

Noureddine SABRI, *La Kahéna. Un mythe à l'image du Maghreb*, Paris, L'Harmattan ("Critiques Littéraires"), 2011, 269 pp.

La KAHÉNA, la reine berbère qui combattit la pénétration arabe au VII^e siècle, fait l'objet de cette étude de Noureddine SABRI; figure à mi-chemin entre l'histoire et le mythe, la KAHÉNA constitue "l'un des facteurs communs entre la littérature française d'inspiration maghrébine, la littérature maghrébine d'expression française et la littérature judéo-maghrébine d'expression française" (p. 13).

Dans son introduction ("Introduction: La Kahéna, quel mythe?", pp. 7-15), SABRI décrit le modèle d'analyse adopté: "il s'agira [...] tantôt de disséquer et décomposer toutes les œuvres d'une période précise pour en rapprocher les traits communs, tantôt de proposer des monographies détaillées, des études sur un seul auteur ou une seule œuvre, qui sont souvent les seuls à représenter une tendance, une idée ou une manière particulière de voir La Kahéna" (pp. 14-15).

Le livre se divise en trois parties; dans la première, "La Kahéna, de l'histoire au mythe" (pp. 17-61), SABRI étudie les sources documentaires concernant le personnage, même si "La Kahéna atteint déjà une dimension mythique dans les écrits historiques" (p. 19); le critique focalise son attention sur la production des historiens de différentes époques, avec parfois des digressions épistémologiques; plusieurs traits et symboles rattachés à la reine sont évoqués dans ces pages, sans pourtant donner lieu à un résumé intégral de sa vie. SABRI met en lumière deux problématiques principales: d'une part, le processus de 'mythification' du personnage de la KAHÉNA, bâti sur "le choix, souvent fantaisiste et personnel, des détails et des faits indifféremment dans une source ou dans une autre" (p. 38); d'autre part, les origines et la religion primitive du peuple berbère en général et de la reine en particulier, tour-à-tour païens, juifs ou chrétiens selon l'idéologie de l'historien.

La deuxième partie, "La Kahéna dans la littérature française

de 1878 à 1959: une Jeanne d'Arc africaine" (pp. 63-152), est centrée sur la période coloniale, qui représente "la phase originelle de [l]a formation [du mythe]" (p. 61); si, pendant cette époque, la KAHÉNA devient l'instrument pour exprimer "une certaine vision du colonialisme" (p. 67), les portraits de la reine esquissés dans certains romans, ainsi que le symbolisme qui lui est rattaché, se propageront dans la littérature ultérieure. SABRI s'attarde sur les rapports entre littérature et ouvrages théoriques ("il est possible d'affirmer que les œuvres de fiction ont souvent été le simple écho des écrits pseudo-scientifiques", p. 67) et sur les différences entre "les œuvres produites par les touristes et les gens de passage et les œuvres des écrivains coloniaux" (p. 68); ensuite, le critique examine les liens tissés grâce au personnage de la KAHÉNA entre civilisations latine, chrétienne et berbère, au détriment de la culture arabe: "dans tous ces textes [...], la position de l'Arabe en Afrique du Nord est extrêmement négative. Il est placé seul en opposition à la fois au Berbère et au Romain de jadis, en tant qu'ancêtre du Français d'aujourd'hui" (p. 75). SABRI remarque que "le primitivisme laisse souvent place à un exotisme oriental. Ce sont essentiellement les clichés exotiques du XIX^e siècle qui sont mis en œuvre dans la plupart des cas. L'effet d'anachronisme qui résulte du réemploi de ces mêmes clichés est d'autant plus frappant que les détails empruntés à la civilisation arabo-musulmane sont replacés dans le contexte berbère" (p. 116). Le critique passe ensuite à l'étude de la littérature judéo-maghrébine d'expression française; selon SABRI, après la deuxième guerre mondiale, dans la littérature judéo-maghrébine la KAHÉNA assume un statut pleinement mythique, c'est-à-dire que ses actes et sa figure se cristallisent en un "portrait unique, stéréotypé et fixe" (p. 128), en des mythes invariables. Cette deuxième partie se conclut avec une analyse de la production littéraire de trois femmes, Magali BOISNARD, Marcelle MAGDINIER et Germaine BEAUGITTE, et de leurs façons d'employer la figure de la KAHÉNA pour véhiculer "une réponse à la fois à la misogynie musulmane et à la misogynie du colon français" (p. 135): Nouredine SABRI remarque par ailleurs que "la perspective féministe [...] est presque la seule à avoir traversé et le temps et les frontières entre les littératures maghrébines" (p. 135).

La dernière partie, "La Kahéna après la décolonisation: 'notre mère des siècles!'" (pp. 153-256), est consacrée à la figure de la KAHÉNA à l'époque des indépendances, période caractérisée par "le divorce historique entre les Français et l'Afrique du Nord, suivi en écho par le divorce entre les Juifs et cette même terre d'Afrique" (p. 155): de cet éclatement se dégagent "la littérature pied-noir des rapatriés et la littérature juive maghrébine de la Diaspora française, [...] d'un côté, la littérature maghrébine d'expression française, d'auteurs arabophones et berbérophones, de l'autre" (p. 156): "le Maghreb et la Kahéna représentent les catalyseurs d'une richesse thématique sans cesse croissante" (p. 156), affirme SABRI. Il est ensuite question des auteurs pieds-noirs Roger IKOR, Pierre CARDINAL, Simone GUIRAMOND, Huguette CHEVALLARD-PHILIPPI et José CASTANO, qui "se caractérisent surtout par le traitement

personnel du mythe de La Kahéna. [...] La nostalgie peut être considérée comme étant principalement à l'origine des œuvres littéraires des pieds-noirs" (p. 161). En revanche, dans la littérature judéo-maghrébine d'expression française, "le mythe de La Kahéna fait dorénavant partie des poncifs [...] 'classiques', [...] poncifs de l'identité retrouvée, affirmée" (p. 186); les textes de ce courant sont étudiés non plus comme un ensemble représentatif d'une période, mais avec des analyses ponctuelles. De nombreux livres d'Albert MEMMI font ainsi l'objet d'une critique axée sur le rôle qu'assume la KAHÉNA par rapport à la problématique identitaire; d'autre part, "l'utilisation du mythe est intimement liée à [...] l'exil et [au] départ en diaspora" (pp. 186-187) chez d'autres auteurs judéo-maghrébins, Albert BENOUSAN, Nine MOATI, Georges MEMMI, Gisèle HALIMI et, en moindre mesure, Pol-Serge KAKON. Enfin le critique prend en considération les œuvres d'écrivains maghrébins d'expression française, en particulier d'auteurs d'origine berbère comme Mohammed KHAÏR-EDDINE, Nabile FARÈS et KATEB Yacine: dans leurs textes, on assiste à une "déréalisation" (p. 224) de la KAHÉNA; la figure de la reine soulève en plus un "problème sociopolitique [...] touchant conjointement au statut et à la reconnaissance de la composante berbère de la population maghrébine" (p. 221). SABRI évoque enfin un seul auteur arabe qui traite de la KAHÉNA, Abdelméjid EL-AROUÏ: le critique souligne pourtant "la vision islamique et masculine" (p. 255) de cet écrivain.

Avec ce volume, Noureddine SABRI offre un panorama vaste et exhaustif de la présence de la KAHÉNA dans la littérature maghrébine depuis les origines; pourtant, lorsque le critique mélange les textes objet d'étude, on ne parvient pas à comprendre aisément à quel ouvrage il fait référence: nous ne pouvons que regretter fortement le manque de renvois systématiques aux textes et aux pages cités. Les analyses ponctuelles sont tout de même pertinentes et riches, et des hypothèses intéressantes sont souvent avancées (quoique parfois simplement esquissées). Il faut pourtant préciser que ce volume s'adresse à des spécialistes ayant déjà une bonne connaissance autant de la figure de la KAHÉNA dans l'histoire et dans l'imaginaire maghrébin que de la littérature de la région en général, car d'une part il y a de nombreux sous-entendus, et d'autre part les ouvrages analysés sont tous placés plus ou moins sur le même plan, sans aucun égard à leur valeur esthétique.

Maria Benedetta COLLINI

Alì ABASSI, *Espaces francophones tunisiens ou Main de Fatma*, Paris, L'Harmattan, 2011, 208 pp.

L'auteur utilise l'amulette de la Main de Fatma (qui prend le nom de la fille de MAHOMET) en tant que symbole des cinq sujets traités dans son texte: la femme, l'altérité, l'écriture, l'hybridité et

la francophonie. Il faut toutefois préciser que cette schématisation n'est pas rigide et que les niveaux du discours parfois se superposent de manière inévitable, ce qui d'ailleurs n'est pas négatif, bien au contraire, puisque cela démontre que tous ces thèmes sont, sous plusieurs aspects, très liés l'un à l'autre, comme l'affirme ABASSI lui-même.

Dans la première partie il s'occupe de la femme et du féminin dans la littérature tunisienne de langue française en précisant justement que ces deux sujets renvoient au thème plus général de l'identité et du rapport avec l'Autre.

