

*Paysages littéraires algériens
des années 90*

Etudes littéraires maghrébines
N°14

**Paysages littéraires algériens
des années 90 :**
Témoigner d'une tragédie ?

Sous la direction de Charles BONN & Farida BOUALIT

Ouvrage publié avec le concours
du Centre National du Livre
et de l'Ambassade de France en Algérie

Université Paris 13 & Université d'Alger
L'Harmattan

Etudes littéraires maghrébines

Collection dirigée par Charles Bonn

N° 1 : *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*. Sous la direction de Charles Bonn et Yves Baumstimler. 1992. 124 p.

N° 2 : *Bibliographie critique de la littérature judéo-maghrébine*. Par Guy Dugas. 1992. 96 p.

N° 3 : *Ecrivains maghrébins et modernité textuelle*. Sous la direction de Naget Khadda. 1994. 128 p.

N° 4 : *Rachid Mimouni : L'Honneur de la Tribu. Lectures algériennes*. Sous la direction de Naget Khadda. 1995. 96 p.

N° 5 : *Bachir Hadj-Ali. Poétique et politique*. Sous la direction de Naget Khadda. 1995. 96 p.

N° 6 : *L'Interculturel. Réflexion pluridisciplinaire*. Sous la direction de Mustapha Bencheikh et Christine Develotte. 1995. 224 p.

N° 7 : *Littératures des Immigrations. 1) Un espace littéraire émergent*. Sous la direction de Charles Bonn. 1995. 208 p.

N° 8 : *Littératures des Immigrations. 2) Exils croisés*. Sous la direction de Charles Bonn. 1995. 192 p.

N° 9 : *Répertoire international des thèses sur les littératures maghrébines*. Sous la direction de Charles Bonn. 1996. 356 p.

N° 10 : *Bibliographie de la critique sur les littératures maghrébines*. Sous la direction de Charles Bonn. 1996. 155 p.

N° 11 : *Bibliographie Kateb Yacine*. Sous la direction de Charles Bonn. 1997. 184 p.

N° 12 : *Jean, Taos et Fadhma Amrouche. Relais de la voix, chaîne de l'écriture*. Sous la direction de Beïda Chikhi. 1998. 190 p.

N° 13 : *Cahiers Jamel-Eddine Bencheikh*. Sous la direction de Christiane Achour. 1998. 232 p.

Table

Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin <i>Charles BONN Université Paris 13</i>	7
La littérature algérienne des années 90 : "Témoigner d'une tragédie ?" <i>Farida BOUALIT, Université d'Alger</i>	25
Ecriture de l'urgence - Urgence du lien social <i>Roseline BAFRET, Université Marc Bloch / Strasbourg 2</i>	41
Litanies mortuaires et parcours d'identités <i>Yamilé HARAOUÏ-GHEBALOU, Université d'Alger</i>	53
Rachid Boudjedra et Assia Djebar écrivent l'Algérie du temps présent <i>Zohra RIAD, Université Paris 13</i>	61
Entre blâme et louange : Narrateur infâme cherche héros épique <i>Saïd BENMERAD, Université d'Alger</i>	69
La dimension parabolique de la peinture dans <i>Le Jour dernier</i> , de Mohamed Kacimi <i>Lahsen BOUGDAL, Université Paris 13</i>	77
Renouvellement ou continuité de l'écriture de Rachid Boudjedra ? Lecture de <i>Timimoun</i> <i>Rym KHERIJI, Université Paris 13</i>	89
Trois œuvres féminines d'aujourd'hui : une réécriture du tragique ? <i>Bouba MOHAMMEDI-TABTI, Université d'Alger</i>	97
Le roman policier algérien <i>Hadj MILIANI, Université d'Oran Es-Sénia</i>	105
Le public et la langue des nouveaux textes algériens <i>Saleha AMOKRANE, Université d'Alger</i>	119
Une revue inédite : <i>Algérie Littérature/Action</i> <i>Christiane CHAULET-ACHOUR, Université de Cergy-Pontoise</i>	129

Paysages littéraires algériens des années 90

6

Bibliographie : Œuvres littéraires algériennes depuis 1990

Charles BONN, Université Paris 13..... 141

Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin

Charles BONN
Université Paris 13

Les années 90 sont pour l'Algérie, chacun le sait, celles d'une guerre civile particulièrement cruelle, peut-être parce que plus elle s'éternise, apportant chaque semaine son cortège de morts souvent assassinés de manière atroce, moins on en perçoit les enjeux véritables. Dans ces conditions, la littérature peut sembler à certains un luxe inutile, réservé aux pays prospères installés dans leur quiétude et leurs certitudes. Pourtant face à l'horreur, comme le montrait déjà Mohammed Dib dans la postface de *Qui se souvient de la mer*, le roman qu'il consacra en 1962 à l'horreur de la guerre coloniale qui se terminait, la parole littéraire, grâce peut-être à son aspect dérisoire, est probablement le seul lieu où l'innommable risque d'entrevoir un sens, qui permettra de vivre malgré tout.

