paul ÉLUARD, Antonin ARTAUD.

Synthétique mais efficace, la dernière contribution critique, “Jean Sénac, ou l’exotisme au quotidien” de Jean DUBU (pp. 180-183), prend en examen un autre volet de l’écriture de SÉNAC, l’exotisme. Conscient du fait que parler d’exotisme pour l’écriture du poète algérien pourrait paraître incongru, le critique explique le sens qu’il faut donner à ses propos, en mettant en relation le concept d’exotisme avec celui d’exil: “Exil et exotisme notions proches et lointaines: tous deux sont une sorte de dépaysement;

le second volontaire, peut fort bien se borner à une donnée verbale [...] le premier est une prise de conscience [...]. Mais ce dernier peut provenir d'une recherche délibérée, il s'apparente alors à l'exotisme; il peut aussi demeurer intérieur. Notre époque totalitaire nous montre chaque jour ces exilés de l'intérieur, qui pratiquent par nécessité autant que par goût un exotisme de compensation [...]; il en fut ainsi pour Jean Sénac, poète esseulé au carrefour de l'ethnographie et de l'histoire" (p. 180).

Le volume se termine par un commentaire à "Deux films sur Sénac" (pp. 184-185), et par le *Manifeste du Surréalisme Maghrébin* de Habib TENGOUR traduit en anglais par Pierre JORIS (pp. 189-194).

Anna Maria MANGIA

Rajaa NADIFI (dir.), "La littérature féminine au Maroc", *Expressions maghrébines*, vol. 8, n. 1, été 2009

La littérature des femmes au Maroc fait l'objet de cette livraison d'*Expressions Maghrébines*, un sujet très exploité au cours des dernières années, mais qui ne s'avère pas répétitif, puisqu'il fait référence à un phénomène relativement récent dont on a encore beaucoup à dire et à découvrir. L'écriture des femmes au Maroc, contrairement à ce qui s'est passé en Algérie, représente un fait presque nouveau dans le panorama littéraire maghrébin, les femmes marocaines ayant commencé à faire entendre véritablement leur voix seulement à partir des années 1970. Malgré la présence exceptionnelle de quelques écrits antérieurs, c'est en effet après 1975, année de la femme, que les Marocaines (et les Tunisiennes aussi) commencent à écrire et notamment à s'écrire, à prendre la parole pour se dévoiler et pour revendiquer un rôle nouveau au sein de la société marocaine, en faisant de l'écriture un véritable instrument d'affranchissement. Les contributions de ce numéro cherchent donc à dévoiler et à évaluer les différents visages de cette prise de parole féminine. Après l'"Introduction" (pp. 1-3) de Rajaa NADIFI, qui a coordonné la publication, s'ouvre le premier ensemble d'articles, focalisés sur l'émergence de cette littérature, sur les motivations qui ont poussé les femmes à prendre la plume et sur les enjeux de leur production. La parole passe ainsi à Anissa BENZAKOUR CHAMI qui, dans "La littérature féminine au Maroc: de la posture politique à la poétique de l'Être" (pp. 7-23), aborde la question du genre d'écriture et de l'identité des femmes écrivaines, afin de dégager l'intérêt et la variété de thèmes et d'écritures, en choisissant des textes et des auteures modèles, à savoir Fatima MERNISSI et Hinde TAARJI pour l'essai, encore MERNISSI et Noufissa SBAÏ pour le roman, Hafsa BEKRI LAMRANI pour la poésie. Elle souligne le rôle joué d'un côté par Fatima MERNISSI dans la

révision de certains clichés et stéréotypes concernant la sexualité féminine et la tradition islamique, et, de l'autre côté, par Hinde TAARJI dans la discussion sur le phénomène du *hijab*. Elle relève que les femmes marocaines, quel que soit le genre choisi, proposent une vision de l'intérieur de l'univers féminin maghrébin qui leur permet non seulement de poursuivre leur propre quête identitaire mais surtout de bousculer, voire de "corriger les images brossées par les romanciers et de s'affranchir de la vision masculine des êtres et des choses" (p. 21).

Christine DÉTREZ ("Dire au monde: j'écris par le texte féminin, j'écris, tout simplement": écrire au féminin dans le Maroc aujourd'hui", pp. 25-38) propose une enquête sociologique, s'appuyant sur des entretiens menés auprès de quelques écrivaines, qui visent à comprendre quel est l'horizon d'attente, tant des maisons d'édition et des lecteurs que des romancières elles-mêmes. Il en ressort que les attentes des maisons d'édition, notamment les françaises, "tendraient à les rabattre à leur identité de femme maghrébine, avec tout le cortège de représentations misérabilistes que cette étiquette peut entraîner dans un esprit occidental" (p. 27), en révélant par là la survie d'un cliché encore trop lié aux visions orientalistes et coloniales. Les romancières interviewées adoptent des stratégies pour se démarquer de cette assignation forcée, stratégies qui vont du choix de mettre en scène des personnages masculins, au recours à l'Histoire comme "façon de réfléchir sur l'identité de leur pays et comme détour pour mieux comprendre la période contemporaine" (p. 31), au détournement enfin de la focalisation sur les problématiques féminines au profit d'une optique plus sociale ou universelle.

Clôt cet ensemble la contribution de Marie-Béatrice SAMZUN, "*Cérémonie* de Yasmine Chami-Kettani ou l'émergence d'une prise de parole solennelle" (pp. 39-49), qui fait ressortir, par l'analyse du roman *Cérémonie*, les enjeux de l'écriture de la plupart des femmes marocaines, et plus généralement, des femmes maghrébines, à savoir "les rôles castrateurs du père et de la mère" (p. 40).

Le deuxième ensemble, axé autour de la question de l'identité par rapport à la pratique scripturale, s'ouvre par l'essai de Safoi BABANA HAMPTON ("Les femmes-récits. Gracia Cohen ou la mémoire judéo-marocaine au féminin", pp. 51-69) qui, par l'analyse de la production de l'écrivaine judéo-marocaine Gracia COHEN, montre comment le processus créatif conjugue l'expérience personnelle, l'écriture autobiographique et la critique féministe, ce qui permet à l'écrivaine d'identifier le *mellah* comme lieu d'exclusion sociale de l'univers féminin.