L'auteur, qui est en même temps chercheur, critique, enseignant et écrivain, nous fournit la liste des textes narratifs sur lesquels il a travaillé pour cette étude et précise qu'il va se concentrer sur les vingt dernières années de l'histoire de la littérature tunisienne d'expression française. Dans cette littérature l'importance du féminin est vraiment remarquable et il est possible de constater que, par rapport aux périodes précédentes, le nombre des femmes-écrivains qui s'occupent du problème de l'identité sexuelle s'est multiplié par trois et que la présence de la femme et du féminin dans les textes considérés peut être vue comme l'axe essentiel sur lequel s'organise la narration. En outre, ces thèmes sont traités de manière différente selon le sexe auquel appartient l'écrivain et, en général, il existe une situation de conflictualité du féminin avec le masculin. Il remarque aussi que les femmes universitaires (qui enseignent ou qui ont enseigné à l'université) choisissent le français comme langue d'écriture, tandis que les autres s'expriment en arabe, et que le bilinguisme semble être par contre l'apanage des hommes-écrivains.

En tout cas, la représentation littéraire de la femme et du féminin est liée à la notion de médiation: l'homme et le masculin restent le modèle essentiel indépendamment du sexe de l'auteur de chaque livre. ABASSI insiste sur le concept de médiation, linguistique, sexuelle et textuelle, même si les trois types de médiation interfèrent l'un avec l'autre. En ce qui concerne la médiation linguistique, l'auteur affirme que la littérature tunisienne de langue française est le résultat d'un rapport d'ordre historique dominé / dominant, puisque la Tunisie a hérité la langue des colonisateurs. L'Autre est donc vu comme masculin et le 'moi' comme féminin; les femmes écrivant en français assument donc la langue du colonisateur comme langue virile et dans leur imaginaire ce dernier est associé à d'autres figures masculines dominantes du monde arabe (le père, le frère, le mari). En général l'écriture des femmes tunisiennes se focalise sur le couple, sur la victimisation de la femme et, dans certains romans en particulier, sur l'idéalisation du féminin occidental opposé au féminin oriental. ABASSI passe ensuite au deuxième et troisième types de médiation, – sexuelle et textuelle et affirme que, indépendamment du fait que l'auteur soit homme ou femme, l'œuvre littéraire de langue française en Tunisie est implicitement assimilée à un autre texte avec lequel il entretient un rapport d'infériorité; il s'agit du texte scientifique, rationnel, philosophique perçu comme "texte premier". Ainsi, le masculin reste

un modèle pour la femme-écrivain aussi parce que le discours rationnel et scientifique incarnent la virilité. Nous assistons en tout cas à une évolution de la condition féminine en Tunisie, qui correspond à une étape importante et complexe de la représentation du féminin, puisque la littérature produite par les femmes a abandonné le thème de la lutte avec le colonisateur et s'occupe de plus en plus de l'érotisme et de la sexualité. ABASSI souligne d'ailleurs que la Tunisie est le seul pays arabo-islamique où l'on assiste à une action en faveur des femmes: la polygamie est interdite, il y a pour elles la possibilité de divorcer et d'accéder aux études, même universitaires. Il existe encore, toutefois, des contradictions entre les traditions, toujours très fortes, et les forces progressistes. ABASSI, en outre, refuse la définition d'écriture féminine opposée à l'écriture masculine, puisque cette distinction peut conduire à une hiérarchisation des sexes très négative.

En ce qui concerne le concept d'altérité l'auteur se réfère surtout aux hommes et aux langues et lance une provocation: l'Autre n'existe pas. Chacun de nous, dit-il, est le résultat de plusieurs identités successives et il cite aussi l'exemple de l'acteur qui incarne de manière efficace la pluralité des 'moi'. Par ailleurs, si tout être humain est fait davantage de ressemblances que de différences par rapport à ses semblables, "qu'en est-il de la langue de l'Autre?" (p. 74) se demande l'auteur. À ce propos il cite le postulat de base de plusieurs linguistes importants (SAUSSURE, CHOMSKY) qui affirment qu'il est possible de décrire toutes les langues par un seul 'système'. Ainsi ce que l'auteur appelle l'identité / mêmeté des individus s'applique également à leurs langues, et l'apprentissage d'une 'autre' langue signifie la continuation de l'apprentissage et l'approfondissement de 'sa propre' langue. Il cite ROUSSEAU, pour lequel "l'apparition du langage suppose de reconnaître en autrui un autre soi-même" (p. 76), il insiste sur le concept de continuum des langues qui sont toujours le résultat de l'évolution d'une autre langue et rappelle la thèse de l'origine commune des langages.

En passant à traiter de l'écriture, ABASSI cite tout d'abord GENETTE et sa célèbre étude *Palimpsestes*, ce qui l'amène à affirmer que l'écriture est toujours "palimpsestueuse" puisque tout a déjà été dit et que l'intertexte est essentiel dans l'art d'écrire.

Pour ce qui est de l'hybridité l'auteur souligne que dans un pays francophone la littérature de langue française est fatalement hybride, parce qu'elle est enracinée dans une culture étrangère à la France. En racontant ensuite son expérience personnelle d'écrivain il fait remarquer les difficultés qu'il a rencontrées face à l'hybridation intertextuelle, et cite à ce propos Julia KRISTEVA: "Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte" (p. 105). Ainsi, affirme-t-il, "Je récris, et en récrivant je m'écris" (p. 108). Un autre problème se pose à l'écrivain: la difficulté, voire l'impossibilité de distinction entre les genres surtout si l'on hérite une autre langue et une autre littérature faite de sous-genres (prose, poésie, etc.) et de macro-genres (réalisme, romantisme, etc.), et si l'on est aussi académicien et critique avec des réflexes et des convictions de

chercheur. Il conclut qu'il n'y a de vérité que dans l'hybride et que c'est le temps d'une esthétique "conjonctive" (p. 115). Dans le Maghreb contemporain, et particulièrement en Tunisie, l'écriture hybride essaye depuis quelques décennies de s'affranchir de certains "carcans littéraires" (*Ibid.*), même s'il faut souligner que cette écriture hybride est toujours fragilisée par le traditionalisme qui affecte plusieurs écrivains, critiques, chercheurs et enseignants.

La dernière partie du volume, dont le titre est "Portiques tunisiens de la francophonie", concerne surtout des aspects relatifs à l'enseignement de la langue et de la civilisation françaises. Tout comme il a abordé les thèmes de l'identité et de l'hybridation de manière très ouverte, dans un esprit d'extrême communication et de 'communion' entre les hommes et leurs œuvres, dans cette dernière section aussi ABASSI confirme cette tendance. Il s'arrête tout d'abord sur l'importance de l'université en tant que lieu principal où se conserve et se consolide la francophonie tunisienne et réfléchit sur l'enseignement de la langue française dans son pays. Il présente les trois façons d'enseigner le français en tant que langue maternelle, langue étrangère et langue seconde et dénonce le retard de la Tunisie par rapport à d'autres pays francophones (Québec, Suisse, Belgique) où, à juste titre, cette distinction rigide des trois visions du français a été dépassée assez largement. En effet, une conception dynamique de la langue, qui doit s'opposer au "dogmatisme puriste" aura des conséquences positives sur les mentalités, dans les domaines social, pédagogique, psychologique, culturel et politique. En ce qui concerne l'enseignement de la civilisation française en Tunisie, il faut considérer qu'il existe des difficultés, tout d'abord parce que la civilisation est un concept ambigu et vaste, renvoyant à plusieurs matières d'étude, et ensuite parce qu'elle est généralement considérée comme inférieure par rapport à la langue et à la littérature. Selon l'auteur, même dans l'enseignement de la civilisation, il faut être "relativiste", et avoir une empathie et un regard "autre". Le volume se termine par des considérations concernant les perspectives possibles de l'enseignement du français aussi bien que de la civilisation et de la littérature françaises en Tunisie. Selon l'avis de l'auteur il faudrait arriver, désormais, à considérer le français comme langue étrangère ou du moins comme langue seconde en assouplissant les programmes. Pour ce qui est de la civilisation, ABASSI propose une approche contrastive, sans créer des hiérarchies entre peuples "civilisés" et "barbares" et insiste d'un côté sur le concept de relativité: "une civilisation ne peut être perçue que par rapport à d'autres civilisations" (p. 156) et, de l'autre, sur l'hybridité, qui annule les frontières et invite tant l'enseignant que l'apprenant à entrer dans une "Utopie" et une "Uchronie" vues de manière positive, au-delà des circonstances temporelles et spatiales limitatives (p. 194).

Daniela MAURI

Saloua BEN ABDA, *Figures de l'altérité. Analyse des représentations de l'altérité occidentale dans des romans arabes et francophones contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2011, 218 pp.

À travers l'analyse d'un corpus de romans contemporains de la région nord-africaine, écrits en langue arabe et en langue française, Saloua BEN ABDA, chercheur en littérature francophone du Maghreb, s'interroge sur le rôle central de l'altérité occidentale dans ces œuvres, tout en réfléchissant sur les différentes manières dont cette altérité est mise en scène dans les textes.

Après avoir illustré dans l'« Introduction » (pp. 9-19) le rapport apparemment indissociable qui s'est instauré entre la forme romanesque et la représentation de la rencontre avec l'Occident dans la littérature arabe et maghrébine, BEN ABDA souligne l'originalité de son étude, en relevant le manque d'un travail critique précédent capable de dépasser l'étude de Georges TARABISHI, *Masculinité et Féminité*, qui, bien que pionnière en 1978, s'est limitée à donner une lecture sexualisée de cette présence de l'Autre occidental dans la littérature orientale.