D'ailleurs la barbarie qui secoue ce pays ne s'y est pas trompée, qui commença par choisir pour cibles les créateurs. En Algérie, les intellectuels ont été pourchassés et souvent assassinés. Le premier de cette longue série noire fut Tahar Djaout, assassiné en 1993 et devenu très vite un symbole. On ne peut malheureusement énumérer ici toutes les victimes de cette horreur. Les journalistes particulièrement y ont payé un lourd tribut. Mais aussi une foule d'anonymes, dont les media se sont même lassés de parler. Citons seulement dans le domaine littéraire Abdelkader Alloula, le dramaturge oranais dont l'enterrement fut comme celui de Tahar Djaout l'occasion d'une vaste manifestation de protestation, peu efficace cependant puisqu'elle n'a pas arrêté les assassinats. Ensuite, la liste

est malheureusement trop longue. Malgré cet environnement parfois terrifiant, et peut-être en relation directe avec lui, la production littéraire cependant continue et se renouvelle. Mais elle ne peut ignorer le contexte politique ou tout simplement la quotidienneté de l'horreur en Algérie. Plus encore : cette horreur quotidienne va nécessairement développer une écriture différente.

Pour mettre en perspective ces modifications d'écriture que le présent volume s'attachera à décrire, on voudrait ici prendre d'abord un peu de recul et envisager le fait littéraire plus que l'actualité politique qui semble l'occulter, même si l'un et l'autre, comme ce volume le montrera, sont en partie inséparables. Dès lors il ne sera pas inintéressant dans cette introduction de raccrocher la signification de la littérature algérienne actuelle, non seulement à l'actualité sanglante de ce pays, mais aussi à l'évolution littéraire de l'ensemble de la littérature maghrébine, dans la décennie qui suit l'attribution du Prix Goncourt au Marocain Tahar Ben Jelloun en 1987.

La fin des "enfants terribles"

L'époque n'est plus de ce qu'on a pu appeler la "génération terrible", celle qui, à la suite de Kateb Yacine en Algérie ou de Mohammed Khaïr-Eddine au Maroc, parmi d'autres, se saisissait du support littéraire francophone le plus diffusé, le roman, pour lui faire subir une destabilisation formelle à travers laquelle s'exprimait prioritairement sa subversion. Et qui théorisait dans la revue *Souffles*, dirigée au Maroc avant son arrestation par Abdellatif Laâbi, ce dynamitage systématique de la langue française à laquelle elle se proposait de participer. La fin des années quatre-vingt marque ainsi la fin relative dans la littérature maghrébine, d'une écriture iconoclaste, tant sur le plan de la forme que du contenu : celle des Boudjedra, Khaïr-Eddine, Ben Jelloun, Farès, Khattibi, Bourboune, Laâbi et bien d'autres qui, dignes successeurs de Kateb Yacine ou Driss Chraïbi, prônaient la subversion formelle comme beaucoup plus efficace que celle des thèmes, et furent perçus de ce fait comme une génération de monstres sacrés. Ces écrivains continuent certes à produire, mais avec le plus souvent des ambitions littéraires moindres. Bourboune ou Farès ne créent presque plus. Khaïr-Eddine publie de moins en moins, et chez des éditeurs de moins en moins connus, jusqu'à sa mort survenue en 1995. Ben Jelloun saute d'un genre à l'autre, et parmi eux des

genres sans prétention littéraire affichée comme le semi-reportage (*L'Ange aveugle*, 1992¹) ou l'essai (au sens large : *La Soudure fraternelle*, 1996², *Le Racisme expliqué à ma fille*, 1998³) tiennent une grande place à côté des romans.

Ces récits d'ailleurs font appel à une écriture beaucoup plus directement narrative et leur thème est parfois proche du reportage. Même abandon relatif de l'écriture tonitruante de textes comme *La Répudiation* chez Rachid Boudjedra, qui publie des textes circonstanciels comme *FIS de la haine* en 1992⁴ ou *Lettres algériennes* en 1995⁵, et donne sur un plan plus littéraire des textes apparemment beaucoup moins ambitieux, comme l'admirable roman *Timimoun* en 1994⁶ ou son dernier roman *La Vie à l'endroit*⁷, de qualité moindre, mais très directement lié à l'actualité algérienne du jour. Enfin, ces écrivains "reconnus" décentrent souvent le lieu de référence de leur texte, comme Khatibi dans *Un Été à Stockholm*⁸, Assia Djebar dans son dernier roman *Les Nuits de Strasbourg*⁹ et surtout Mohammed Dib, le plus grand mais aussi le plus atypique de tous ces écrivains, dans ce qu'on a appelé un peu vite sa "trilogie nordique", puisqu'elle comporte déjà quatre romans dont le plus récent est aussi le plus achevé : *Les Terrasses d'Orsol*¹⁰, *Le Sommeil d'Eve*¹¹, *Neiges de marbre*¹², *L'Infante maure*¹³. Si l'œuvre de Mohammed Dib dépasse depuis longtemps ce cadre, on peut dire à présent que le prix Goncourt attribué à un texte aussi atypique lui aussi que *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun, en même temps que la fin d'un débat essentiellement idéologique, marque aussi la fin d'une dynamique collective des grands auteurs maghrébins iconoclastes, au profit d'un éclatement, d'une parcellarisation qui, certes, ne sont pas propres à cette littérature et relèvent peut-être,