La contribution suivante, "La femme et l'héritage chez Rajae Benchemsi" (pp. 71-83) de Yolanda Cristina VIÑAS DEL PALACIO, focalise l'attention sur le roman *La Controverse du temps* afin d'analyser d'abord de quelle façon l'hégémonie européenne a influencé l'évolution de l'histoire et des individus au Maroc. L'analyse ponctuelle et attentive du roman de BENCHEMSI souligne que ce texte, en s'échappant aux pièges d'une écriture autobiographique tendant au narcissisme, laisse percer la voix d'une narratrice qui

retrace une “ascèse qui la conduit à une autre perception de la réalité” (p. 73). *La Controverse du temps* mettrait donc en scène un parcours initiatique qui, par le biais du retour au passé et aux origines, permet à la narratrice (et à l'écrivaine avec elle) d'harmoniser les contraires, d'habiter un espace au-delà des fractures, où les cultures, les langues et les traditions peuvent enfin se rejoindre et se répondre.

L'article de Valérie ORLANDO (“Les (é)cri(t)s des femmes du ‘Nouveau Maroc’: les romans de Houria Boussejra”, pp. 85-104), qui ouvre le troisième ensemble de textes, s'articule en deux parties. La première propose un survol sur la littérature du Nouveau Maroc, qu'on pourrait définir la littérature marocaine de l'extrême contemporain, née grâce à l'ouverture culturelle du Maroc de la dernière décennie, mais qui est surtout le fruit des sacrifices et des combats menés par les intellectuels marocains au cours des années 1969 et 1970. C'est au sein de ce renouvellement littéraire qu'ORLANDO situe l'émergence d'une littérature féminine caractérisée par l'engagement politique et social, car les femmes écrivaines des années 2000, suivant l'exemple des écrivains post-coloniaux, “s'engagent en tant que citoyennes à inciter des réformes au sein du gouvernement et de la société marocaine” (p. 87). Nombreux sont les genres explorés par les nouvelles écrivaines et, si l'autobiographie détient encore un rôle de premier plan, la poésie, le conte, le recours au mythe représentent d'autres instruments pour la mise à nu d'un passé récent, les années de plomb sous HASSAN II, et pour la réécriture de la mémoire. La deuxième partie de l'article se concentre sur une écrivaine de cette nouvelle génération, Houria BOUSSEJRA, auteure de trois romans malheureusement peu connus, qui s'est donné la mort à l'âge de 39 ans. Une double critique perce des textes de BOUSSEJRA: d'une part sur une société masculine qui pose des barrières aux femmes, d'autre part sur une certaine passivité et surtout sur un manque de solidarité entre les femmes qui n'ont rien fait, ou très peu, pour démonter cette construction patriarcale de la société. Ce sont les dernières décennies de l'histoire marocaine qui passent à travers le prisme de l'écriture boussejrienne, la transition des années de plomb au Nouveau Maroc qui amènent l'amer constat qu'on n'arrivera jamais à un véritable tournant de l'histoire si on ne prendra pas conscience des erreurs et des injustices du passé, afin d'éviter qu'elles reviennent dans l'avenir. Si la perspective de cette écriture reste sociale et collective, le ‘Moi’ de l'écrivaine transparaît dans toutes les pages, en faisant comprendre le drame qui la travaillait et en révélant les traces de sa schizophrénie. Un autre élément qui caractérise cette écriture est la présence du corps féminin en tant qu'élément constant de la réflexion de l'écrivaine: les corps des femmes, “battus, torturés, violés et laissés pourrir dans une société dominée par ceux qui ont le pouvoir sur ceux qui ne l'ont pas” (p. 97), incarnent le lieu de la marginalisation et de la soumission.

“Corps et corpus au féminin” de Rajaa BERRADA-FATHI (pp. 105-118) clôt le troisième volet de ce dossier consacré à l'écriture féminine marocaine; le critique, en partant de la considération que

“le corps féminin décline et tisse un véritable système de signes dans la production romanesque au Maroc comme ailleurs” (p. 105), essaie de cerner les relations entre corps et narration, entre écriture du corps et littérature, afin de démontrer que le corps n’est pas simplement l’objet de l’écriture mais plutôt son sujet, puisque c’est par le corps que se tisse le récit et se reconstruit l’identité féminine. L’analyse ponctuelle de BERRADA-FATHI met en relief la présence du corps féminin dans l’écriture fictionnelle marocaine autant masculine que féminine. Le critique relève que pour les romanciers marocains, notamment ceux des années Cinquante, le corps féminin était celui de la mère, un corps “évanescent qui se manifeste par un ensemble de signes physiques se rapportant à la voix, aux gestes, au regard” (p. 107) mais qui ne rayonne pas pour sa force. C’est au cours des années 70-80 que le corps féminin gagne en description tout en restant marginal: il suffit de penser aux romans de SERHANE, de BEN JELLOUN, de KHATIBI. Par contre, dans les romans des femmes le corps acquiert une voix et devient générateur d’écriture. L’examen d’un roman exemplaire, *Ni fleurs ni couronnes* de Souad BAHÉCHAR, permet au critique de montrer les étapes de cette évolution et d’illustrer par quelles stratégies et quelles images “l’objet de la représentation se transforme en un sujet de l’énonciation” (p. 117).

Comme dans les numéros précédents, dans cette livraison d’*Expressions maghrébines* une section “Varia” (pp. 119-163) propose des contributions hors du thème monographique. Le premier article “Le questionnement identitaire dans *Surtout ne te retourne pas* de Mayssa Bey” (pp. 121-133), d’Ana SOLER, présente une analyse structurale du roman de l’écrivaine algérienne afin de montrer comment les mécanismes narratologiques adoptés par BEY reflètent au niveau de l’écriture le chaos et le manque de repères engendrés par un tremblement de terre (celui qui bouleversa l’Algérie en 2003) et plongent le lecteur dans un climat d’ambiguïté et de désorientation analogue à celui ressenti par les victimes du cataclysme. Une lecture du roman de Mohammed DIB est proposée dans la contribution de Luis Gaston ELDUAYEN (“*Ombre gardienne* ou l’implacable logique de l’imaginaire: modalité cognitive, virtualités sémantiques et errance identitaire”, pp. 135-151). En clôture du numéro, une contribution de Bouchra BENBELLA portant sur un aspect de la littérature coloniale: “De quelques aspects de l’image de l’enfant marocain dans le récit de voyage français (fin XIX<sup>e</sup> début XX<sup>e</sup> siècles)” (pp. 153-163). L’examen de cinq récits de voyage permet au critique de relever que si dans la plupart des textes c’est l’enfant-mendiant qui domine la scène, avec toute sa charge de laid physique et morale, d’autres images aussi choquent le regard du voyageur: l’enfant-militaire et l’enfant-concubine du sultan. Tout vise à faire ressortir un stéréotype de l’enfant le plus éloigné possible du modèle occidental. Le critique remarque aussi que la présence de figures enfantines dans les récits est plus fréquente dans les œuvres des voyageuses que chez les voyageurs. Il note en conclusion que toutes les images transmettent une vision ambivalente de l’enfant marocain, tantôt euphorique tantôt dysphorique,

mais soulignent toujours une certaine primitivité et brutalité en s'inscrivant par là dans une vision orientaliste de l'altérité.