Dans une perspective imagologique BEN ABDA essaie donc de dégager toutes les représentations de l'Occidental, sans se borner exclusivement à celle de la femme; représentations qui changent tout au long du XX^e siècle, relevant évidemment de l'imaginaire de l'époque, comme BEN ABDA s'attache à le démontrer à partir du premier volet de son étude, « Débats d'idées » (pp. 21-70), où elle choisit de mettre en évidence les différentes idéologies dont est porteuse l'image de l'Autre dans les moments fondamentaux de l'histoire contemporaine de l'Afrique du Nord. On voit alors que la rencontre avec l'Autre devient surtout un moyen pour interroger sa propre culture; mais cette rencontre dans l'histoire, quelquefois dangereuse, souvent conflictuelle, est si bouleversante qu'elle arrive à pénétrer le temps et l'espace de la fiction. Dans « Centre(s) et Périphéries » (pp. 71-130) BEN ABDA a recours à ces deux notions fondamentales dans les théories postcoloniales pour mettre en évidence le questionnement identitaire qui est au cœur des romans de son corpus et qui s'exprime à travers le refus et la subversion du Centre et la création d'espaces-temps autres.

Cette opposition entre Orient et Occident se prolonge dans quelques personnages, que BEN ABDA s'efforce de répertorier dans la troisième partie de son étude, « Figures de l'altérité » (pp. 133-200), où elle arrive à cerner quelques figures-types récurrentes de l'Occidental, avant de s'interroger sur l'évolution de ces représentations. De moins en moins stéréotypées, elles arrivent à remettre en question la dualité Orient / Occident, en laissant la place à des personnages hybrides, qui symbolisent de manière efficace les enjeux de la globalisation et ses effets sur le réagencement des interrelations culturelles: qui est l'Autre? Qui est le Soi? Existe-t-il un Autre en Soi? À la fin du siècle de nouvelles questions identitaires

s'imposent aux écrivains et on assiste alors à la naissance de nouvelles formes, de nouvelles figures qui essaient de répondre d'une manière différente à l'éternelle quête ontologique.

Barbara SALVARANI

Andrea GHEORGHIU (dir.), "Écritures francophones contemporaines", *Dialogues francophones*, n. 17, 2011

Cette livraison de la revue *Dialogues francophones* "se propose d'entreprendre une analyse des nouveaux enjeux de la littérature d'expression française dans la première décennie du XXI^e siècle" (p. 7). Le volume se divise en deux sections thématiques consacrées aux articles de critique littéraire (Configurations. Canada – Maghreb – Polynésie; Figurations. Canada – Europe – Afrique subsaharienne); trouvent ensuite leur place des entretiens, des inédits, des traductions inédites, des comptes rendus et des notices bio-bibliographiques. Je vais proposer ci-dessous le compte rendu d'un essai concernant la littérature maghrébine et je renvoie aux différentes sections de *Ponti/Ponts* "Francophonie européenne", "Francophonie de l'Afrique subsaharienne", "Francophonie du Québec et du Canada", "Œuvres générales et autres francophonies" pour la présentation des autres études.

Dans "Paysages de la littérature marocaine de langue française produite entre 2000 et 2010" (pp. 39-50), Hassan MOUSTIR cerne les caractéristiques novatrices de l'écriture de l'extrême contemporain au Maroc, à savoir la "rupture avec l'approche de la culture nationale, telle qu'on la constate entre les années 50 et 80 chez des pionniers tels que Chraïbi, Ben Jelloun, Serhane ou encore El Maleh" (pp. 39-40). Le critique souligne que les écritures émergentes privilégient l'expression d'un malaise identitaire à dominante subjective et individuelle à l'évocation des traits culturels traditionnels et au "ressourcement dans le mythe, dans la légende et dans la culture populaire" (p. 45), qui étaient le chiffre des auteurs des générations précédentes.

Francesca PARABOSCHI

"Afrique-Caraïbe", *Genesis*, n. 33, 2011

Dans la livraison 33 de la revue *Genesis*, publiée par les Presses de l'Université Paris-Sorbonne avec le concours de l'ITEM et du CNRS et qui se penche sur deux aires capitales de la production textuelle des francophonies du Sud (l'Afrique et la Caraïbe), on trouve une étude consacrée à une postface inédite de l'œuvre de

l'intellectuel tunisien Albert MEMMI dans laquelle il creuse la dynamique de la relation coloniale.

Dans “Albert Memmi: *Portrait du colonisé, précédé d'un portrait du colonisateur*. Note sur une postface autographe inédite” (pp. 119-126), Guy DUGAS montre l'importance de ce texte inédit qui justifie la cohérence d'un présupposé expérientiel personnel et régional en même temps que l'universalité de “la perspective choisie” (p. 126). Par ailleurs, cette postface insiste sur la “nécessité du diptyque” (p. 126), c'est-à-dire d'une structure qui légitime le choix de réunir deux portraits se faisant écho, “dans un contexte historique et sociologique ‘en mouvement constant’” (p. 126).

Nous renvoyons aux autres rubriques, parsemées dans le présent numéro de *Ponts*, pour ce qui est de l'Afrique subsaharienne, des Caraïbes et d'un examen général de la thématique abordée (dans la section “Œuvres générales et autres francophonies”).

Silvia RIVA

Bouali KOUADRI-MOSTEFAOUI, *Lectures de Assia Djebar. Analyse linéaire de trois romans* L'amour, la fantasia, Ombre sultane, La femme sans sépulture, Paris, L'Harmattan (“Approches Littéraires”), 2011, 258 pp.

Comme le signale dès la première page Bouali KOUADRI-MOSTEFAOUI, “trois romans de l'écrivaine Assia Djebar sont traités [dans ce livre] selon la méthode de l'analyse linéaire: *L'Amour, la fantasia, Ombre sultane, La Femme sans sépulture*” (“Notes de l'auteur sur l'analyse linéaire”, pp. 5-7: p. 5); les trois romans ont été choisis par KOUADRI-MOSTEFAOUI à cause des deux thèmes majeurs qu'ils abordent, à savoir la colonisation et le féminisme. Le livre se divise ainsi en trois sections, chacune consacrée à un roman; la première partie, conformément à la subdivision interne de *L'amour, la fantasia*, se partage à son tour en trois sous-parties.

Soucieux de rester au plus près du texte, le critique propose pour chaque roman d'Assia DJEBAR une très brève introduction qui résume l'ouvrage, suivie d'une analyse linéaire, presque phrase par phrase. La dernière page du volume est consacrée aux dates de publication des trois textes; une conclusion plus étendue aurait peut-être permis un retour plus ample, une fois l'analyse ponctuelle terminée, sur le traitement global des thèmes de la colonisation et du féminisme dans l'ensemble des trois romans.

Maria Benedetta COLLINI

Mohammed-Salah ZELICHE, *Mohammed Dib – L'homme épris de lumière – Évolution créatrice et dynamique de libération du moi*, Paris, L'Harmattan, 2012, 336 pp.

Ce volume très dense, complexe et intéressant, constitue une étude importante sur l'œuvre narrative de l'écrivain algérien Mohammed DIB, dont Mohammed-Salah ZELICHE analyse quelques-uns des romans les plus significatifs. L'auteur souligne que ces ouvrages tracent en même temps une évolution intérieure des personnages principaux et, d'autre part, un parcours très évident de réflexion, de la part de DIB, sur son propre travail d'écriture, parcours de plus en plus poussé vers le haut. En effet, dès l'avant-propos, ZELICHE annonce qu'il va s'occuper tout d'abord du roman *La Grande maison* (1952) qui doit être considéré "comme la pierre angulaire de l'ascension spirituelle et artistique de Dib", écrivain engagé qui s'est toujours occupé "des réalités sociopolitiques de son pays d'origine" (p. 9). Avec *L'Incendie* (1954) et *Le Métier à tisser* (1957), *La Grande maison* constitue le premier volet de la trilogie *Algérie* dans laquelle DIB tend à une transcendance des limites: "il use des métaphores identitaires pour renvoyer à une haute idée de la patrie et, par là, attester du désir d'indépendance des Algériens" (p. 11). ZELICHE précise aussi que, après *La Grande maison*, "la pulsion libertaire [de Dib] ne fera que se déplacer sur un plan autre que celui de l'engagement social pur et dur, s'incarnant en effet dans l'*individuel*" (p. 12). L'œuvre sera donc "un lieu de créativité au service d'une inlassable découverte de soi. [...] Bref, de part en part de l'œuvre entière [de Dib] on assistera à un processus multiforme – créatif, libérateur, autonomisant de l'être – à l'allure d'un élan qui ne faiblit guère" (*Ibid.*). Le critique veut saisir l'ampleur de cet élan et, en ce qui concerne l'analyse des romans, il suit un ordre chronologique. Il remarque aussi que l'écriture dibienne se déroule sur deux plans, conscient et inconscient: il fait des renvois très fréquents aux théories freudiennes et jungiennes et, du côté plus spécifiquement philosophique, à l'existentialisme sartrien. La pensée de ces trois auteurs, FREUD, JUNG et SARTRE, vise en effet, selon DIB, le même but: la libération de soi qui, dans sa propre production narrative, se réalise en cohésion avec le monde: "cette conception pose la littérature comme une *action créatrice* et un lieu d'accomplissement de la totalité de l'homme" (p. 16). Le texte de ZELICHE est divisé en quatre parties, chacune desquelles comprend plusieurs paragraphes.