1 Paris, Le Seuil.

2 Paris, Arléa.

3 Paris, Le Seuil.

4 Paris, Denoël.

5 Paris, Grasset.

6 Paris, Denoël.

7 Paris, Grasset, 1997.

8 Paris, Flammarion, 1990.

9 Arles, Actes Sud, 1997.

10 Paris, Sindbad, 1985.

11 Paris, Sindbad, 1989.

12 Paris, Sindbad, 1990.

13 Albin Michel, 1994.

selon certains, d'un état plutôt que d'une dynamique "postmodernes".

Mais cet émiettement apparent, on ne l'a que peu remarqué, signale une mutation dans la lecture des écrivains maghrébins les plus connus : ils sont moins perçus dans une optique exclusivement anticolonialiste, tiers-mondiste ou "engagée", et c'est là peut-être qu'on peut voir une entrée de la réception de ces textes dans une ère postcoloniale.

Certes, la reconnaissance proprement littéraire n'est cependant pas pour autant toujours au rendez-vous : il y a peut-être seulement déplacement de la focalisation événementielle de cette lecture. Prise en compte d'une actualité qui a changé. Il ne s'agit plus ni d'anticolonialisme ni de contestation des Etats en place, mais d'une sorte de prise en charge directe de la lourdeur du réel. Là encore, selon une tendance qui dépasse d'ailleurs le cadre de cette seule littérature maghrébine, le référentiel prend le pas sur l'élaboration littéraire, ou plutôt on a l'impression que le gommage de toute litté- rarité apparente semble finalement l'exercice le plus caractéristique de textes dont la préoccupation cependant reste littéraire.

On en verra un bon exemple, déjà quelques années plus tôt, chez Rachid Mimouni, dont l'évolution entre la contestation très littéraire encore du *Fleuve détourné*¹⁴ et la brutalité du réel "tel qu'en lui-même" dans *Tombéza*¹⁵, en l'espace de deux ans seulement (de 1982 à 1984) est significative. L'évolution littéraire de Mimouni illustre bien ce que j'appelais ailleurs¹⁶ le "retour du réel" dans la littérature maghrébine des années quatre-vingt. Le regard lucide que cet écrivain pose sur les horreurs de la société dans laquelle il vit procède cependant dans un premier temps d'une exigence littéraire dont le modèle de Kateb n'est pas loin. Mais progressivement le réel "brut", après avoir investi de manière fort intéressante l'élaboration littéraire même dans *Tombéza* ou *L'Honneur de la Tribu*¹⁷, vient en quelque sorte à bout de cette élaboration littéraire dans *La Malédiction*¹⁸, roman qui n'est même plus poli-

14 Paris, R. Laffont, 1982.

15 Paris, R. Laffont, 1984.

16 Charles Bonn, *Anthologie de la littérature algérienne*, Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 211-237.

17 Paris, R. Laffont, 1989.

18 Paris, Stock, 1993.

tique, de même que la qualité du texte n'a plus rien à voir avec celle des précédents du même auteur.

Ce retour du référent est visible également chez un nouvel écrivain à l'itinéraire comparable à celui de Mimouni, Abdelkader Djemaï, qui se détourne lui aussi de l'écriture rocailleuse de son premier roman, *Saison de pierres*¹⁹, pour nous livrer avec *Un Été de cendres*²⁰ une chronique mi-réelle mi romancée de la quotidienneté d'Alger en période de terrorisme dont l'humour féroce et dépouillé à la fois sont certes plus efficaces, tant pour la critique politique que pour l'intérêt du lecteur, qui découvre en ces temps de réel oppressant que la distance littéraire est souvent bien utile pour faire passer le témoignage. Car si certains témoignages valent par l'intensité du vécu qui les sous-tend, on constate vite que l'horreur, à force d'être répétitive, installe cette banalité dont parlait Mohammed Dib dès 1962 dans la post-face déjà citée de *Qui se souvient de la mer*, et qui est le pire piège que cette horreur nous tend. La banalité de l'horreur est précisément le thème majeur de *Un Été de cendres*. Mais la fiction et la maîtrise littéraire progressive de cet auteur en font un texte proche de ceux de Mimouni, mais comparable aussi par certains aspects rythmiques à *L'Étranger* de Camus dont Djemaï est par ailleurs si proche, ou encore à *L'Escargot entêté* de Rachid Boudjedra.

