

INTRODUCTION

« Écrivant en français, je savais que je n'écrivais pas en français. Il y avait cette singulière greffe d'une langue sur l'autre, ma langue maternelle l'arabe, ce feu intérieur. »

Edmond Amran El Maleh, *le Magazine littéraire*, mars 1999.

« La langue d'un poète est d'abord "sa propre langue", celle qu'il crée et élabore au sein du chaos linguistique, la manière aussi dont il recompose les placages de mondes et de dynamismes qui coexistent en lui. »

Abdellatif Laâbi, *Souffles*, n° 1, 1966.

La littérature maghrébine d'expression française ou francophone est fille de la colonisation, mais lui a survécu malgré les prophéties des Cassandre qui lui promettaient une disparition prochaine dans un Maghreb souverain. Elle a à peine un peu plus d'un demi-siècle d'existence, mais, bien qu'assez récemment apparue sur la scène intellectuelle, cette littérature est déjà couronnée par plusieurs prix et même intronisée à l'Académie française par la réception dans le temple des Lettres de la pionnière de la littérature féminine algérienne, Assia Djébar. Son émergence au lendemain de la Seconde Guerre mondiale ne peut s'expliquer que par et dans le contexte colonial au Maroc, en Algérie et en Tunisie. La langue française que quelques jeunes Maghrébins se sont appropriée est considérée, selon l'expression de Kateb Yacine, comme un « butin de guerre » qu'ils ont été chercher jusque « dans la gueule du loup » afin d'exprimer, timidement d'abord, le malaise que leur inspirait la situation sociale et politique dans leurs pays respectifs. Une fois la victoire obtenue sur l'Axe, l'oubli des promesses largement prodiguées par les autorités coloniales durant la guerre pour des réformes visant plus d'égalité ainsi que les traumatismes causés par la sanglante répression déclenchée dans le Constantinois le

8 mai 1945 ont amené à la conscience politique mais aussi littéraire toute une génération passée par l'école française et décidée, maintenant, à se faire entendre.

Nous n'abordons, néanmoins, que pour mémoire, le problème polémique du choix linguistique des premiers auteurs maghrébins ainsi que les débats auxquels donne lieu de temps à autre la continuation d'écrire, après les Indépendances, dans la langue de l'ancien colonisateur. Nous rappelons seulement, et après Abdelkébir Khatibi, quelques positions exprimées sur cet épineux aspect de la littérature en langue étrangère dans les trois pays du Maghreb pour nous éviter de prolonger inutilement le débat. Amrouche, Dib et le Malek Haddad de *Les zéros tournent en rond* (1961) ont chacun apporté ici une contribution spécifique. L'éventail des options en la matière est bien large, en effet. Il s'étend du français comme simple *outil*, d'abord, à utiliser sans état d'âme afin de surmonter l'écueil du régionalisme et atteindre à l'universalisme selon Dib, à la nécessaire et bienfaisante *bâtardise*, ensuite, qu'implique, d'après Amrouche, l'usage du français qui s'avère, cependant, source de déchirement identitaire et de déculturation. Ajoutons, enfin, comme dernière option, le silence que s'est imposé Haddad en raison de sa conviction qu'à une pensée spécifiquement maghrébine ne peut « correspondre qu'approximativement » sa traduction en une langue étrangère. Cette dernière position est aussi celle qu'attribue Rachid Mimouni à un des personnages de son roman *Le printemps n'en sera que plus beau* (1995), à qui il fait même dire : « la littérature algérienne d'expression française peut-elle être autre chose qu'un non-sens, qu'une hérésie ? » Quant à Rachid Boudjedra, après quelques romans écrits directement en français, il a opté pour l'arabe, quitte à traduire ensuite ces mêmes textes dans la langue de Molière. Le poète marocain Abdellatif Laâbi affirme lui, par contre, que « le problème de la nationalité littéraire n'est une affaire ni d'identité ni de passeport. Il ne peut non plus être résolu du seul fait de l'usage de la langue nationale. Le contenu de l'œuvre, et ceci est valable pour les œuvres écrites aussi bien dans la langue nationale qu'en français, est le critère

décisif. » Et l'auteur de rappeler, en invoquant *Les Damnés de la terre*, que l'écrivain martiniquais francophone, Frantz Fanon, « comme d'autres, a été un vrai militant de la culture de son peuple. Il a pris l'arme qu'il a trouvée ou qu'on lui a imposée. Et il l'a retournée contre les ennemis de son peuple. »