Anna Maria MANGIA

Alison RICE (dir.), "Métropoles maghrébines", *Expressions maghrébines*, vol. 8, n. 2, hiver 2009

"Les villes ont toujours été les lieux privilégiés des rencontres franco-maghrébines [...]. Depuis les indépendances, les populations maghrébines expatriées dans les grandes villes françaises ne cessent de s'accroître. Ces dynamiques ont donné lieu à des effervescences culturelles – littéraires, cinématographiques, musicales, etc." (p. 1). C'est par ces considérations qu'Alison RICE justifie, dans son introduction "Métropoles maghrébines: une présence constitutive" (pp. 1-7), le thème de cette livraison. La présence arabo-maghrébine à Paris, mais aussi dans d'autres villes françaises, a d'ailleurs déjà donné lieu à des rencontres culturelles et à de prestigieuses publications comme par exemple le très beau volume *Le Paris arabe*<sup>1</sup>. On comprend donc que la présence des villes, et notamment des villes françaises, est un élément presque incontournable dans beaucoup de textes littéraires maghrébins, mais aussi dans le théâtre, la musique, le cinéma.

Florian ALIX ouvre la discussion sur la littérature par l'article "Le Paris arabe des 'Boucs', des 'laskars' et des 'chibanis' (Chraïbi, Boudjedra et Djemai)" (pp. 11-30), qui analyse la représentation des villes par rapport au problème de l'immigration des Maghrébins en France. Le critique met en évidence une apparente contradiction tout en retraçant l'évolution du rôle et de la perception de la ville française aux yeux des immigrés maghrébins. Si en effet dans les deux premiers textes examinés, respectivement de 1955 (*Les Boucs* de CHRAÏBI) et 1973 (*Topographie idéale pour une agression caractérisée* de BOUDJEDRA), la capitale française apparaît comme un espace ennemi et interdit aux immigrés qui, tout en y travaillant, n'arrivent jamais à s'y intégrer et sont toujours représentés comme des exclus, on ne peut pas nier d'autre part que la présence de ceux-ci n'est pas simplement une réalité de fait, massive et donc bien perceptible, mais qu'elle est malgré tout active dans le sens qu'elle apporte des changements à la ville, bouleverse des équilibres, tisse des liens, crée des formes de 'contamination', de métissage (au niveau urbain, linguistique, religieux, culturel). Le 'Paris arabe' se montre donc comme un espace de la marginalité, de la contrainte, mais aussi de l'ouverture: parfois ce n'est qu'un espoir d'ouverture, parfois il s'agit de véritable échange et dépassement des barrières. La suite de cette évolution est envisagée dans le troisième roman examiné, *Gare du Nord*, d'Abdelkader DJEMAI, publié en 2003. Les 'boucs' et les 'laskars' des deux

<sup>1</sup> Pascal BLANCHARD, Éric DEROO, Driss EL YAZANI, Pierre FOURNIÉ et Gilles MANCERON, *Le Paris arabe: Deux siècles de présence des Orientaux et des Maghrébins*, Paris, La Découverte, 2003.

premiers textes, symboles d'une première phase de l'immigration (celle qui visait à un retour au pays) cèdent la place aux 'chibanis', les immigrés de la deuxième phase qui, tout en restant des marginaux, arrivent pourtant à trouver un espace qui leur appartient, à réécrire même la topographie urbaine en créant une sorte de "cartographie imaginaire de nouveaux espaces parisiens où se rejoignent la France et le Maghreb" (p. 14).

Paris et ses quartiers arabes font aussi l'objet de la contribution de Lisa WEISS "C'est plus la médina que Zola: Writing Maghreb-ian Paris through *La Goutte-d'Or*" (pp. 31-48). L'attention ici se concentre sur celui qu'on pourrait définir LE quartier maghrébin à Paris, le quartier de *Barbès-La Goutte d'Or*, et la focalisation change de perspective, car le critique nous décrit ce lieu et ses habitants sous le prisme du regard d'un écrivain maghrébin, Abdelkader DJEMAI, et de deux écrivains français, Michel TOURNIER et Gérard STREIFF. Après un excursus retraçant l'histoire de ce quartier, le critique en compare les représentations littéraires, afin de mettre en évidence le pouvoir symbolique qui a investi La Goutte d'Or au cours du temps en tant que lieu de la mémoire culturelle et de l'identité des immigrés maghrébins en France.

Avec l'essai de Laurence DENIÉ-HIGNEY "Habel à la merci de Paris: une lecture d'*Habel* de Mohammed Dib" (pp. 49-65), on revient aux écrivains maghrébins de la première génération, tout spécialement à Mohammed DIB, dont l'auteur étudie un texte de 1977. Premier roman mettant en scène l'exil des travailleurs immigrés en France, *Habel* fournit aussi une représentation de la capitale française complexe et multiforme, évoluant au fur et à mesure qu'avance l'histoire du protagoniste principal. En appuyant son analyse sur les études méthodologiques de Michel de CERTEAU et Jacques RÉDA, qui "démontrent qu'une ville n'existe pas mais qu'elle est créée, écrite tous les jours par ses pratiquants et ses poètes" (p. 51), le critique étudie ce que pour DIB veut dire 'écrire une ville'. Au début du roman c'est Paris qui écrit la vie du jeune protagoniste, c'est la ville qui "mène Habel sur des chemins imprévus et c'est elle qui, finalement, écrit sa destinée" (p. 51); c'est une ville tentaculaire, violente, agressive, une ville 'Méduse' (p. 57). Un autre aspect ressort pourtant de la capitale française, puisqu'à côté de la ville-vampire, il existe aussi un Paris-mystique, une ville qui devient presque complice des aventures, qu'il parviendra à découvrir lorsqu'il pourra enfin devenir maître de son destin.