On sait qu'Assia Djebar avait depuis longtemps introduit dans ses romans la dimension autobiographique, particulièrement visible dans *L'Amour, la fantasia*²¹ ou dans *Vaste est la prison*²². Mais dans le premier de ces deux textes surtout l'autobiographie participait à un projet littéraire d'investigation de la mémoire collective particulièrement élaboré et riche. Dans le second le réel déjà devient plus pesant. *Le Blanc de l'Algérie* publié la même année chez le même éditeur, délaisse délibérément la fiction pour dérouler la longue procession des morts, directement nommés. Dissémination de textes d'où toute fiction est à présent exclue. Cette esthétique du fragment que l'auteur cultive depuis longtemps, certes, colle cependant davantage aussi à une sorte d'immédiateté du contact avec le réel non transformé (ou le moins possible) qui rejoint ce retour du référent devant lequel l'écriture fait de moins en moins écran.

19 Alger, ENAL, 1986, 109 p.

20 Paris, Michalon, 1995, 112 p.

21 Paris, J.-C. Lattès, 1985.

22 Paris, Albin Michel, 1995.

Quant à Mohammed Dib, il développe dans *L'Arbre à dire*²³ une suite de fragments, de notes de voyages, de réflexions dont l'élaboration littéraire semble également s'être absentée, comme c'était déjà le cas chez lui d'une autre manière dans *Neiges de marbre*²⁴. Même si le référent de ces textes n'est pas toujours la violence actuelle en Algérie, cette discrétion grandissante de l'élaboration littéraire face à l'immédiateté du réel ne laisse pas d'interroger.

La dissémination

L'œuvre de Mimouni ou celle de Djemaï peuvent apparaître comme une sorte de transition entre deux envahissements de l'écriture par l'horreur, qui correspondent aussi à deux états sans commune mesure de cette dernière : celle que pointaient leurs meilleurs romans était politique, celle dans laquelle s'enlise *La Malédiction* ne l'est même plus. Le littéraire et le politique, ici, seraient-ils indissociables ? Les grands écrivains comme Mohammed Dib qui savent d'emblée se placer en-dehors de cette question sont rares en tout cas. Et ils ne sont pas ceux que l'opinion publique retient le plus, précisément parce qu'ils en deviennent atypiques.

Alors qu'il aurait dû stimuler la diffusion et la reconnaissance littéraire de la littérature maghrébine, le prix Goncourt de Tahar Ben Jelloun, non véritablement relayé par son bénéficiaire dont l'œuvre postérieure à 1987 entre dans une longue période de tâtonnements, a donc consacré au contraire l'émiettement de cette dernière. Mais aussi sa banalisation, entraînant de cette littérature émergente une perception nouvelle, qui est peut-être aussi la fin de son caractère "émergent". La fin des "monstres sacrés" n'entraîne pas en effet de diminution de la production globale et de sa diffusion. Bien au contraire les auteurs se multiplient, et avec eux les maisons d'édition. Si jusque là la plupart des textes importants étaient publiés par Le Seuil, Denoël, moins souvent Julliard et Plon, et parfois Sindbad (disparu depuis), sans parler de L'Harmattan, on voit dans les années quatre-vingt-dix, non seulement l'arrivée à cette littérature de nouveaux éditeurs, comme Actes Sud, Stock, Grasset et même Gallimard, mais une véritable dissémination des textes, surtout ceux des nouveaux auteurs, chez des éditeurs de plus en plus variés.

23 Paris, Albin Michel, 1998.

24 Paris, Sindbad, 1990.

De ce point de vue l'expérience, depuis 1996, de la revue *Algérie Littérature/Action*²⁵ est des plus intéressantes : il ne s'agit plus là d'une revue au sens traditionnel du terme, puisque ce titre publie presque chaque mois une œuvre, le plus souvent un roman, en entier, en l'accompagnant d'autres textes, tant de création que de critique, dont tous ne sont pas nécessairement des inédits, et de très nombreuses (et souvent précieuses) informations littéraires : l'œuvre entre ainsi dans une collection, une série, et sa publication est inséparable du moment et de son actualité, avec laquelle cette espèce de déplacement vers un espace privilégié, plus majestueux, plus glorifiant, supprime l'écart qu'instaurait l'édition traditionnelle. De la même façon on pourra s'interroger sur la disparition de la frontière entre les genres, traditionnelle certes dans la littérature maghrébine, mais qui relève ici d'une dynamique toute différente. Elle n'est plus littérairement iconoclaste comme chez Kateb ou Khaïr-Eddine : elle abolit la délimitation d'un espace "littéraire" d'avec l'espace de la trivialité. Le développement du roman policier, hors de toute tradition littéraire, en Algérie avec Yasmina Khadra, et au Maroc chez Chraïbi, peut être lu en rapport avec ces observations. Et comme Yasmina Khadra est un pseudonyme, on pourra aussi s'interroger sur une multiplication des pseudonymes qui ne s'explique pas que par des raisons de sécurité : le concept même d'auteur, que Kateb ou Khaïr-Eddine encore illustraient avec force, ne se perd-il pas ici dans une même dissémination ?