Dans la première partie de son ouvrage, "De l'écriture à la parole", le critique affirme que dans les romans de notre auteur la créativité procède d'un élan vital et des circonstances socio-historiques-culturelles. En outre, le développement de ses récits se réalise "à travers l'émergence d'un *soi* nécessairement émancipé" (p. 22). La première trilogie *Algérie*, notamment, exprime un lien très étroit entre l'auteur et son peuple, lien qui se manifeste

à travers les désaveux de DIB vis-à-vis de l'ordre dominant. En outre, ZELICHE souligne encore les deux voies parallèles parcourues dans l'œuvre "de cet Algérien" qui "à mesure qu'elle évolue, donne l'impression de rechercher dans les mots l'influx le plus à même de conduire à l'unité du moi" (p. 28). *La Grande maison* est définie comme "le livre de chevet de l'opprimé" (p. 41). DIB y exprime sa soif de liberté, la sagesse des anciens, la question de la femme, la misère, l'asservissement et, à travers les aspirations de son peuple à exister, il saisit l'occasion pour effectuer une plongée au fond de lui-même. Cette première œuvre, qui a eu une grande résonance et a transformé les consciences, invalide le mythe d'une France coloniale bienfaitrice et cela a coûté à l'écrivain, en 1959, l'exil vers la France. ZELICHE affirme que quelques critiques ont remarqué l'existence d'une ligne de partage, dans l'esthétique et dans la pensée de DIB, entre la période coloniale et la période post-coloniale, mais il n'est pas d'accord avec cette thèse puisque à son avis l'Algérie est aussi au cœur de la deuxième trilogie: "L'œuvre de DIB est une et indivisible. Elle est poursuite, et l'homme qui l'a conçue toujours le même" (p. 51). Dans *La Grande maison* la narration se concentre sur le personnage d'Omar dont le nom renvoie, dans la langue arabe, à trois notions: âge, destin, et la charge de construire. L'autre protagoniste, mis à part Hamid Saraj qui est présent dans toute la trilogie, est la mère d'Omar, Aini, qui se montre sous les traits de la tradition et qui est le double symbolique de l'Algérie. En effet, "dans la conception de DIB, notamment dans *La Grande maison*, le maternel et le national consistent dans une intrication réciproque" (p. 81), ce qui souligne le rapport très complexe de DIB avec son pays d'origine: l'auteur incarne "un moi algérien" qui fait correspondre dans ce roman le calvaire du fils, de la mère et de sa patrie. Ce roman se caractérise par un militantisme que ZELICHE appelle "transcendant" (p. 90) qui prend des proportions largement humanistes, puisque l'écrivain se propose d'atteindre une libération collective et une aspiration à s'émanciper tant sur le plan littéraire qu'individuel.

Dans la deuxième partie, "L'Altérité", le critique s'occupe en même temps de deux autres romans dibiens fondamentaux: *Qui se souvient de la mer* et *Cours sur la rive sauvage*, qui montrent un monde hallucinant et qui se proposent d'aller "au fond des choses" (p. 93) à travers les rêves et les "galeries de l'être" (*Ibid.*). *Qui se souvient de la mer*, paru en 1962, trois ans après, donc, l'expulsion de DIB vers la France, possède un caractère symbolique, onirique et énigmatique qui fait réapparaître la douceur des origines. L'écrivain "se réfugie dans l'en-soi, c'est-à-dire dans le maternel des grottes sous-marines et du domaine nocturne" (p. 97) en essayant de redéfinir constamment son 'moi'. La mer/e est un puissant élément de ressourcement qui peut tirer l'être de son désarroi. Ce roman raconte en même temps, symboliquement, le supplice du peuple algérien et le déchirement de l'auteur touchés par une douleur commune; toutefois, dans ce texte, le travail d'écriture est du domaine du rêve. Nous pouvons constater que, chez DIB, la poétique des noms "participe du mystère et, par suite, d'un sens à

retrouver” (p. 104). Avec ce roman, notre écrivain donne l’impression de se détacher de *La Grande maison*: “En lui, est liée l’exigence d’aborder le monde sur des bases qui donnent la part belle à la subjectivité et [...] qui reflètent le mieux sa condition d’exilé” (p. 108). La vision de DIB s’est élargie au point de mettre l’Homme au centre de ses questionnements, mais le critique souligne que dans *Qui se souvient de la mer*, il est toutefois possible de percevoir “l’amorce d’un processus de libération du moi qui a encore partie liée au moi communautaire” (p. 109). Il s’agit d’une écriture polysémique où la mer [est] située à la jonction du sexuel et du maternel, et suscite un sentiment troublant. Nafissa, la femme du narrateur, le nom de laquelle est situé dans la langue arabe au croisement du souffle de l’âme et de l’esprit, y apparaît comme mer/e, épouse et amante. Elle est aussi une sorte de sirène qui bouge dans une grotte, mais surtout elle renvoie à l’Algérie dont elle assume les traits distinctifs. La thématique de l’eau et du caverneux donne un caractère fantasmatique au texte qui tend vers un oubli apaisant. Toutefois, le récit dessine un être en crise qui voudrait partir. Et c’est le thème du départ qui, en 1964, *Cours sur la rive sauvage* abordera sur un ton résolument métaphorique. Ce roman, étroitement lié au précédent, explicite le processus de libération du moi; dans cette œuvre nous trouvons la tendance à retourner à la matrice des choses à travers ce que ZELICHE appelle la “spéléologie de l’écriture” (p. 111) qui en principe devrait rétablir l’équilibre et pérenniser l’existence. Dans les deux textes narratifs c’est une même quête de soi que l’on peut mettre en évidence. Nafissa correspond, dans *Cours sur la rive sauvage*, au personnage de Radia: les deux femmes sont en effet évanescences et ambiguës, mais d’autre part protectives envers le narrateur. Le désarroi de ce dernier est bien représenté, dans ce roman, par une série de dichotomies: vie/mort, pur/impur, folie/raison et ainsi de suite. Il est publié deux années après l’indépendance de l’Algérie et a en commun avec *Qui se souvient de la mer* les mêmes problématiques et la même trajectoire: la poursuite et la quête d’un idéal, ainsi que le même caractère onirique et surréel. *Cours sur la rive sauvage* est surtout la représentation de la crise d’un individu: Iven Zohar qui est à la fois le narrateur et le protagoniste, lequel, séparé malgré lui de Radia, part à sa recherche en rencontrant Hellé, semblable en tout à la première femme (est-elle peut-être la même femme?). En fait, Radia n’a pas disparu: c’est le regard du narrateur, tombé dans une sorte de folie, qui ne peut plus l’appréhender. Grâce à cet expédient narratif “Dib pose, comme chez les autres écrivains de langue française, que la coexistence de la culture des origines et de la culture d’emprunt donne lieu forcément à une tension” (p. 126). Au tout début du roman Iven Zohar doit subir un rituel et un sacrifice décidés par Radia, sorte de mélange entre un mariage et un enterrement. Dans cet épisode “il faut voir une rupture de lien avec la mère nourricière, la culture originelle” (p. 129) et dans ce rituel on peut en même temps percevoir le point d’inflexion d’un destin littéraire vers un style personnel, ce qui signifie que l’écrivain, tout comme son protagoniste, est un être en crise et en proie à une

remise en question profonde. Le nom Hellé est d'ailleurs impro-
nonçable puisqu'il est, comme celui de Méduse, 'statufiant': Hellé,
qui selon ZELICHE incarne le sur-moi aveugle par trop de lumière,
envoie dans les ténèbres, c'est-à-dire dans l'inconscient. Il est aussi
évident que Iven Zohar incarne la condition d'exilé de l'auteur, tan-
dis que Radia renvoie au soleil, à une divinité qui exauce les vœux,
puisque en arabe ce nom désigne 'celle qui répond favorablement
aux requêtes'. Dans Radia, en effet, on peut voir deux parts: la part
arabe et la part française, le féminin et le masculin, un symbole
fécond et fécondant. "*Cours sur la rive sauvage* devient ainsi le lieu
parfait d'une gestation pour l'individualité du narrateur-auteur"
(p. 136). Iven Zohar ne sait pas décider quelle voix il doit écouter:
Radia ou Hellé? Le Soleil ou la Lune? Son voyage initiatique s'ac-
complît à travers le sacrifice exercé sur le corps du protagoniste,
corps qui devient l'interprète du monde: Zoheir / Zohar en arabe
signifie l'«éclat», et son sacrifice, son sang représentent un choc de
cultures. Le critique précise aussi que si Radia incarne l'Algérie,
Hellé signifie l'émergence d'éléments refoulés dans la conscience.
Ce roman, en outre, est fondé sur trois dualités qui dynamisent le
texte: deux femmes, Radia et Hellé; deux rives: rive sauvage et rive
hospitalière; deux villes: ville ancienne et 'villa-nova'; c'est donc
dans la confrontation qu'on dissipe les frontières, et la mer joue
ici, justement, le rôle de charnière entre deux mondes. L'aventure
de Zohar renvoie au phénomène migratoire des Maghrébins et à la
condition infernale de l'émigré, ce qui évoque d'ailleurs l'histoire
personnelle de l'auteur.