Paris est encore le protagoniste de l'étude de Bernard URBANI, "Paris dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun" (pp. 67-80). Le critique remarque d'abord que "la ville, chez le romancier de Fès, depuis *Harrouda* jusqu'à *Sur ma mère*, est un prétexte de dénonciation" (p. 68). Il rétrécit par la suite le champ d'analyse à quatre textes, *La Réclusion solitaire*, *Les Raisins de la galère*, *Hospitalité française* et *La plus haute des solitudes*, en essayant de définir l'image de Paris perçue à travers les yeux des travailleurs maghrébins immigrés. Si la ville n'est jamais réellement décrite, si elle est même peu nommée, elle est pourtant présente par l'image des quartiers

où se déroule la vie des protagonistes (Pigalle, Barbès, la Goutte-d'Or, Clichy); plus encore c'est par les protagonistes eux-mêmes, "dans leurs déambulations, leurs drames, dans l'inutilité de leurs corps et de leurs esprits, c'est dans leurs folies que leur lecteur reconnaît d'abord le contexte parisien, plus que dans la description de la capitale française" (p. 70). Paris se dessine donc en tant que ville-enfer, espace imaginé comme édénique et qui s'avère comme l'espace de la blessure et de l'exclusion, du conflit et de la contrainte, "lieu contraignant et agressif, pouvant devenir exigu (malle, cage, chambre, boîte avec lits superposés) composé d'interdits, ôtant toute liberté: ne pas cuisiner dans la chambre, ne pas recevoir des femmes, ne pas écouter la radio à partir de neuf heures, ne pas chanter le soir, ne pas égorger un mouton [...], ne pas tomber malade, ne pas mourir dans la cage" (p. 74). Le mythe de Paris s'effrite donc sous la plume de BEN JELLOUN pour devenir plutôt l'image d'une nécropole que d'une métropole, un miroir aux alouettes qui fascine et attire celui qui ne la connaît pas pour ensuite l'anéantir et le tuer.

Paris fait enfin l'objet du dernier article consacré à la perception littéraire. Alison RICE, dans "Impenetrable Paris: Leïla Marouane's *La vie sexuelle d'un islamiste à Paris*" (pp. 81-97), confirme, à l'aide d'un roman relativement récent, les idées exprimées jusqu'ici: aujourd'hui encore Paris représente un espace d'exclusion pour les Maghrébins auxquels il 'accorde' l'accès à certains quartiers seulement, comme le prouverait le fait que le protagoniste du roman à dû abandonner, presque renier, sa famille et modifier son nom et son aspect physique pour pouvoir louer un appartement luxueux dans le sixième arrondissement; il s'agit d'expédients pourtant inutiles puisque la tentative d'intégration de Mohamed aboutit à l'échec et le protagoniste sombre dans la folie. Le critique montre comment, derrière une attitude à l'apparence accueillante et aimable, c'est le nouveau milieu, et ses habitants, qui poussent le jeune Maghrébin vers la folie: "the attitude the neighbors communicate through their praise is one of intolerance. They have contributed to Mohamed's madness by creating an environment in which no individuality is permitted, in which absolute conformity, epitomized in total silence, is the rule, with no exceptions allowed" (p. 96). Encore une fois on perçoit l'image d'un Paris impénétrable, d'une ville qui met en place des formes différentes d'ostracisme, mais que la présence des Maghrébins, consistante même au-delà des quartiers des immigrés, a de toute façon modifiée, dans son aspect et parfois même dans ses habitudes.

Avec l'étude de Claudia ESPOSITO, "South of the Capital: Geographies of Resistance in Maghrebi-French Films" (pp. 99-109), on change de genre et de villes. L'auteurs analyse deux films de deux cinéastes beurs d'origine tunisienne, *Bye-Bye*, de Karim DRIDI et *La graine et le mulet* de Abdellatif KECHICHE; dans le premier la plupart de l'action se situe à Marseille, dans le deuxième à Sète: deux villes portuaires donc (autrement que dans les autres films 'beurs', qui situent l'action dans les banlieues des grandes villes)

présentées comme des espaces non seulement de transit mais surtout de communication, de résistance et de possible métissage: “sites of affirmation, resistance and renewal where conditions of possibility are born rather than suspended” (p. 99). Dans *Bye-Bye Marseille* figure comme une ville ouverte à l’Autre, habituée aux étrangers où langues, cultures et ethnies différentes se côtoient sans se heurter; à son tour, Sète est représentée dans *La graine et le mulet* comme le lieu de l’intégration accomplie, où les Tunisiens se sentent plus intégrés que les Français eux-mêmes.

Les villes chantées font l’objet des deux dernières contributions consacrées aux métropoles maghrébines, “Rock el’ Casbah ! Identité et espace urbain chez Rachid Taha” de Christa JONES (pp. 111-129) et “Toulouse Sarrazine” de Danielle MARX-SCOURAS (pp. 131-150). Christa JONES observe que les villes (Oran, Alger, Lyon, Paris) non seulement jalonnent la production musicale de Rachid TAHA mais que, par leur présence, permettent au chanteur d’affirmer son identité multiple: “Ma musique est toujours la même [...] c’est-à-dire le rock’n roll parfumé de ce que j’ai à l’intérieur de moi, de ce que j’ai à l’extérieur; je suis Européen, je suis Arabe, je suis Musulman [...] ma musique me permet de parler de mon identité multiple” (p. 112). Algérien, fils d’immigrés algériens, TAHA met en scène toutes les significations dont les villes, tant maghrébines que françaises, sont investies dans l’imaginaire des immigrés. Dans sa musique pourtant l’espace urbain est plus qu’un espace de conflit et d’exclusion: il est aussi l’espace du dépassement du conflit, de la confrontation, de la rencontre et des échanges identitaires et culturels. Une analyse attentive de quelques chansons prouve que la représentation des villes dans ses différents albums permet au chanteur de retracer une véritable histoire de la présence des Maghrébins en France, des différentes phases de leur intégration, depuis la dénonciation de la xénophobie jusqu’à l’affirmation de l’intégration: “alors que dans les chansons du jeune artiste la ville est avant tout un lieu angoissant, l’espace urbain devient progressivement un lieu privilégié [...]; c’est ainsi que la ville, une fois conquise et ‘apprivoisée’ par l’artiste, devient plus accueillante et perd son aspect cauchemardesque” (p. 118). Une seule ville, Toulouse, est au cœur de l’intervention de Danielle MARX-SCOURAS qui en étudie l’évolution dans la représentation et la portée symbolique véhiculées dans les chansons du groupe rock Zebda. L’analyse de quelques chansons permet au critique de montrer que le groupe toulousain fait de la musique un instrument pour créer des mouvements transculturels, comme le prouve ‘Motivé’, réécriture du ‘Chant de partisans’, qui devient en 2002 l’hymne de la révolte de la France entière contre la montée du Front National de Jean-Marie LE PEN.

Dans la section “Varia” trouvent place trois articles venant d’une table ronde tenue à Lyon en juin 2009. Ici aussi il est question du rapport entre l’écriture et les villes, au moins dans les deux premières contributions. Alec G. HARGREAVES, dans “Azouz Begag et Ahmed Kalouaz, écrivains provinciaux...et planétaires” (pp. 155-165), étudie la présence de la province dans les textes

des deux auteurs 'beurs'. Il essaie d'abord de préciser le rôle joué par la province dans leurs romans, puis il démontre que "tout en valorisant des terroirs de proximité, chacun de ces auteurs s'ouvre aussi vers des espaces plus larges [et] la nation se trouve ainsi relativisée d'une part par la valorisation de la province et d'autre part par une optique planétaire" (p. 156).