Avec la généralisation de l'arabisation en Algérie, la vague islamiste et sa prétention à uniformiser la pensée, une nouvelle donne s'est fait jour récemment et a contraint de nombreux écrivains à l'exil en France. Un Mohamed Kacimi, par exemple, justifie, aujourd'hui, son choix d'écrire en français dans un texte au titre significatif et qui figure dans *L'Orient après l'amour* (2008), « Langue de Dieu et langue du Je ». L'auteur y affirme qu'en optant pour la langue de l'Autre et non pour l'arabe, il n'abandonne pas la langue maternelle mais une langue divine, celle du Coran, qui ne laisse pas de place à l'expression du Je, selon lui. Aussi, proclame-t-il, sans complexe ni déchirement que c'est la langue française qui a permis l'émergence de son Moi et que c'est dans cette langue qu'il est « né en tant qu'individu. » Plus loin, il ajoute : « Je n'écris pas en français, j'écris en moi-même » (20-21). Tahar Ben Jelloun, loin de récuser la langue nationale, voit, au contraire, dans « l'appartenance à deux mondes, à deux cultures, à deux langues, une chance, une merveilleuse aubaine pour la langue française ». Il ne reconnaît pas moins, comme l'Algérien Mohamed Kacimi, que le français lui a apporté la liberté de tout dire, comme il l'écrit dans « La Cave de ma mémoire, le toit de ma maison sont des mots français » (113 et s.), contribution de l'écrivain marocain à un recueil collectif, une sorte de manifeste, *Pour une littérature-monde* (2007). Par là, autant Ben Jelloun que Kacimi donneraient raison à Michel Le Bris qui, dans le même ouvrage écrit : « Créer, écrire, ne revient pas à "exprimer" une culture mais à nous en arracher, dès lors que celle-ci se referme en normes, en diktats du groupe sur chacun de ses membres – et même que c'est en s'arrachant ainsi à la culture qu'on la déchire, la troue, l'ouvre au dialogue avec les autres » (36).

Il faudrait reconnaître, cependant, que, pour les auteurs de la génération pionnière, le problème du choix d'une langue d'écriture se posait non seulement sur un plan strictement personnel mais, plus largement, sur un plan national. Il suffit d'évoquer les premières œuvres maghrébines publiées pour saisir la pertinence et la justesse de l'argumentation de l'animateur de *Souffles*. Entre 1950 et 1956 paraissent, en effet, coup sur coup, *Le Fils du pauvre* de Mouloud Feraoun, *Le Passé simple* de Driss Chraïbi, *La Colline oubliée* et l'accablant réquisitoire contre le colonisateur qu'est *Le Sommeil du juste* de Mouloud Mammeri, ainsi que *La Grande Maison* et *L'Incendie*, roman au titre si prémonitoire de Mohammed Dib, la si subversive *Nedjma* de Kateb Yacine et les vers de Malek Haddad, *Le Malheur en danger*, qui célèbrent, en 1956 déjà, « La Longue marche » du peuple algérien et proclament : « Chez nous le mot Patrie a un goût de colère / [...] / Chez nous le mot Patrie a un goût de légende. » Pour qui savait lire alors, ces œuvres portaient, pour la plupart, plus ou moins explicitement, condamnation d'un ordre pressenti déjà comme dépassé et inacceptable ou, pour le moins, en découvraient les tares. Elles inauguraient une littérature de remise en question et de revendication sans parenté aucune avec celle que l'on pourrait qualifier de folklorique ou d'ethnographique pratiquée jusque-là par les premiers écrivains « indigènes » de langue française au Maghreb. Kateb Yacine, cité par Jean Sénac dans *Le Soleil sous les armes* (1957), a parfaitement défini le rôle que remplit le français, en période de lutte nationale, aux yeux des écrivains maghrébins. Il écrit dans ce sens : « La langue française, introduite en Algérie comme moyen de *dépersonnalisation*, est devenue, par un juste retour des choses, le haut-parleur le plus puissant d'où surgissent en chœur les voix les plus authentiques d'un pays aux mille visages » [pour accéder à son unité]. Et, plus loin, il ajoute : « On ne se sert pas en vain d'une langue et d'une culture universelles pour humilier un peuple dans son âme. Tôt ou tard, le peuple s'empare de cette langue, de cette culture, et il en fait les armes à longue portée de sa libération. Loin de nous

“franciser”, la culture française ne pouvait qu’attiser notre soif de liberté, voire d’originalité.»