Le théâtre retrouve ainsi durant ces années 90 sa dimension d'événement inscrit dans une sorte de continuité par rapport au quotidien, abolissant même la traditionnelle dichotomie entre les langues. Les pièces de Slimane Benaïssa, qui connaissaient en Algérie un grand succès lors de leurs représentations en arabe dialectal, sont reprises en français en France et en Belgique depuis que leur auteur a dû lui aussi s'exiler²⁶. Un autre écrivain exilé, francophone quant à lui, Aziz Chouaki, qui avait déjà publié dans la revue *Algérie Littérature/Action* le roman *L'Etoile d'Alger*²⁷, fait jouer en 1998 à la Cité universitaire sa pièce *Les Oranges*. Le théâtre retrouve ainsi dans les années 90 une tradition de la déloca-

25 Paris, Editions Marsa, 25 numéros parus de 1996 à 1998.

26 *Au-delà du voile : si tu es mon frère, moi qui suis-je ?* Carrière (Belgique), Lansman, 1991; *Le Conseil de discipline*, id., 1992; *Marianne et le Marabout*, id., 1995; *Les Fils de l'amertume*, id., 1996; *Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, id., 1997.

27 Revue *Algérie Littérature/Action*, Paris, n° 14, octobre 1997, p. 5-153.

lisation qui avait toujours été la sienne, mais qui semble développer avec la dissémination qu'on décrit ici un espace privilégié. Si l'expression théâtrale est un peu marginale dans la production maghrébine francophone proprement dite, où le roman domine, elle semble bien devenir un mode privilégié dans les nouvelles productions issues de la deuxième génération de l'immigration maghrébine en France, où l'on sait que l'écriture romanesque a quelque mal à s'imposer. On citera surtout ici les pièces de Fatima Gal-laire²⁸, ou celles d'Ahmed Kalouaz²⁹. A la différence de la production romanesque, le théâtre, parfois exilé comme pour Benaïssa ou Chouaki, semble ici faire écho à une des dimensions essentielles de la production issue de l'émigration : celui d'une création-acte qui n'isole plus le créateur mythifié dans la solitude de l'"œuvre". Comme si la délocalisation culturelle entraînait une sorte de créativité du trivial, qui s'accommode par ailleurs fort bien aussi d'expériences d'animation de plus en plus nombreuses dans les banlieues, parmi lesquelles on peut signaler l'intéressante expérience tentée par Latifa Ben Mansour dans un lycée parisien autour du personnage de Djoha, *Trente-trois tours à son turban*, publié en 1997³⁰.

Si toutes ces expériences ont en commun que la limite entre les genres comme celle entre la littérature et le quotidien n'y sont plus très exactement définies, car on sort là obligatoirement d'un fonctionnement traditionnel de la littérature comme institution, il semble nécessaire aussi de ne pas exclure de cette description les conteurs et les humoristes qui popularisent, en Europe toujours, une expression maghrébine ou émigrée diversifiée : Moussa Lebki-ri est d'abord conteur avec *Une étoile dans l'œil de mon frère* (1989) et *Bouz'louf tête de mouton !* (1991), mais passe tout naturellement d'un théâtre de fait à un théâtre assumé comme tel avec *Il parlait à son balai* (1992) et *Prince Trouduc en panach'* (1993). Et de l'humour du conteur on en arrive donc tout naturellement aux humoristes proprement dits, peut-être les représentants les plus populaires de cette bigarrure culturelle délocalisée de la théâtralité arabo-berbéro-juive : le comique bien connu Michel Boujenah

28 *Témoignage contre un homme stérile* (1987), *Ah ! vous êtes venus, là ou il y a quelques tombes* (1988), *Les Co-épouses* (1990), *La Fête virile* (1992), *Au loin les caroubiers* (1993), *Au coeur, la brûlure* et *Molly des sables* (1994), *Les richesses de l'hiver* (1996).

29 *Double soleil* (1989), *Foulée bleue* et *Péninsule de Valdès* (1992), *Avant Quimper* (1997).

30 Arles, Actes Sud.

(Albert, 1978; *Du rire et des larmes*, 1993³¹), n'en est-il pas un des exemples les plus célèbres, rejoint depuis peu par le kabyle Fellag ? Comme le suggère le titre de la revue *Algérie Littérature/Action* qui y tient désormais une position stratégique, l'horreur du quotidien algérien a fait sortir ainsi la littérature de sa tour d'ivoire, l'a disséminée dans l'action.

Cette dissémination, qui s'accompagne à la fois de la multiplication de nouveaux auteurs parfois éphémères, et du "voyage" éditorial de grands auteurs comme Mohammed Dib, longtemps attaché aux éditions du Seuil mais passant d'un éditeur à l'autre depuis *Les Terrasses d'Orsol* (1985), me semble révéler tout d'abord une perte de la perception d'une littérature maghrébine en tant que dynamique collective politico-littéraire, perte allant de pair avec celle d'une perception des "monstres sacrés" soulignée déjà. Paradoxalement les plus grands écrivains, comme Dib, Boudjedra, Assia Djebar ou Ben Jelloun sont reconnus pour eux-mêmes, comme en témoignent par exemple les jaquettes des éditeurs : ces jaquettes se contentent de signaler le nom de ces auteurs, assez connus pour qu'on se dispense de fournir d'autre piste d'accrochage au lecteur éventuel. Or ce signalement par le nom de l'auteur, consécration en quelque sorte de celui-ci, se produit au moment où ces auteurs perdent la dimension de monstres sacrés qu'ils avaient dans une perception des écrivains maghrébins comme relevant d'une dynamique collective contestataire, tant thématique que formelle. Cette dynamique collective portait en quelque sorte la réception comme l'écriture de Tahar Ben Jelloun jusqu'à l'année du prix Goncourt, alors que ce prix le consacra comme écrivain singulier, au moment même où cette dynamique collective se perdait. D'où en partie peut-être le tâtonnement de son écriture, ensuite, accompagnée de sa "professionnalisation".