Jeanne FOUET-FAUVERNIER analyse "L'actualité de Driss Chraïbi" (pp. 167-174) en focalisant son attention sur la place que l'écrivain marocain a consacrée à la région française Rhône-Alpes où il a passé ses dernières vingt années et composé quelques-uns de ses ouvrages (toute la série de *L'Inspecteur Ali* et ses derniers textes autobiographiques).

La référence à la ville disparaît dans le dernier article de ce numéro. Charles BONN, ("Kateb le fondateur ou les ambiguïtés de la langue du père", pp. 175-189), revient à son sujet d'élection, l'œuvre de KATEB Yacine, pour en explorer les rapports avec le roman familial et les problématiques liées à l'emploi de la langue de l'Autre.

Tout en reconnaissant l'intérêt de ce numéro et l'originalité de quelques-unes de ses contributions, une question s'impose lorsqu'on arrive à la dernière page: le titre de cette livraison est "Métropoles maghrébines"; mais où est le Maghreb dans tout cela? Aucune ville maghrébine n'est présente dans les pages des études proposées; on en dirait que les métropoles maghrébines, les lieux des origines, n'attirent pas l'attention des écrivains, qu'elles n'inspirent pas leurs pages, ne trouvent aucune place dans leurs chansons ni dans leurs films, ce qui, on le sait bien, n'est pas le cas pour la plupart d'entre eux. Cela conduit à une autre conclusion: c'est que l'intérêt des critiques, au moins de ceux qui ont participé à la réalisation de ce numéro, s'est concentré plus sur la perception et la description de la ville française, de la capitale surtout, que sur d'autres réalités géographiques. En parcourant les noms des auteurs on se rend compte qu'aucun des critiques n'est maghrébin: s'agit-il donc d'une simple question de perspective? Mieux alors aurait valu, peut-être, modifier le titre de ce numéro.

Anna Maria MANGIA

Ida KUMMER (dir.), "IMAG(IN)ER Le Maghreb / IMAG(IN)ING The Maghreb", *Celaan*, Revue du Centre d'Études des Littératures et des Arts d'Afrique du Nord, vol. 8, n. 1 & 2, Spring 2010

Ce numéro de la revue du *Celaan* se focalise sur les différentes images du Maghreb avant et après la colonisation, afin "d'étudier le rôle et la portée des images dans la construction (déconstruction, reconstruction) d'une possible identité collective maghrébine"

(“Introduction”, p. 5). L’approche ne pouvant être alors qu’interdisciplinaire et transculturelle, les contributions tiennent compte de diverses perspectives d’analyse et font référence à plusieurs disciplines: la critique littéraire, le cinéma, la bande dessinée, la peinture, la photographie, la création littéraire et le témoignage. Le titre “Imag(in)er Le Maghreb” se charge alors de tout son sens: imager/imaginer devient ainsi mettre en image, transmettre les images, interroger les images, d’une rive à l’autre de la Méditerranée, au-delà des temps et des tendances, à la croisée des regards et des genres, à la recherche de ce “Maghreb Pluriel”, comme le définit Abdelkébir KHATIBI dans son essai éponyme.

Carla CALARGÉ offre un “Entretien avec Jacques Ferrendez à propos des Carnets d’Orient” (pp. 8-12). Issu d’une famille de Français pieds-noirs partie de l’Algérie en 1956, lorsqu’il n’avait que quelques mois, FERRENDEZ est l’auteur d’une trilogie, les *Carnets d’Orient*, qui, derrière l’apparente souplesse et simplicité d’un genre ‘mineur’, la bande dessinée, offre au lecteur une présentation personnelle et rigoureusement scientifique de l’histoire algérienne du début de 1900 jusqu’aux années de la décolonisation et aux événements les plus récents. Les récits des souvenirs algériens du père et du grand-père maternel de l’auteur se conjuguent ainsi aux recherches historiques et aux souvenirs des voyages de l’auteur lui-même en Algérie à partir de 1993 et surtout dès 2003. Le but documentaire de FERRENDEZ, son souci de faire connaître au public une Histoire souvent cachée, l’effort de lui faire comprendre le présent algérien (surtout celui des années 1990) par une lecture du passé, est visible non seulement dans les tableaux de ses histoires mais encore dans l’apparat bibliographique qui accompagne ses *Carnets* et dans les préfaces à chaque volume, réalisées par de prestigieux écrivains et historiens: Jean-Claude CARRIÈRE, Jules ROY et Benjamin STORA.

Margarita GARCIA CASADO dans “Immigrations, espaces et identités” (pp. 13-20) focalise son attention sur une problématique à tort négligée jusqu’à des temps très récents et que seulement à partir des années 1980 trouve une place dans l’historiographie officielle sur l’Algérie: l’histoire de l’immigration maghrébine en France. De nombreux critiques ont déjà relevé que l’immigration a représenté au niveau littéraire une sorte de sujet tabou jusqu’à la moitié des années 1970 et Charles BONN a plusieurs fois parlé d’une véritable ‘béance’ du dire, en expliquant le silence littéraire par la honte que la migration représentait pour les Maghrébins. Ce n’est pas par hasard si on recommence à parler d’immigration et à donner une voix nouvelle aux immigrés seulement avec la deuxième génération, avec l’entrée en scène des beurs. C’est donc l’immigration telle qu’elle est représentée par le cinéma beur qui fait l’objet de cette contribution. Le critique analyse d’abord deux films de Yamina BENGUIGUI, *Mémoires d’immigrés* (1997) et *Inch Allah dimanche* (2001) qui présentent la question de l’immigration sous plusieurs perspectives: *Mémoires d’immigrés* l’aborde à partir de deux discours antagoniques, d’une part le discours officiel – pour lequel il s’agirait tout simplement d’un phénomène

lié à des motivations économiques –, d'autre part l'émigration vue du côté des protagonistes, à partir des témoignages des immigrés eux-mêmes. Il en résulte une superposition de deux points de vue et de deux réalités, la réalité de l'immigration et les rêves des immigrés, rendus au niveau cinématographique par la superposition de l'élément visuel à l'élément sonore. L'autre film de BENGUIGUI concerne un autre volet de la problématique migratoire, la situation des femmes immigrées; les choix et les expériences de sa protagoniste montrent comment la migration peut se transformer de moment traumatisant en occasion et en instrument d'émancipation féminine. Le troisième film analysé, *La faute à Voltaire* d'Abdellatif KECHICHE, axé autour des épisodes qui ont comme protagonistes les 'sans papiers' pendant les années 1990, ne se borne pas à présenter la problématique de l'immigration mais soulève une critique politique en dénonçant une contradiction française stridente: "s'inscrivant dans le prolongement de la critique sociale des *Misérables* et de la condamnation de l'esclavage dans *Candide*, KECHICHE y dénonce les iniquités d'un système basé sur l'exclusion, la précarisation et une nouvelle forme d'esclavage à travers l'exploitation des travailleurs illégaux [...] [il] renvoie la République française à ses mythes fondateurs, à sa duplicité, [...] à son incapacité à donner ce qu'elle promet et à répondre aux besoins de sa jeunesse" (pp. 16-17).