La nouvelle génération qui a réellement donné naissance à la littérature francophone maghrébine installe, en effet, une rupture par rapport à celle qui l’a précédée, principalement en Algérie. Elle s’oppose surtout à ces quelques rares auteurs qui, vingt ou trente ans plus tôt, chantaient pour la première fois en français l’amitié franco-arabe, célébraient l’assimilation, cultivaient la couleur locale ou décrivaient, à l’intention des lecteurs français surtout, un monde figé dans ses traditions et coutumes exotiques. Seul aujourd’hui un intérêt de curiosité ou d’historien peut dépoussiérer des œuvres comme *Ali, Ô mon frère* (1893) et *Musulmans et chrétiennes* (1912), les deux premiers romans-feuilletons publiés dans *El Hack* de Bône, aujourd’hui Annaba, respectivement, par Omar Samar (pseudonyme de Zeid Ben Dieb) et par Ahmed Bourri. Il en est encore de même pour le premier roman écrit par un « indigène », *Ahmed Ben Mustapha, gommier* (1920) de Ben Chérif Mohammed ainsi que *Zohra, la fille du mineur* (1925) d’Abdelkader Hadj Hamou, toutes œuvres que l’on pourrait considérer comme des variantes du roman colonial.

Ainsi, le Tunisien, **Tahar Essafi** (1893-?), fin connaisseur du royaume chérifien où il a longtemps résidé, se plaît-il à décrire entre 1920 et 1940, parfois avec la collaboration de Guy Derwill, comme dans *Les Toits d’émeraude* (1924) ou *L’Amulette de coriandre* ou, encore, *La Princesse captive*, Marrakech, la grande ville du sud, ses souks, sa médina, les soirées au palais du puissant caïd et son armée, les femmes faciles, bref, tout un monde étrange, exotique, intemporel et sensuel. Dans la mesure où il cultive les lieux communs, la couleur locale et la peinture d’un Orient fantasmé, ce genre de textes qui ne procède à aucune remise en question, ne formule aucune revendication et n’est porteur d’aucun espoir de changement, relève davantage de l’exotisme littéraire que de la littérature proprement maghrébine. Il faudrait admettre, peut-être, que c’était là un filon littéraire à la mode car les Tahar Essafi étaient nombreux autour des années vingt. En effet, rien que pour

la Tunisie, on pourrait citer d'abord, même s'il s'agit de souvenirs d'enfance qui privilégient l'aspect folklorique, *Scènes de la vie du bled* (1932) de **Mahmoud Aslan** (1902-?) mais aussi *Le Bled en lumière* (1923) de **César Benattar** (1868-1937) ou, enfin, les romans qui puisaient dans le quotidien de la communauté juive de Tunis. *Le Bestiaire du ghetto* (1934) de **Jacques Vehel** (1881-?) à titre d'exemple ou *La Hara conte* (1929), signé par le trio que formait ce dernier avec **Ryvel** (pseudonyme de Raphaël Lévy, 1868-1972) et **Vitalis Danon** (1897-1969), pionniers, avec César Benattar, d'une importante littérature judéo-tunisienne.

La Statue de sel (1953) d'**Albert Memmi**, si elle cultive, elle aussi, le passé et la mémoire, s'attarde sur les jeunes années du narrateur et présente une certaine parenté avec cette littérature du terroir dont nous avons déjà parlé, mérite, néanmoins, un traitement particulier, ne serait-ce qu'en raison de l'esprit qui lui a donné naissance. Certes, sa description réaliste et non dénuée de pittoresque de la Hara, quartier juif de Tunis, rangerait le roman de Memmi dans la catégorie de cette littérature passée de mode aujourd'hui. Ainsi est-il question de la diversité culturelle et ethnique des habitants de la capitale de l'époque, du kouttab ou école talmudique traditionnelle, avec la mise en scène du rituel de la circoncision qu'y jouent des garnements délurés et traumatisés par leur passage entre les mains du sacrificateur ou encore, de la narration hallucinée d'une danse invocatoire avec musiciens « nègres » repris par les rythmes ancestraux. Mais, divers éléments du récit devraient nous incliner, au contraire, à ne pas classer ce roman parmi les romans ethnographiques. Parmi ces composantes qui rachètent sans doute l'œuvre citons, en particulier, la distance avec laquelle le héros narrateur, Alexandre Mordekhaï Benillouche, examine tout ce qui touche à sa communauté d'origine et à son pays natal. Il y a ici, surtout, le regard critique que le héros jette sur les diverses traditions et croyances que les siens ont cherché à lui inculquer et qu'il refuse à présent ainsi que la quête identitaire qui motive et sous-tend tout le récit et qu'avive la tension, perceptible bien que discrète, qui caractérise les rapports