Cependant, si les auteurs consacrés comme Mohammed Dib, Rachid Boudjedra, Assia Djebar, Rachid Mimouni ou au Maroc Tahar Ben Jelloun sont à présent perçus en tant qu'eux-mêmes et non comme faisant partie d'un groupe, ce qui restreint en ce qui les concerne la lecture événementielle quelque peu paternaliste accueillant toutes les littératures émergentes, la plupart des jeunes auteurs qui se multiplient chez les éditeurs les plus divers³², sont

31 Paris, Plon, Rééd. Presses-Pocket, 1994.

32 Cette généralisation cependant ne peut s'appliquer dans les mêmes termes à la collection "Ecritures arabes" des éditions L'Harmattan, laquelle profite certes de

bel et bien portés quant à eux par l'actualité, à commencer malheureusement par l'actualité algérienne.

Le témoignage obligatoire

Le témoignage sur la terreur du quotidien dans ce pays semble en effet devenu depuis peu une sorte de parcours obligé pour les textes de nouveaux auteurs algériens publiés en France, parmi lesquels on ne découvre que dans un deuxième temps quelques auteurs pour leurs qualités littéraires. C'est le cas par exemple pour le dernier roman d'Abdelkader Djemai, *31, rue de l'Aigle*³³, ou encore pour *Rose d'abîme*³⁴, d'Aïssa Khelladi. Par ailleurs Yasmina Khadra, chez qui la distanciation littéraire de l'horreur qui en est pourtant l'objet passe par le genre du roman policier, assez inhabituel dans la littérature maghrébine d'avant 1990³⁵, est reconnue de façon spectaculaire en publiant en 1998 son quatrième roman, *Les Agneaux du Seigneur*³⁶, chez un éditeur plus puissant que celui des trois premiers, *Double Blanc* et *Morituri* en 1997, *L'Automne des chimères* en 1998³⁷, parus pourtant l'année précédente seulement.

Mais si cette terreur donne parfois des textes aussi forts que ceux qu'on vient de citer (et quelques autres), on assiste le plus souvent à une sorte de double répétition amnésique : ces témoignages se ressemblent tous désespérément, et chacun d'eux, les meilleurs exceptés, semble oublier qu'il est loin d'être le premier. Certes, le vécu de l'horreur ne permet guère de se poser une telle

l'effet de mode de cet espace politique dans l'opinion, mais guère plus que l'ensemble des productions de cet éditeur, qui a réussi à se poser comme une sorte de lieu d'expression privilégié des luttes du Tiers-Monde, après la disparition des éditions Maspéro. Dès lors les textes publiés dans cette collection bénéficient de cette quasi-institutionnalisation et ce, quelle que soit leur qualité littéraire, puisqu'on trouve parmi eux du pire et du meilleur : De grands noms comme Nabile Farès, Abdelkebir Khatibi, Abdellatif Laâbi, Ahmed Sefrioui y côtoient ceux de nombre d'écrivains, éphémères ou non, mais beaucoup moins connus. Il est évident cependant que ces grands noms donnent aussi à la collection une crédibilité dont les autres bénéficient. Surtout, cette collection est maintenant inscrite dans la durée, ce qui interdit de ne la considérer, comme on le fait pour d'autres ici, qu'à l'aune de l'événement éphémère.

33 Paris, Michalon, 1998.

34 Paris, Le Seuil, 1998.

35 L'écrivain marocain Driss Chraïbi l'a en partie redécouvert avec *Une Enquête au pays* en 1981, avant d'y consacrer sa longue et inégale série autour de l'Inspecteur Ali à partir de 1991.