Le cinéma, d'une période différente, est au centre de l'article d'Isabelle MARINONE, "Les premières représentations de l'Afrique du Nord à l'écran, une vision donnée par le cinématographe" (pp. 21-41) qui, après avoir relevé l'existence d'un orientalisme filmique à côté d'un orientalisme artistique et ethnologique au XIX<sup>e</sup> siècle, étudie les stratégies et les modalités par lesquelles le cinéma, plus que les autres arts, contribue à la "quête de l'étranger" et de l'étrangeté" (p. 21) qui anime cette période et participe du discours impérialiste officiel et de la propagande coloniale au nom de la 'mission civilisatrice'. Parmi les régions privilégiées par cette cinématographie pseudo-ethnique, l'Algérie, la Tunisie et l'Égypte font la part belle et le critique nous présente un répertoire filmique riche et détaillé, dont ressortent tous les pôles d'intérêt et les images qui permettent de transmettre au public un portrait stéréotypé visant à la légitimation de l'emprise coloniale; et Isabelle MARINONE de conclure que, dans cette production filmique "il n'y a pas de retranscription du 'réel' à proprement parler [et que] toute rencontre avec l'Autre reste une aventure déréalisante qui s'avère parfois dangereuse pour la propre identité de celui qui part. Et ce d'autant plus qu'elle implique un abandon du temps et de l'espace identitaires et l'acceptation d'un renversement de ses valeurs propres" (p. 33).

Bouchra BENBELLA, dans "Pour une lecture du discours iconique dans le récit de voyage français à Oujda (Maroc)" (pp. 42-61), étudie la perception et la description de la ville de Oujda à partir d'un corpus d'une vingtaine de photos extraites de trois textes de l'époque coloniale, de Louis VOINOT, André COLLIEZ et Charles René LECLERC. Une analyse ponctuelle permet à l'auteur

de conclure qu'il s'agit d'images consacrées au paysage naturel ou d'images relatives au paysage urbain, que tout dans ces photos emmène le lecteur occidental à y lire un univers tout à fait étranger par rapport au sien et à découvrir une civilisation autre. Les textes examinés réfléchissent ainsi fidèlement l'optique propagandiste coloniale, car toutes les photographies des auteurs en question véhiculent "une image coloniale concomitante du discours expansionniste [...]. Elles mettent ensuite en évidence la couleur locale de cette ville marocaine et assignent aux paysages une dimension exotique" (p. 48).

Leila SEBBAR ("Avec Shérazade", pp. 62-65) nous fait part de ses sensations d'exilée (exilée de la langue, de la culture, de la foi, de l'histoire paternelle), engendrées par le vide amnésique et colonial hérité par son père, et de sa quête à la recherche de Shérazade, métaphore d'un Orient perdu qui hante et anime son écriture. Mais de quel Orient s'agirait-il? "Quel Orient, imaginaire, réel, raconté par l'Occident amoureux ou felleux?" (p. 63). Dans cette quête Shérazade devient une image vivante, une jeune fille inventée par l'écrivaine, à cheval entre l'Orient paternel et la France maternelle, alter ego adolescente qui lui "apprend à regarder le monde, le lire, le déchiffrer, [qui] vide ces images des signes séducteurs, exotiques, par l'ironie, la dérision, les jeux de sens" (p. 64) pour l'aider à se réapproprier, par l'écriture, son univers caché comme si elle n'avait jamais quitté la langue de son père.

Dans un texte ému et émouvant, Wassyla TAMZALI, guide le lecteur dans le MAMA (Musée d'Art Moderne d'Alger) à la découverte de l'histoire de l'Algérie contemporaine en parcourant l'exposition "Les Artistes internationaux et la guerre d'Algérie" de 2008. Un long cortège de noms, d'artistes, de lieux, de moments précieux de l'histoire de la guerre de libération algérienne se dénoue au fil des lignes pour rendre au lecteur aussi bien l'histoire officielle que l'histoire occultée. C'est surtout cette dernière qui retient l'attention du critique et déclenche ses considérations, c'est l'histoire oubliée des femmes algériennes, l'histoire des 'gens du peuple', des anonymes, celle qui relie le passé au présent, ou bien, le passé simple au passé récent, les jours de la guerre de libération nationale aux jours de la lutte aux islamistes des années 90.

Emmanuelle DESCHUTTER ("Toiles cruentées", pp. 71-77) parcourt les rues et les ruelles du quartier des bouchers de Tanger, dans une promenade en quête d'inspiration, pour retrouver tous les échos et les nuances dans les images, les couleurs et les impressions qui prendront forme dans son atelier de peinture.

"Auto-photo-biographies de l'immigration maghrébine" de Pascale BRAULT (pp. 78-91) propose une analyse de *Femmes aux mille portes: portraits, mémoire* de Leila HOUARI et Joss DRAY, un recueil de témoignages et de photos en noir et blanc de femmes immigrées algériennes et marocaines interviewées en France et en Belgique. Le critique relève que cette démarche répond à un double projet "qui oscille entre autobiographie et biographie" (p. 79): prêter la plume à des voix qui "pour la plupart, n'ont pas l'habitude de prendre la parole et pour lesquelles, de plus, la religion

n'encourage pas la représentation figurative" (p. 78) et renverser, par les mots de ces femmes "qui se révèlent à elles-mêmes, s'appropriant rétroactivement une identité jusque là souvent voilée" (p. 79), l'image dévalorisante et préconçue que l'opinion publique associe au mot 'immigré', d'autant plus s'il se réfère à une femme. Les femmes protagonistes sont d'âges et de conditions différentes: filles, mères, grand-mères, femmes du foyer, femmes engagées dans le social, femmes qui travaillent. Pour toutes l'adhésion à cette initiative répond à une forme d'auto-libération mais surtout à un devoir de témoignage: pour les mères et les grand-mères afin que leurs filles ne doivent plus vivre les douleurs qu'elles ont vécues et partagent la joie de leur réussite; pour les jeunes filles de l'immigration, afin de travailler pour un dialogue non seulement entre pères et fils mais aussi entre cultures d'origine et cultures d'accueil.