Dans la troisième partie du volume, "Remise des pendules à
l'heure", ZELICHE analyse *Dieu en Barbarie*, publié en 1970 et fai-
sant partie de la deuxième trilogie de DIB, qui comprend aussi *La
Danse du roi* (1968) et *Le Maître de chasse* (1973). Tandis que dans
la première trilogie l'écrivain avait représenté la situation difficile
du colonisé et le processus qui avait porté à l'indépendance, la
deuxième est la trilogie de l'«édification» (p. 173) qui montre un
'retour' dans une Algérie pleine d'espérance. DIB, tout en étant loin
de sa patrie, cerne dans sa totalité la réalité algérienne des années
1960-1970. *Dieu en Barbarie* se pose, dès la première page, comme
un débat entre le Dr. Berchig et Kamel Waëd dont les mentalités
s'opposent. Toutefois, à la fin du roman, Kamel Waëd découvre
que c'est le docteur lui-même qui lui a payé secrètement ses
études. Sur le plan symbolique DIB représente le paradoxe algé-
rien des années 70: il faut chercher à accorder le développement
technique avec l'héritage ancestrale, puisque l'Algérie est d'une
certaine façon opposée à elle-même. D'ailleurs, le geste du docteur
est comme celui d'un père et il est ainsi possible d'affirmer que
"ces deux personnages entretiennent des rapports œdipiens en se
disputant le même objet d'amour: l'Algérie" (p. 183). Dans ce ro-
man DIB veut critiquer les institutions algériennes qui ne sont pas
efficaces et où cohabitent l'ordre et le désordre, la vanité, l'absence
de sens et de conscience. *Dieu en Barbarie*, c'est l'Algérie trahie.
"Et – affirme le critique – pour preuve [Dib utilise] ce nom de
Waëd qui en arabe signifie promesse, c'est-à-dire parole" (p. 206).

ZELICHE examine aussi brièvement *La Danse du roi*, où l'on peut retrouver les événements successifs à l'indépendance dans une Algérie exsangue. Les titres des romans des ouvrages narratifs sont "de l'ordre de la parabole et donc de la transcendance, véritables programmes, recèlent l'état d'âme du narrateur-auteur et sa vision condensée du monde" (p. 207). Dans ce roman le thème principal est justement la danse vue comme une re-crédation d'un ordre cosmique, et comme une série de mouvements qui transforment la tension en transport extatique. DIB dénonce ainsi l'absence, dans son pays, de la danse et de la royauté; il souligne l'importance de l'émancipation féminine et des changements du rapport entre les sexes. *La Danse du roi* est le récit d'un peuple à qui on a fait rater l'occasion de fêter ses exploits, ce qui signifie qu'on lui a dénié le droit à l'expression. La période 1962-1970 a été celle de la liberté amputée et de la parole défendue. Dans *Le Maître de chasse* DIB souligne l'écart entre le peuple et les dirigeants – selon lesquels le peuple doit écouter et se taire – de manière toujours symbolique. Le personnage de Labâne, qui incarne la majorité silencieuse, vaincue mais non convaincue, brouille ses rapports avec les autres et le monde à cause de sa personnalité dissociée, ce qui représente la société dans sa perte d'équilibre. Le pouvoir n'est pas à même de parler avec le peuple avec franchise et cherche à éliminer physiquement ses opposants; pour DIB la vie politique doit se conformer aux principes de la morale: il n'y a rien à attendre de la barbarie (barbarie = Algérie) de ceux qui gouvernent. L'écrivain algérien souligne que dans les rapports humains la notion d'altérité prend peu d'espace, et pour s'opposer à cette situation il nous présente un choix de personnages très représentatifs de la composante algérienne: son univers polyphonique incarne le tissu social dans sa multiplicité paradoxale. Aucun monologue ne peut prévaloir sur un autre. La vérité est dans leur conjugaison, y compris celui du lecteur. "Ce n'est que dans la confrontation avec l'autre que s'établit le véritable dialogue" (p. 227).

Dans la quatrième partie, "Mort et résurrection", ZELICHE analyse le roman *Habel* (1977) dont le protagoniste est spolié et déraciné par son Frère. Son exil correspond à une descente en enfer, puisque sa vie devient une quête insatiable d'unité dans une ville labyrinthique. Le nom Habel renvoie naturellement au nom biblique 'Abel', mais aussi à l'expression arabe 'habal' qui signifie 'il est devenu fou' aussi bien que 'quelqu'un qui a perdu la raison par amour'. Dans la Bible, Dieu condamne Caïn à errer éternellement pour le meurtre de son frère Abel, mais dans ce roman dibien c'est le protagoniste qui reçoit la malédiction divine. Il vit dans une métropole, qui est probablement Paris, sans amis et sans famille. La ville où Habel se perd comme dans un dédale incarne le déracinement et les déplacements migratoires dans des lieux qui ont oublié les valeurs de la solidarité universelle. Le livre commence par l'évocation du corps de Sabine, la femme que le protagoniste aime, mais d'un amour surtout charnel qui ne satisfait pas ses aspirations à une pureté mystique. Ce sera dans le personnage de Lily, atteinte de démence, qu'il pourra trouver le seul lien vraiment humain et

élever l'amour – un amour constamment revigoré – au niveau de martyre. Habel représente la normalité perdue qu'il faudra impérativement recouvrer et incarne l'injustice commise par le Frère qui nécessite d'une réparation. Le Frère représente l'autorité et la force, il est créé à l'image des régimes totalitaristes Maghrébins et/ou arabes. Il symbolise la centralisation du pouvoir, la main basse sur les richesses communes. Deux mondes sont ici opposés: le nouveau et l'ancien: DIB condamne à l'échec le projet de société du Frère fondé sur le paraître. *Habel* peut être défini comme un testament d'exilé, puisque dans ce roman DIB propose une lecture du destin d'un individu qui, ne pouvant plus supporter les conditions de vie de son pays, choisit de le quitter. Toutefois, à travers les rencontres du héros on voit se raconter deux mondes loin de vouloir se concilier et se comprendre (p. 276). Le dernier roman dibien examiné par ZELICHE est *Les Terrasses d'Orsol* paru en 1985, un récit d'exil et d'éloignement. Le protagoniste, Aëd, quitte sa ville, Orsol, apparemment parce qu'il a été envoyé par le gouvernement de son pays pour une mission à Jarbher. Mais, arrivé dans la ville, il succombe à un profond malaise à cause de la présence d'une étrange fosse qu'il est le seul à voir. Cette fosse désigne la résurgence des émois douloureux d'Aëd, signifie l'ampleur de ses contradictions et incarne aussi l'imaginaire. Aëd décide alors de retourner à Orsol mais il s'aperçoit que là-bas tout le monde (son gouvernement, son épouse et sa fille) l'a déjà oublié. Aëd commence alors un long processus de libération, il cherche à décrypter les signes, vire à une descente en enfer qui le conduira à l'amnésie. Il se rend sur une île proche de Jarbher où il connaît Aëlle, avec laquelle il instaure un dialogue serein et sincère qui provoquera en lui un sentiment étrange de résurrection à la fin du récit. *Les Terrasses d'Orsol* est en réalité un roman où rien n'arrive, sauf dans la tête du narrateur. La quête est surtout intérieure: la narration elle-même est menée doublement par un 'je' se racontant et un 'il' émettant des objections. Dans son je / jeu intervient tantôt la voix de la raison et tantôt celle de l'inconscient et du sur-moi (p. 283). Les souvenirs peuvent être en même temps précieux et encombrants. Pour pouvoir vivre sa nouvelle vie Aëd ne doit plus invoquer leur retour. La frontière entre le rêve et le réel est précaire et signifie une perte des limites et, d'autre part, le choix d'un style allégorique. À la fin du récit "il nous est livrée l'image d'un homme débarrassé sans doute de son 'mal', mais hélas, enclin à commettre paradoxes et maladresses" (p. 283). Il apparaît libéré de son lourd passé, mais il ne se souvient que de deux noms: Aëlle et Jarbher, femme et ville qu'il adopte à l'exclusion de toutes les autres. La quête d'Aëd est celle d'un individu qui désapprend pour apprendre, et vice-versa. Aëd échoue dans un no man's land de l'imaginaire et sa souffrance correspond au malaise de l'exilé, à son manque de conformité avec le nouveau contexte. Sa situation est à ce point intenable que, pour être en paix, il doit se dissocier de lui-même, puisqu'il demeure malgré tout lié à Orsol par des racines anciennes inflexibles. DIB oppose Jarbher et Orsol qui, se faisant face tout en étant séparées par l'océan, traduisent l'existence

de deux mondes en butte à une réciproque ignorance, à une méconnaissance de ce qui compose l'être de l'autre (p. 299). En tout cas, la fin du roman ne nous dit pas si nous sommes conduits à une situation d'effacement ou de renaissance: la problématique est ouverte et l'appréciation est laissée au lecteur. Ici, l'épreuve du personnage est aussi celle du langage. DIB montre donc que la vérité consiste autant, sinon plus, dans la différence que dans l'identité, et qu'on ne reconnaît pas en tant que telles les tares et les vices de la civilisation à laquelle on est charnellement attachés.