36 Paris, Julliard, 1998.

37 Paris, Baleine.

question. Par contre l'éditeur collant à l'actualité en publiant à tout prix des témoignages dont la qualité littéraire ou la nouveauté ne sont pas son souci premier fait preuve, par exemple dans les "Prière d'insérer", d'une amnésie pour le moins inquiétante : il n'est presque jamais fait référence ici à d'autres textes qui permettraient au lecteur de situer le livre avant de l'acheter. La seule référence est bien le contexte politique duquel le texte est présenté comme le reflet fidèle, à travers un quotidien le moins distancié possible. Et lorsque ce quotidien est celui d'une femme, l'autre volet de ce qu'il faut bien appeler un voyeurisme du lecteur occidental est également au rendez-vous. Or les témoignages de femmes, dans une littérature où elles étaient longtemps très minoritaires, se sont soudain multipliés au contact éditorial de l'horreur algérienne. C'est le cas des récits de Leïla Aslaoui, *Survivre comme l'espoir*³⁸, ou de ceux de Malika Boussouf, *Vivre traquée*³⁹, de Fériel Assima, *Une Femme à Alger*⁴⁰, *Chronique du désastre*⁴¹, de Nayla Imaksen, *La troisième Fête d'Ismaël. Chronique algérienne, août 1993-août 1994*⁴². Ou encore des entretiens de la très médiatique Khalida Messaoudi avec Elisabeth Schemla: *Une Algérienne debout*.⁴³ Parallèlement bien sûr, l'actualité sanglante en Algérie est l'objet d'un nombre grandissant d'analyses journalistiques ou politiques qui sortent de notre perspective uniquement littéraire, mais qu'il convient de signaler. Il faut dire également que cette actualité algérienne est aussi une des raisons du net regain d'intérêt auquel on assiste depuis peu pour ce qui concerne le Maghreb dans les circuits d'édition européens ou américains. Mais que l'attente de lecture qu'elle entraîne est beaucoup plus documentaire que littéraire. Quoiqu'il en soit la littérature en profite également, ne serait-ce que dans la multiplication des traductions de littérature maghrébine francophone en d'autres langues européennes.

On en est ainsi revenu parfois à une sorte de point zéro de l'émergence de nouvelles littératures: celui auquel on assistait dans les années cinquante alors que le début des "événements" au Maghreb faisait découvrir et attendre une littérature descriptive. On

38 Constantine, Media-Plus, 1994, 127 p.

39 Paris, Calmann-Lévy, 1995, 217 p.

40 Fériel Assima a publié depuis un roman beaucoup plus fort: *Rhoulem, ou le sexe des anges*, Paris, Arléa, 1996, 175 p.

41 Paris, Arléa, 1995, 188 p.

42 Casablanca, Le Fennec, 1994, 208 p. Nayla Imaksen est un pseudonyme.

43 Paris, Flammarion, 1995, 214 p.

comprend cette description parfois un peu naïve dans une littérature effectivement émergente comme celle issue de la 2^o génération de l'émigration qui n'existe guère que depuis les années 80, mais dans une littérature aussi consacrée à présent que la littérature maghrébine de langue française proprement dite, des récits d'enfances dans des villages avant les indépendances peuvent apparaître a priori comme désuets, eu égard à une actualité littéraire et politique, même si un roman comme *La Loi des incroyants*⁴⁴ de Saïd Amadis, dont c'est apparemment le premier roman, est d'une assez belle venue. Premier roman décrivant lui aussi une enfance campagnarde, que celui d'Abed Charef, au titre explicite: *Miloud, l'enfant algérien*.⁴⁵ même si cette enfance dans les premières années de l'Indépendance permet au journaliste et essayiste politique qu'est également son narrateur d'y faire une analyse déjà critique des premières années de l'Indépendance, là où le roman de Saïd Amadis situait son action pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie. Fatima Bakhaï quant à elle situe résolument, non sans nostalgie, l'enfance narrée par *La Scaléra*⁴⁶, dans Oran de l'époque coloniale, et continue dans la même veine avec *Un Oued pour la mémoire*⁴⁷. Et Laura Mouzaïa avec *Illis u Meksa (La Fille du berger)*⁴⁸ nous ramène dans la Kabylie de Mouloud Feraoun et Mouloud Mammeri, dont une lettre de compliments orne d'ailleurs la 4^o de couverture de ce récit.

Ceci est d'ailleurs encore plus piquant quand on découvre que l'édition algérienne de ces dernières années quant à elle produit au contraire de plus en plus de petits romans sentimentaux à l'eau de rose, centrés autour des amours contrariés d'une jeune fille méritante, petits romans qui empruntent à la célèbre collection "Harlequin" jusqu'à la présentation matérielle de leur couverture, mais qui sont presque toujours écrits par des hommes⁴⁹.

44 Paris, Plon, 1995, 202 p.

45 Paris, Ed. de l'Aube, 1995, 220 p.

46 Paris, L'Harmattan, 1993, 206 p.

47 Paris, L'Harmattan, 1995, 126 p.

48 Alger, ENAL, 1994, 169 p.

49 On peut à titre de curiosité citer un auteur qui a apparemment connu là un des plus gros succès : Kamel Aziouali : *Les Flirts du mal*, Alger, SARL M.A., Coll. Coup de cœur, 1994, et *Prisonnière d'une passion*, suivi de *L'Incredible rêve de Kenza*. Alger, Ed. SEC-FAN, Collection Destins, 1997. On prévoit de consacrer un atelier du prochain séminaire du programme de recherche partagée entre l'Université d'Alger et l'Université Paris 13 à ce type de publications.