des différentes communautés cohabitant alors en Tunisie. Dans la préface qui ouvre le roman, Albert Camus écrit : « Le seul fait d'avoir décrit avec tant de précision et d'émotion la condition déchirée d'un jeune juif s'élevant par l'intelligence et la volonté de ce qu'il est, ou n'est pas, fait la preuve d'un choix profond. » Et le préfacier de noter que l'auteur a remplacé « la conscience traditionnelle religieuse de ses pères par une conscience plus moderne, dramatique, intelligente, solidaire sans illusions. » Quel énorme fossé sépare, en effet, le jeune homme de sa mère qu'il vient de découvrir avec une surprise horrifiée en « ce masque primitif, [... en] cette figure de barbarie, [... en] la loque envoûtée par l'épouvantable musique, par ces musiciens sauvages, envoûtés eux-mêmes par leurs obscures croyances. » L'auteur dira, plus tard : « J'avais honte des miens et de moi-même ; de ma langue natale, de nos institutions et de nos habitudes collectives. C'est en essayant de dépasser ce refus de soi que j'ai découvert, intellectuellement cette fois, tout le reste. » Aussi, l'ancrage du héros en cette terre des ancêtres peut bien être contesté, la culture rationaliste acquise peut bien l'orienter vers d'autres choix, le héros n'en reconnaît pas moins qu'il a une certaine parenté avec la danseuse soumise aux rythmes venus du fin fond du continent noir quand il note comme malgré lui : « Après quinze ans de culture occidentale, dix ans de refus conscient de l'Afrique, peut-être faut-il que j'accepte cette évidence : ces vieilles mesures monocordes me bouleversent davantage que les grandes musiques de l'Europe. [...]. Ah ! je suis irrémédiablement un barbare ! » Aussi, comme Memmi le déclarera, plus tard, au cours de ses entretiens avec Victor Malka dans *La Terre intérieure* (1976), s'il est devenu par la suite un écrivain, c'est afin de préserver le souvenir de la Hara de Tunis. Il s'est ainsi institué le chroniqueur d'un monde disparu et le dépositaire de la mémoire collective, afin d'y puiser aussi sans cesse « ces racines douces-amères » et en faire sa terre intérieure (69-70).

Ahmed Sefrioui (1915-2004), de son côté, l'un des fondateurs de la littérature marocaine, et à qui fut attribué le prix littéraire du Maroc pour *La Boîte à merveilles* en 1954 alors que la tension

entre les nationalistes et la France était à son comble, ne déroge pas beaucoup, en apparence, à ce genre de romans qu'on qualifie de descriptif, folklorique ou encore ethnographique. L'auteur se complaît avec une évidente nostalgie dans la description d'un univers en passe d'être condamné par la vague de modernité et de progrès dans tous les domaines qui était en train de travailler certaines couches des sociétés au Maghreb. Ainsi, à titre d'exemple, ce sur quoi le romancier, qui appartient un moment au service marocain des Arts et Métiers, s'étend avec une sorte de délectation manifeste, ce sont les us et coutumes pratiqués par d'humbles citoyens dans le Maroc de l'entre-deux-guerres. Le traditionnel hammam des femmes, ses étuves et son cérémonial, les souks et leurs inévitables marchandages, la séance chez le coiffeur et son adresse à poser des ventouses sur une nuque souffrante, la tournée des saints de la ville et le rituel des prières et vœux qu'on leur adresse pour l'obtention de la guérison d'un enfant malade, l'école coranique, son fqih et la préparation de la fête de l'Achoura, la visite d'un marabout aveugle mais voyant réputé et dont les tours de main révèlent l'avenir à une femme qui a des soucis domestiques ; ce sont là quelques-uns des aspects de la vie marocaine de l'époque et maghrébine en général qui sont longuement détaillés par l'auteur. Certes, le romancier se révèle un observateur avisé de la société de son pays dont il rapporte, avec attendrissement presque et une légère ironie parfois, les usages et les mœurs mais sans une franche critique de ces pratiques et traditions figées et comme d'un autre âge, mais courantes encore vers le milieu du siècle dernier. D'où une écriture neutre et sans relief qui, heureusement, s'élève, en de rares moments, au-dessus du quotidien prosaïque pour nous faire accéder au monde enchanté de l'enfance. Mais, l'imagination d'un enfant sensible et rêveur qui métamorphose les quelques objets anodins de sa boîte à jouets en merveilles qui transportent le narrateur et héros loin de l'univers familial, humble et limité qui est le sien, arrive difficilement à sauver une œuvre par ailleurs si conventionnelle.