Dans sa conclusion, ZELICHE souligne que le parcours de DIB est l'illustration d'une ascension artistique et spirituelle. Ses personnages sont des insatisfaits qui cherchent à repousser les barrières qui les empêchent d'évoluer vers leur idéal. Ils reflètent les préoccupations de l'auteur lui-même: ils sont des visionnaires qui "avancent à contre-courant de la pensée archaïque, soutenus par une volonté de s'affirmer, un souci de pureté mystique [...]". Ils interpellent la subjectivité, conduisent à une inscription dans l'universel en passant par une connaissance de soi" (pp. 317-318). ZELICHE met aussi en évidence que "entre un livre et un autre, il y a souvent des ponts établis au moyen de réemplois de certaines thématiques, de techniques d'écriture et de postures physiques et psychologiques des personnages" (p. 319). En outre, la volonté de transcender les limites concerne la langue elle-même, tout comme les procédés stylistiques "œuvrent tous pour transformer l'état présent des choses, surmonter les incohérences qui empêchent toute renaissance. [...]". Chez Dib, le style se représente à travers une tendance à la nouveauté et à l'individualité, à travers une poétique qui vise à atteindre l'essence des choses. Il reflète le dépassement de soi et l'aspiration à des moments de consciences exceptionnelles" (p. 320). Les parcours de l'écrivain et de ses personnages précèdent donc très efficacement de manière parallèle.

Pour conclure, nous nous permettons de conseiller très vivement la lecture de cette étude qui, bien que plutôt redondante et parfois alourdie par la répétition de certains concepts – c'est le seul défaut que nous pouvons lui attribuer – constitue un approfondissement admirable et original de l'œuvre de l'un des plus grands écrivains d'Algérie.

Daniela MAURI

Lamia BEREKSI MEDDAHI, *Abdelkader Alloula. Culture populaire et jeux d'écriture dans l'œuvre théâtrale*, "Préface" d'Ahmed CHENIKI, Paris, L'Harmattan, 2012, 143 pp.

Cet ouvrage de Lamia BEREKSI MEDDAHI est entièrement consacré à Abdelkader ALLOULA, "l'un des hommes de théâtre du Maghreb, des pays arabes et d'Afrique les plus talentueux" (p. 9), comme le définit Ahmed CHENIKI dans la préface du volume

(pp. 9-10), où il souligne l'importance capitale de ce travail critique "qui allie l'analyse du texte à l'interrogation de l'environnement politique et sociologique tout en mettant en valeur la dimension esthétique, insistant sur le fait que le théâtre est avant tout une entreprise esthétique et artistique" (p. 10).

Dans l'introduction du livre (pp. 11-13), l'auteur rappelle les étapes de la naissance du théâtre dans le monde arabe, pour se focaliser ensuite sur la situation spécifique de l'Algérie: la première partie, "Vue panoramique sur le théâtre en Algérie" (pp. 15-29), est en effet consacrée à l'histoire du théâtre algérien, marquée par l'affirmation de la première pièce écrite en arabe dialectal, *Djeha*, en 1926. Grâce à son auteur, ALLALOU (de son vrai nom SELLALI Ali), le théâtre atteint pour la première fois le grand public algérien. Le parcours historique tracé par Lamia BEREKSI MEDDAHI se développe en plusieurs étapes (années Dix, années Trente, révolution, indépendance), jusqu'à parvenir aux années 90 qui ont vu l'assassinat d'Abdelkader ALLOULA et l'exil de plusieurs hommes de théâtre.

La deuxième partie, "Situation linguistique" (pp. 31-44), aborde la question de la cohabitation, en Algérie, de plusieurs langues (l'arabe, le tamazigh et le français), ce qui "conduit plusieurs auteurs à utiliser parfois des expressions relevant de tous ces registres en même temps" (p. 31). Dans ce contexte linguistiquement métissé, ALLOULA met en scène l'arabe dialectal, en travaillant sur la langue populaire parlée au quotidien afin de forger un arabe médian, à savoir une langue qui, comme le dit le dramaturge égyptien Tewfik AL HAKIM, "n'est pas celle de l'arabe littéraire dans sa sacralité coranique et [...] n'est plus l'arabe du parler quotidien" (p. 34). Lamia BEREKSI MEDDAHI enquête par ailleurs sur le lien entre culture populaire et oralité, car "en Algérie la culture, qui est considérée comme orale, puise ses racines dans l'expression du peuple" (p. 35), et elle analyse l'apport du *goual* ("le gardien de la mémoire" à l'intérieur de la culture arabe populaire, p. 37) dans le théâtre.

Dans la troisième partie, "Abdelkader Alloula: situations, influences, apports" (pp. 45-54), Lamia BEREKSI MEDDAHI présente tout d'abord les différentes étapes de la vie du dramaturge, enrichies de plusieurs photos qui le concernent. Elle décrit ensuite la position qu'ALLOULA occupe dans la tradition théâtrale algérienne, en soulignant qu'il "opte pour un théâtre d'interlocution sociale qui ne sacrifie pas l'esthétique" (p. 49) et où le public reste "l'élément essentiel autour duquel s'articule la représentation" (p. 50). L'auteur esquisse enfin les influences qui ont marqué ALLOULA et "qui ont contribué d'une manière directe ou indirecte à l'orienter vers un jeu défini de représentation" (p. 52): MEYERHOLD, STANISLAVSKI, PISCATOR, MAJAKOVSKI, GOGOL, Tewfik AL HAKIM et BRECHT, tous ont joué un rôle important dans la formation du dramaturge algérien.

La quatrième partie, "Analyse linguistique des pièces" (pp. 55-113), propose une étude approfondie des pièces *لاوقال* (*Les Dires*), *داوجال* (*Les Généreux*) et *ماشلل* (*Le voile*). Lamia BEREKSI MEDDAHI se focalise sur l'analyse textuelle de ces œuvres, à l'aide de nom-

breuses citations en arabe qui sont aussi traduites en français. Ce travail minutieux lui permet d'affirmer que "les trois pièces [...] sont une alternance entre le passé et le présent" (p. 113), représentant "le pont entre l'ancienne et la nouvelle génération" (*Ibid.*).

À l'analyse linguistique vient s'ajouter, au cinquième chapitre, l'"Analyse scénique" (pp. 115-119), où l'auteur examine l'occupation de la scène, l'utilisation de la canne et le costume, en ajoutant également des images des pièces concernées.

Dans la sixième partie, "La traduction: nouvelle création" (pp. 121-125), Lamia BEREKSI MEDDAHI met en comparaison le recueil des pièces en arabe et le recueil des pièces traduites en français, en montrant quelques exemples "des écarts qui existent entre la langue source et la langue cible" (p. 124).

Dans la conclusion (pp. 127-128), l'auteur revient sur les résultats de sa recherche, au cours de laquelle elle a exploré toutes les déclinaisons de la culture populaire chez Abdelkader ALLOULA, une culture qui "s'acclimate avec le jeu scénique" (p. 128) et qui "reste à l'image de sa spontanéité une manière de dire pour empêcher la mémoire de se perdre" (*Ibid.*).

Cette partie conclusive est suivie d'une riche liste de références bibliographiques, où l'on trouve aussi la documentation audiovisuelle présente en France et en Algérie, et d'un index avec les notes biographiques des dramaturges algériens les plus importants.

Elisabetta BEVILACQUA

Ana Paula COUTINHO, Maria de Fátima OUTEIRINHO, José Domingues DE ALMEIDA (dir.), *Passages et naufrages migrants. Les fictions du détroit*, Paris, L'Harmattan, 2012

Ce volume contient une série de contributions autour du thème des traversées clandestines du Maghreb vers l'Europe dans le détroit de Gibraltar, analysé du point de vue des disciplines artistiques et littéraires, plutôt que selon une approche sociologique.

Une "Introduction" (pp. 5-8), écrite par les éditeurs du volume, signale la présence majeure du thème de l'immigration clandestine dans la littérature en langue française du Maghreb. Le traitement littéraire d'un tel sujet d'actualité pose un défi que bien d'auteurs ont relevé, chacun d'une façon différente.

Le volume s'ouvre par une contribution de Charles BONN, "Dire de la migration et la catastrophe de l'entrée en littérature" (pp. 9-20); l'émigration étant "une dimension essentielle de la Société maghrébine" (p. 10), elle est aussi l'objet de nombreux textes littéraires de différents moments historiques. La figure de l'émigré est présente pour la première fois dans deux romans des années Cinquante: *La Terre et le Sang* (1953) de Mouloud FERAOUN et *Les Boucs* (1955) de Driss CHRAÏBI. Cependant, après ces deux textes,

le thème de l'émigration sera absent de la littérature jusqu'aux années Soixante-dix avec la parution de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975) de Rachid BOUDJEDRA, de *La réclusion solitaire* (1976) de Tahar BEN JELLOUN et de *Habel* (1977) de Mohammed DIB. Les premiers textes se situent dans le cadre de l'émergence d'une nouvelle littérature qui affirme son existence à travers un "espace identitaire pour le faire exister aux yeux de l'Autre" (p. 13). Les auteurs qui écrivent deux décennies plus tard, en récusant le discours nationaliste, soulignent plutôt la difficulté de dire l'émigration et s'interrogent sur la potentialité communicative de la littérature.