L'image photographiée, mieux la femme maghrébine prise en photo, est aussi l'objet de la contribution de Rachel BOUË, "La scission du regard chez Leïla Sebbar" (pp. 100-108), portant sur la nouvelle *La photo d'identité* extraite du recueil *La jeune fille au Balcon* de Leïla SEBBAR. Le critique soumet le texte à une analyse psychologique afin de montrer que la photo dont il est question – le portrait d'une femme maghrébine pris sous la colonisation par un photographe français pour une pièce d'identité et redécouvert après des dizaines d'années dans la vitrine d'une librairie parisienne par le fils de cette femme, immigré en France – se charge de plusieurs valeurs jusqu'à acquérir le statut d'un véritable "objet au sens psychanalytique du terme, c'est-à-dire un contenu d'affect et d'Histoire" (p. 100). Cette photo attire aussi l'attention d'un jeune homme lui aussi d'origine immigrée, qui devient le narrateur de la nouvelle. C'est à travers les récits croisés de ce narrateur, fasciné par l'image sans en comprendre la raison, et du vieil immigré, scandalisé et offensé par l'exposition publique et la mise en vente du portrait maternel, que se dénouent les différentes significations dont la photo est chargée; on arrive à comprendre que cette image n'est pas à sa place dans la vitrine où elle est exposée, puis qu'elle est "loin géographiquement, historiquement et affectivement de son référent" (p. 104) originel, ce qui la charge encore plus de violence et en fait un lieu de la blessure: à l'origine elle a provoqué la folie de la femme photographiée, maintenant elle signifie la perte de la mémoire historique réelle.

Safoi BABANA-HAMPTON ("Correspondance ouverte: Images of Maghrebi Subjects as Multicultural Citizens or Citizens in the World", pp. 92-99) examine *Correspondance ouverte*, un échange épistolaire imaginaire entre Abdelkébir KHATIBI et Rita EL KHAYAT, afin de montrer comment, par l'adoption d'un genre – la correspondance épistolaire, traditionnellement confinée à l'univers masculin qui, dans le monde arabo-musulman, interdisait aux femmes tout type d'épanchement – les deux écrivains parviennent à véhiculer une image différente de soi et à aborder un dialogue qui les situe dans un contexte socio-culturel universel, dépassant les limites et les contraintes de leur contexte d'origine et les mettant

en relation avec le monde entier.

Monique MANOUPULOS (“L’Inspecteur Ali, (en)-quêtes et stéréotypes”, pp. 109-120) centre son article autour des polars de la série de ‘L’Inspecteur Ali’ de Driss CHRAÏBI et, en appuyant son analyse sur les théories de Roland BARTHES, essaie de prouver que ces textes, bien qu’ils contiennent toutes les caractéristiques conventionnelles du polar, s’inscrivent en réalité dans un espace mixte, puisqu’ils sont bâtis sur des stéréotypes appartenant aussi bien au polar qu’au conte traditionnel orientaliste. La tension constante entre deux bords (Orient/Occident, familier/non familier) serait à la base de la construction de ces récits, qui ne viseraient pas à la résolution d’une enquête, comme dans le polar traditionnel, mais plutôt à la réalisation d’une création artistique et le prétexte pour réveiller le plaisir de lire.

Mary VOGL (“De-and Re-Orientalizing Discourses in Contemporary Moroccan Art”, pp. 121-135), analyse le phénomène de la peinture orientaliste au Maroc avant et après la décolonisation. Après avoir reconnu la présence de l’art marocain dans le panorama artistique international, le critique souligne la contradiction entre ce succès et la survivance d’un certain orientalisme qui caractériserait la plupart des expressions contemporaines: “nevertheless, a number of Moroccan and foreign-born artists continue to work in a figurative style and depict subject material that has been characteristic of Orientalist art for the last two centuries, that is images of North African people, culture and landscape” (p. 120). En effet, bien que les styles de référence et les techniques choisis soient multiples et différents, la plupart des œuvres des artistes marocains contemporains se rattachent toutes au courant orientaliste pour les thèmes et les sujets privilégiés: scènes de vie quotidienne, mosquées et marchés, paysages ruraux, hommes à cheval ou montant un chameau, fantasias ou autres jeux équestres, hommes et femmes en habillement typique, odalisques, harems et hammams. VOGL rappelle les origines du courant orientaliste et discute l’anachronisme de cette persistance aujourd’hui encore, 50 ans après l’indépendance. Elle cite les mouvements de dissidence et les tentatives de renouvellement apportés à partir des années 1960 par quelques intellectuels se référant aux revues *Souffles* et *Lamalif*. Elle remarque pourtant que si la survivance de l’orientalisme est fort critiquée par les marocains chez des peintres marocains, elle est par contre appréciée lorsqu’elle appartient à des artistes non marocains qui ont choisi le Maroc comme pays d’élection et comme source d’inspiration. L’article en présente quelques uns, à partir des Orientalistes ‘classiques’ jusqu’aux contemporains. VOGL souligne enfin que la marque ‘orientalisme’ est toujours gagnante du point de vue commercial, car elle est presque une sorte de garantie de succès et de ventes assurées.

La dernière contribution, de Myriam BENDHIF-SYLLAS, “Jeu de doubles et troubles en miroir: colons et colonisés dans *Les Paravents* de Jean Genet” (pp. 136-152), ferme la boucle de ce tour d’images du/sur le Maghreb en déplaçant la focalisation sur un écrivain français. Dans *Les Paravents*, Jean GENET aborde la ques-

tion de la colonisation française du Maghreb en masquant derrière une pièce théâtrale un discours politique véritable. Bien que la référence, par ailleurs nommée, soit à la guerre de libération algérienne, l'écrivain fait de l'Arabe protagoniste le symbole du colonisé, non forcément algérien; pareillement, si le personnage du Légionnaire est reconnaissable comme français par son maquillage (bleu, blanc, rouge), les autres colons renvoient à des Européens d'autres nationalités. Le point de vue de l'écrivain et son engagement à côté des colonisés résulterait, d'après le critique, de la représentation qu'il donne des différents groupes de personnages: s'il est vrai que la façon dont ils sont nommés prouve l'écart social établi par le colonisateur (tous les Arabes sont désignés par leur prénom tandis que les Français sont désignés par le nom de famille, ce qui répond à la logique coloniale de réduire l'identité de l'autre au simple prénom, plus facile à retenir), on ne peut pas nier que les colons sont représentés comme un groupe informe, où n'émerge aucune individualité, tandis que les Arabes ont des personnalités bien distinctes et reconnaissables, ce qui est le renversement du point de vue du dominateur occidental. La critique de l'écrivain s'adresse toutefois aux deux groupes et à la fois à leur incapacité de dialoguer et de reconnaître, sous des masques différents, une identité dans leur condition: "Genet renvoie chaque groupe au reflet que l'autre lui tend, reflet déformant s'il en est, mais reflet foncièrement juste et source de questionnements. Arabes et Occidentaux peuvent tous y voir leurs images et leurs reflets [...]; il reste bien de paravents à crever avant de les voir les uns les autres deviser, fraternels, conscients de leur humanité commune" (p. 148).