Ana Paula COUTINHO, dans "Frontières entre mondes: détroits de mots, sons et images (Réflexion à partir de représentations artistiques autour des détroits de Gibraltar et du Pas de Calais)" (pp. 21-39), affirme vouloir aborder le phénomène migratoire du point de vue de ses représentations artistiques dans la littérature, le cinéma, la peinture et la musique. Elle relève l'absence presque totale d'un discours critique sur la littérature de la migration, peut-être en raison de la difficulté d'attribuer une valeur esthétique à des récits qui relatent une réalité "trop lourde, trop laide" (p. 24). Ces récits doivent donc faire face au problème de trouver une forme littéraire qui puisse concilier harmonieusement intentions esthétiques et éthiques.

Bernard URBANI, dans l'article suivant, s'occupe de "La tragédie du détroit de Gibraltar dans quelques textes récents de Tahar Ben Jelloun" (pp. 41-58). Dans les fictions de cet écrivain le détroit de Gibraltar occupe une place centrale: la distance entre le Maroc et l'Europe est à la fois paradoxalement très réduite (frontière géographique) et très grande (frontière socio-économique). Le corpus étudié est constitué de huit textes concernant le détroit de Gibraltar, parmi lesquels le roman *Partir*. Le phénomène migratoire est analysé dans tout ses éléments tragiques, mais, selon l'auteur, une dimension positive se trouve dans la narration elle-même, dans la brisure du silence gardé traditionnellement autour de ces réalités: les textes de BEN JELLOUN "bousculent des schèmes de pensées en avançant un discours critique sociopolitique et confirment la nécessité de la prise de parole" (p. 55).

"Fictions et non-fictions de traversées: la position du témoin" (pp. 59-77) de Catherine MAZAURIC est introduit par un préambule d'ordre historique concernant les flux migratoires vers l'Europe, qui a de plus en plus fermé ses frontières. La production littéraire plus récente se confronte forcément à ce durcissement de la politique anti-migratoire, en décrivant plutôt les difficultés des trajets que celles de l'intégration dans le pays d'arrivée. MAZAURIC insiste lui aussi sur la dimension symbolique du détroit de Gibraltar, qui crée une "proximité paradoxale" (p. 67) entre l'Afrique et l'Europe et une ambiguïté entre la vie et la mort: "Passer, trépasser" (p. 68).

Dans "Romans marocains et passage du détroit: déambulations à la lisière des frontières" (pp. 79-98), Claudine LÉCRIVAIN relève la présence majeure des thèmes d'actualité dans la littérature marocaine contemporaine. Les romans du corpus sont analysés

à l'aide de trois couples thématiques oppositifs: ombre / lumière, silence / parole, humanité / animalité, qui contribuent à souligner l'instabilité de l'identité des migrants: "Les migrants, à quelque stade qu'ils se trouvent de leur entreprise migratoire, se meuvent [...] constamment à la lisière de multiples frontières et possèdent des identités en transit" (p. 98).

"Regards interculturels: 'nous' et 'vous' dans *Tu ne traverseras pas le détroit* de Salim Jay" (pp. 99-112), de Françoise BACQUELAINE, se concentre sur l'analyse d'un seul roman, *Tu ne traverseras pas le détroit* de Salim JAY, écrivain lui-même émigré du Maroc en France. Le roman se caractérise, selon le critique, par un complexe système de voix, qui utilisent souvent la deuxième personne déictique (tu, vous) par laquelle le lecteur se sent interpellé et dont le destinataire dans le texte est souvent difficile à repérer, comme c'est le cas aussi pour le pronom 'on'. L'abondance de pronoms sert à souligner la nécessité d'une implication collective dans les faits racontés: "Ce roman se présente en fait comme une invitation à méditer ensemble, 'nous' et 'vous', [...] car nous sommes tous concernés" (p. 101).

L'article suivant, écrit par José Domingues DE ALMEIDA, "Des mots trop limités pour servir de pont entre l'ici et l'ailleurs". Réalité de l'ici et rêve de là-bas dans *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome" (pp. 113-121) est consacré au roman *Le ventre de l'Atlantique* de l'écrivaine sénégalaise Fatou DIOME, paru en 2003. Ce roman a pour thème les tentatives des migrants de traverser le détroit de Gibraltar avec des chaloupes de fortune (*pateras*), par le biais des conversations au téléphone entre une femme émigrée en France et son frère resté en Afrique, obsédé par la volonté de partir. La narratrice auto-biographique cherche dans l'écriture une "identité que le détroit divise et complexifie pour bien des émigrés" (p. 120).

Maria de Fátima OUTEIRINHO, dans "Traversées narratives et (in)visibilités dans la fiction du détroit" (pp. 123-133), s'occupe en particulier de deux aspects des fictions du détroit: l'espace d'énonciation et la représentation de l'Histoire. Beaucoup de textes construisent leur discours à partir d'un espace marocain. Pour ce qui concerne le rapport avec l'Histoire, ces fictions s'interrogent sur le réel. La littérature du détroit, portant son attention au vécu individuel, mais qui a une portée universelle, n'est autre qu'une "nouvelle forme d'intervention du littéraire sur le champ politico-idéologique" (p. 131).

"Pour une géopoétique du détroit" (pp. 135-149) de Michel LANTELME se concentre sur la transfiguration de la dimension purement réaliste dans les fictions du détroit, une transfiguration qui intéresse l'histoire (en direction du mythe), autant que la géographie (en direction d'une "géopoétique"). L'auteur souligne que seulement après la chute du mur de Berlin un nouvel axe géographique Nord / Sud a substitué l'axe Est / Ouest dans la géopolitique mondiale. C'est ainsi que le détroit de Gibraltar, de frontière entre la mer Méditerranée et l'océan, est devenu un des lieux clés des migrations de l'Afrique vers l'Europe et donc symboliquement

un point de passage (et souvent de perte) identitaire.

L'article de Yolanda VIÑAS DEL PALACIO, "Figures du destin: les *harragas* et leurs romans" (pp. 151-171), souligne la réaction de la littérature contemporaine à la déshumanisation qui frappe la migration dans l'information, comme s'il s'agissait seulement de données statistiques et non d'individus doués de sentiments. Aussi, la littérature fait-elle appel au pathétique pour solliciter l'identification du lecteur avec le personnage du migrant, qui devient une sorte de héros tragique.

L'ensemble des articles est très homogène, ce qui permet de comprendre les enjeux principaux d'un corpus de textes bien déterminé, mais l'absence d'une conclusion générale empêche de cueillir une synthèse de tous les caractères des "fictions du détroit", répétés d'une étude à l'autre de façon un peu redondante.

Elena QUAGLIA

Christiane CHAULET ACHOUR, *Écritures algériennes. La règle du genre*, Paris, L'Harmattan, 2012, 132 pp.

Dans cet essai, Christiane CHAULET ACHOUR se propose d'analyser un corpus de textes littéraires algériens sous le point de vue du genre; c'est en particulier l'influence de la "dominante sexuée de l'énonciatrice ou de l'énonciateur" (p. 5) sur l'écriture qui suscite son intérêt critique. Dans une sorte de "vagabondage littéraire en leur compagnie" (*Ibid.*), elle se consacre à l'étude de huit écrivains et écrivaines du XX^e siècle qui ont gardé un lien tout à fait spécial avec l'Algérie: Isabelle EBERHARDT (1877-1904), Albert CAMUS (1913-1960), KATEB Yacine (1929-1989), Leïla SEBBAR (1940), Rachid MIMOUNI (1945-1995), Rabah BELAMRI (1946-1995), Malika MOKEDDEM (1949) et Maïssa BEY (1950).

Le volume s'ouvre par une introduction de l'auteur (pp. 5-8), où sont exposés la démarche et les étapes du travail, suivie du chapitre I, "Isabelle Eberhardt, l'oscillation de genre et de signification" (pp. 9-29). Après avoir esquissé la biographie de cette femme qui a adopté "un mode de vie au masculin, sans renier un rôle féminin amoureux, en le faisant dans une autre culture" (p. 29), elle analyse la "porosité du féminin au masculin" (p. 9) qu'Isabelle EBERHARDT a manifesté aussi bien dans son existence que dans son écriture. CHAULET ACHOUR examine plusieurs textes (*Mes Journaliers*, *Sud Oranais*, *Au pays des sables* et *Trimardeur*), dont elle met en relief l'énonciation masculine ou féminine qui les caractérise et qui pose la question de "l'assignation de l'écrivain à un genre" (p. 9).

Le chapitre II, "Les premiers écrits d'Albert Camus: le sceau masculin" (pp. 31-43), porte sur la marque masculine de l'écriture camusienne, caractérisée par "la présence d'une ligne de démarcation entre les genres" (p. 32) que CHAULET ACHOUR s'engage à

explorer. Elle se penche en particulier sur les œuvres de jeunesse d'Albert CAMUS, *L'envers et l'endroit* et *Noces*, dont elle analyse spécialement le regard sur la mère, auxquelles s'ajoutent des références à d'autres textes (*L'Étranger* et *La Peste*), également marqués par "cette masculinité et ses orientations dans les visions et représentations" (p. 41).

Dans le chapitre III, "Du féminin dans l'œuvre de Kateb Yacine" (pp. 45-56), l'auteur réfléchit sur le traitement du féminin chez KATEB Yacine en distinguant "le discours lyrique (poème, roman, théâtre)" (p. 45) et "le discours historique (théâtre et entretiens)" (*Ibid.*), après avoir souligné son "attention vraie et militante [...] à la question des femmes" (p. 46). CHAULET ACHOUR décrit tout d'abord le personnage féminin de Nedjma, la protagoniste du roman katébien le plus connu, sous sa double déclinaison, celle de l'Histoire nationale et celle "à la fois plus intime, plus culturelle et [...] révélatrice d'une appréciation plus ambivalente de la femme" (p. 47). Elle présente ensuite des pièces de théâtre "où les femmes prennent le devant de la scène" (p. 50), comme *La Kahina ou Dihya*, *Saout Ennissa*, *la voix des femmes* et *Louise Michel et La Nouvelle-Calédonie*. Elle trace enfin la lignée d'héritières katébiennes parmi lesquelles se trouvent notamment Yamina MECHAKRA et Leïla SEBBAR.

À cette dernière est consacré le chapitre IV, "Femmes photographiées, mise en abyme d'une captation chez Leïla Sebbar" (pp. 57-75). En partant de l'album de Marc GARANGER, *Femmes algériennes 1960*, édité en 1982, et d'un deuxième recueil publié en 1990 avec un texte de Leïla SEBBAR, *Femmes des Hauts-Plateaux. Algérie 1960*, CHAULET ACHOUR réfléchit sur la lecture que l'écrivaine donne de ces photos et sur leur inscription dans l'œuvre de la romancière. C'est le cas, par exemple, des nouvelles "La photo d'identité" (1996) et "Noyant d'Allier" (2009), mais également d'une séquence d'un roman de Nourredine SAADI, *La Maison de lumière* (2000), inspirée elle aussi des photographies de GARANGER. Le "jeu de regards croisés entre les photographiées et le photographe, entre le photographe et les écrivains, apparaît comme un échange musclé et subtil entre le féminin et le masculin sur fond de guerre" (p. 7), comme l'affirme CHAULET ACHOUR dans la présentation de cette partie.

Le chapitre V, "Rachid Mimouni et Rabah Belamri. Deux romanciers et leurs personnages féminins" (pp. 77-94), offre une comparaison entre les deux écrivains cités dans le titre par l'étude de leurs personnages féminins. L'analyse porte en particulier sur le roman *Tombéza* (1984) de Rachid MIMOUNI et sur deux romans de Rabah BELAMRI, *L'Asile de pierre* (1989) et *Femmes sans visage* (1992). CHAULET ACHOUR en relève les différences: dans le premier cas les femmes ne sont pas dominantes et, pourtant, "le fait qu'elles ne soient pas une préoccupation primordiale du romancier présente l'intérêt d'observer le double niveau de leur intervention, à la fois discursive et narrative" (p. 77); dans le cas de BELAMRI, au contraire, "les visages de femmes [...] sont essentiels et montrent les empreintes durables qu'elles ont laissées et que

le romancier a pu transmettre dans sa création en les mettant au centre de ses dispositifs narratifs” (*Ibid.*).

Dans le chapitre VI, “Le traitement du masculin chez Malika Mokeddem et Maïssa Bey” (pp. 95-116), l’auteur propose une autre comparaison, cette fois-ci concernant la représentation du masculin dans plusieurs romans et nouvelles de Malika MOKEDDEM et Maïssa BEY. L’étude du masculin chez la première s’articule autour de trois aspects (le contexte socioculturel du masculin, la figure paternelle, l’amant), alors que pour la deuxième CHAULET ACHOUR se focalise surtout sur la figure du père. Chez ces écrivaines, “le système des personnages refuse la binarité avec un pôle positif occupé par les femmes et un pôle négatif occupé par les hommes. Tout n’est pas noir au pays des ‘mâles’, tout n’est pas rose au pays des femmes” (p. 96).

Le volume se termine par la conclusion, “Pour une lecture littéraire ‘genrée’” (pp. 117-123), où CHAULET ACHOUR affirme la nécessité de s’engager dans une analyse critique qui ne néglige pas la notion de genre, car celle-ci constitue “une dimension incontournable de l’écriture” (p. 119): la question, donc, “n’est pas tant de s’interroger sur l’existence ou non d’une écriture féminine ou d’une écriture masculine mais d’intégrer, dans l’approche de la littérature, une lecture ‘genrée’” (p. 122).

Elisabetta BEVILACQUA

Guy DUGAS (dir.), *Emmanuel Roblès et l’hispanité en Oranie*, Paris, L’Harmattan, 2012, 207 pp.

Ce volume, dirigé par Guy DUGAS, réunit les actes du colloque “Emmanuel Roblès et l’hispanité en Oranie”, qui a eu lieu à l’Université d’Oran les 4 et 5 novembre 2008. Comme le montre déjà le titre, les organisateurs de ce colloque ont souhaité non seulement rendre hommage à ROBLÈS, écrivain natif d’Oran, mais aussi, à travers l’étude de ses écrits, imprégnés de la tradition et de la culture espagnole dont la famille de ROBLÈS était originaire, ils ont essayé de retracer l’histoire de la ville algérienne d’Oran et de ses enfants les plus célèbres, une histoire qui au fil des siècles s’est liée de plus en plus à l’Espagne. Dans ce volume, les communications présentées au colloque sont organisées en quatre sections, suivies d’un entretien et de deux poèmes inédits de ROBLÈS.

Les quatre interventions de la première partie, “L’Oranie hispanique. Oranais célèbres et enracinement espagnol” (pp. 15-58) concourent à élaborer le concept d’hispanité oranaise; l’hispaniste Ahmed ABI-AYAD, après avoir parcouru l’histoire de la présence espagnole à Oran dès ses origines jusqu’à la guerre d’Indépendance (pp. 17-28), laisse la parole à l’écrivain algérien Yahia BELASKRI qui s’interroge sur la signification de cette mémoire espagnole ou plutôt sur l’absence de mémoire qui semble caractériser la

contemporanéité de l'Algérie, où l'Oran espagnole paraît être oubliée (pp. 29-34). L'hispanité est au contraire très présente dans l'œuvre de l'oranaïs ROBLÈS, comme le suggère Guy DUGAS, qui relate l'expérience de l'écrivain dans le journal *Oran Républicain*, ses articles au sujet de la Guerre d'Espagne et les amitiés avec des intellectuels espagnols nées dans la rédaction (pp. 35-44); hispanité confirmée même par Hamid NACER KHODJA, qui met en évidence les multiples convergences entre Emmanuel ROBLÈS et Jean SÉNAC: nés en Algérie, dans des familles espagnoles, unis par une longue amitié, mais surtout créateurs de la ville-texte d'Oran (pp. 45-58).

La deuxième section, "Archives oranaïses" (pp. 59-80), s'ouvre par l'intervention de Michel MONER qui en analysant l'héritage algérien dans l'œuvre de CERVANTÈS, présente la ville d'Oran comme le territoire d'un imaginaire (pp. 61-70); un imaginaire créé par CERVANTÈS, mais qui n'a pas manqué de fasciner et d'influencer Emmanuel ROBLÈS. Avec Michel LAMBART on revient à l'activité journalistique de ROBLÈS, en particulier à sa collaboration avec *Simoun*, une revue oranaise dont la brève histoire coïncide significativement avec la guerre d'Algérie (pp. 71-80).

Dans la troisième section, "Archives roblésiennes" (pp. 83-97), Florence CHAUDOREILLE, du fonds Roblès de l'université de Montpellier III, et Christiane LAURENT, de la Bibliothèque francophone multimédia de Limoges, présentent les importants fonds roblésiens dont disposent ces deux institutions.

Dans la dernière section, "Roblès espagnol, Roblès oranaïs" (pp. 99-181), après une introduction de Pierre RIVAS qui retrace les différentes étapes migratoires de la famille de ROBLÈS et son difficile enracinement oranaïs (pp. 101-116), des chercheurs universitaires algériens abordent les différentes facettes de l'œuvre roblésienne. Denise BRAHIMI revient sur l'hispanité de ROBLÈS, mais en la considérant comme un héritage de la guerre d'Espagne; dans une lecture de quelques-uns des textes de l'écrivain parus dans la revue *Simoun*, l'auteur met en évidence le parallèle que ROBLÈS semble instaurer entre la guerre d'Espagne et la guerre d'Algérie (pp. 139-150). En analysant *L'Action*, un roman engagé en rupture avec l'École d'Alger et l'Algérianisme, Fayçal BEN SAADI souligne l'humanisme et le militantisme de ROBLÈS (pp. 151-160); engagement qui est encore au centre de l'intervention de Bouziane BEN ACHOUR, qui propose une étude des représentations du théâtre engagé de ROBLÈS dans l'Algérie indépendante (pp. 161-166).

Le volume s'achève par la précieuse intervention de Jacqueline ROBLÈS MACEK, fille de l'écrivain, qui apporte d'importants renseignements sur les années de formation de son père à l'école communale d'Oran (pp. 167-181); elle décrit un jeune homme qui fait déjà entrevoir le poète sous l'influence parnassienne (LECONTE DE L'ISLE, HÉREDIA), le rêveur aimant l'aventure et les voyages et l'adolescent ayant de multiples parentés avec CAMUS (le père absent, le bonheur dans la misère, la mer et les plages heureuses, la rue comme première école de la vie).

Barbara SALVARANI