Anna Maria MANGIA

Marta SEGARRA, *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*, Paris, Karthala, 2010, 144 pp.

Publié en 2010 aux éditions Karthala, *Nouvelles romancières francophones du Maghreb* constitue le dernier recueil d'études que Marta SEGARRA a consacré au roman féminin du Maghreb. La chercheuse espagnole revient sur le sujet abordé dans *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb* (1997) et s'interroge sur les changements en cours dans le panorama de la littérature féminine du Maghreb. La scolarisation massive des femmes et l'émigration ont été à la base des transformations profondes qui ont intéressé et intéressent la société maghrébine de ces quinze dernières années et qui ont déterminé un nouveau contexte socioculturel que de jeunes auteures ou des auteures déjà affirmées ont essayé de transcrire dans leurs œuvres. Un autre aspect assez intéressant de l'étude de SEGARRA est l'extension de l'analyse à un

nombre assez ample de narratrices et l'introduction d'un regard critique sur le récit cinématographique, qui a connu un véritable essor ces dernières années, ce qui fait de cet ouvrage un texte incontournable de la critique maghrébine.

Les articles analysent les œuvres littéraires d'Hélène CIXOUS, de Malika MOKEDDEM, d'Assia DJEBAR, de Nina BOURAOUI, de Fatima MERNISSI, de Bouthaina AZAMI-TAWIL et les films de Raja AMARI et de Laïla MARRAKCHI, mais l'étude dans son ensemble s'ouvre sur nombre d'autres auteurs et s'interroge sur les thèmes fondamentaux de l'écriture féminine dans l'espace maghrébin: la construction d'un nouveau *sujet-femme* dans l'espace méditerranéen, l'écriture autobiographique, le rapport mère / fille, le choc entre le sentiment de la tradition et le désir de la modernité, le rapport homme / femme, la problématique de la mémoire, l'importance du regard, le rapport entre l'oralité et l'écriture, le choix de la langue. Ce dernier aspect constitue un motif central au niveau duquel on retrouve l'une des différences fondamentales entre l'écriture des femmes et l'écriture des hommes: les écrivaines du Maghreb ne voient pas dans la langue française une langue d'oppression, mais un premier pas vers la libération individuelle. Ce désir de liberté ne nie pas cependant la volonté de préserver la mémoire collective de la communauté. Tout simplement les femmes interprètent le rôle traditionnel "de transmettrices [du] patrimoine oral" (p. 11) en le traduisant "dans une autre langue, et dans une langue écrite" (p. 11).

En analysant *Les rêveries de la femme sauvage* d'Hélène CIXOUS, SEGARRA rappelle jusqu'à quel point l'œuvre de cette auteure inclassable est intimement liée à l'Algérie, mais s'interroge surtout sur une parole 'déplacée', parce qu'elle se situe toujours dans un ailleurs spatial ou logique qui empêche d'en délimiter avec certitude le lieu d'origine. Centré sur le motif de la perte, le texte de CIXOUS exprime le sentiment de séparation qui caractérise l'existence de l'écrivaine: séparation de l'Algérie et donc perte d'un repère originaire, mais plus profondément perte absolue qui structure le rapport de l'enfant à l'existence.

SEGARRA revient aussi sur l'œuvre de Malika MOKEDDEM, dont elle analyse *Le Siècle des sauterelles*. Ce roman présente le motif de la transgression des frontières, considérées comme séparation humains / animaux et hommes / femmes. Non seulement on assiste à un passage de l'humain à l'animal et vice-versa, mais les codes du masculin et du féminin sont transgressés à plusieurs reprises. Yasmine, en particulier, est une femme qui décide de ne pas s'identifier aux stéréotypes féminins: elle refuse la maternité et le mariage et s'habille comme un homme pour se défendre des périls du monde masculin.

Le thème de la réappropriation du corps féminin est abordé dans l'article consacré à l'analyse du roman *Les Nuits de Strasbourg* d'Assia DJEBAR, roman dans lequel l'auteure abandonne le motif du *corps-forteresse* pour développer celui du *corps désirant*: ainsi que SEGARRA le souligne, "les histoires de désir et d'amour que ce texte inclut [...] inversent [...] le sens traditionnel du désir: c'est

la femme qui le fait commencer ou qui le commande; son désir ne surgit pas en réponse du désir masculin, mais au contraire, souvent celui-ci naît de façon spéculaire pour répondre au féminin” (p. 79).

Un autre motif important que SEGARRA retrouve dans le roman féminin du Maghreb est celui de la maternité, que la chercheuse analyse sous l’aspect du rapport mère / fille, dans les œuvres de Maïssa BEY, d’Assia DJEBAR et de Nina BOURAOUI.

Si le rapport tradition / modernité est normalement vécu en insistant sur la nécessité du choix de la modernité, SEGARRA identifie néanmoins le signe d’une nostalgie souterraine dans l’œuvre de quelques écrivaines. C’est à partir de cette idée que SEGARRA analyse *Marrakech, lumière d’exil* de la Marocaine Rajae BENCHEMSI, roman qu’elle met en rapport avec *L’Œil du jour* de la Tunisienne Hélé BÉJI, abordé dans un précédent recueil d’essais.

SEGARRA étudie enfin l’œuvre filmique de la Tunisienne Raja AMARI et de la Marocaine Leïla MARRAKCHI. Leurs réalisations se caractérisent par la volonté de rendre évident ce que SEGARRA appelle “le triomphe du regard féminin au cinéma” (p. 125), à savoir la représentation d’une Maghrébine qui s’approprie de sa féminité et de son destin. Ghita et Lilia, les héroïnes de *Satin rouge* (2001) et de *Marock* (2005), observent le monde avec leur yeux purs et deviennent le symbole de la transformation souterraine mais intarissable des femmes du Maghreb contemporain.

Anna ZOPPELLARI