On peut interpréter cette multiplication de témoignages, disséminés entre un grand nombre d'éditeurs français, non seulement par cette attente événementielle que j'ai plusieurs fois décrite ailleurs, mais comme un autre signe de cette banalisation signalée ici : l'appartenance à une littérature maghrébine est tout simplement effacée. Soit parce que ces textes sont ressentis plus comme des documents que comme des œuvres littéraires, même si la couverture porte souvent l'indication "Roman". Soit parce que la perception même d'une dynamique collective "Littérature maghrébine" n'est plus convoquée systématiquement dès que l'actualité maghrébine ou émigrée sollicite la lecture, comme elle l'était par exemple au début des années quatre-vingt lorsque Tahar Ben Jelloun devint pour un temps, dans des journaux comme *Le Monde*, la "voix autorisée" pour parler de ces "sans voix" qu'étaient encore les émigrés.

L'espace tragique

Paradoxalement cependant c'est bien cette banalisation qui va permettre aussi le succès de nouvelles écritures de qualité, en ce qu'elles ne s'embarrassent plus de cette dynamique des "enfants terribles" signalée plus haut. C'est le cas du remarquable travail sur le roman historique que développe à partir d'une mise en parallèle de la révolte des Zendj au XIX^e siècle et de l'actualité algérienne Jamel-Eddine Bencheikh dans *Rose noire sans parfum*⁵⁰. C'est le cas aussi de l'écriture "classique" que développe de roman en roman Malika Mokeddem. La violence de l'Algérie actuelle donne au récit et à la réflexion de J.-E. Bencheikh sa perspective et son actualité. Chez Malika Mokeddem, cette violence semble inscrite depuis toujours dans le paysage et l'espace même de ce pays. Elle y signe une sorte d'inexorable et révoltante fatalité, même lorsqu'elle n'occupe pas nécessairement le devant de l'action. La révolte de *L'Interdite* en 1993 semble laisser progressivement la place, dans *La Nuit de la lézarde* (1998), au sentiment que les personnages attachants dont ce roman conte l'aventure apparemment éloignée de la violence des villes et villages du Nord du pays seront tôt ou tard rattrapés, sauf à mourir avant, par la déshumanisation envahissante. L'écriture très personnelle de Nina Bouraoui⁵¹ enfin est en-

50 Paris, Stock, 1998.

51 *La Voyeuse interdite*, Paris, Gallimard, 1991; *Poing mort*, id., 1992; *Le Bal des murènes*, Paris, Fayard, 1996; *L'Age blessé*, id., 1998.

core plus inclassable : sorte de dire autiste de la violence déjà subie, dans son atrocité d'autant plus grande qu'elle semble ici absente, du moins dans son immédiateté politique. La violence est omniprésente dans les textes de ces trois auteurs, mais le lien avec l'actualité algérienne immédiate ne peut s'y lire qu'à un deuxième niveau. Elle développe en tout cas chez Nina Bouraoui surtout une sorte d'écriture blanche, dont l'enfermement dans lequel elle nous plonge n'est pas éloigné, sur des prétextes différents, de celui dans lequel nous jettent des textes récents directement inspirés par l'actualité du terrorisme en Algérie comme *Rose d'abîme* d'Aïssa Kheladi ou *Les Agneaux du Seigneur* de Yasmina Khadra, parmi d'autres.

Banalisation, dissémination, amnésie littéraire au niveau de la réception des textes algériens rejoignent ici cette perte du sens face à l'horreur innommable que je signalais en commençant. Perte des repères, tant politiques que littéraires, qu'illustre déjà la tragédie grecque : les anciens modes de déchiffrement du monde sont caducs, inadaptés, et l'écrivain est sommé d'en inventer de nouveaux, quitte à découvrir la béance de l'insensé. La bouche ouverte de l'enfant sacrifié dans la peinture du Caravage, *Le sacrifice d'Abraham*, qui orne la couverture du roman de Kacimi, *Le Jour dernier*⁵² fait résonner ce cri aphone, cette parole sans mots, cette absence d'un code permettant une nouvelle lecture du monde dont la hantise traverse la plupart des textes algériens des années 90.

La mort alimente la plupart de ces textes comme une obsession. Ou plutôt on a l'impression qu'ils sont en quelque sorte bâtis autour de l'attente de cette mort inéluctable, contre laquelle les barrières que dresse le personnage central, souvent seul dans une chambre refuge où ses assassins tôt ou tard finiront par le trouver, apparaissent vite dérisoires, et participent même, dirait-on parfois, à l'exécution finale. Ceci se vérifie même, par une sorte de contagion de l'époque, dans des romans dont le cadre diégétique n'est pas la violence algérienne quotidienne, comme le récent *A l'Ombre de soi*⁵³ de Karim Sarroub, ou encore dans l'œuvre inclassable de Nina Bouraoui dont on vient de parler, ou dans *La Nuit de la lézarde* de Malika Mokeddem. Quoiqu'il en soit c'est bien autour de l'attente de cette mort que sont construits des romans comme *Le*

52 Paris, Stock, 1996.

53 Paris, Mercure de France, 1998.

Jour dernier déjà cité, ou *La Cité du Précipice*⁵⁴ de Sadek Aïssat, *Les Amants désunis*⁵⁵ de Anouar Benmalek, *Un Été de cendres*⁵⁶ d'Abdelkader Djemaï, ou encore les très belles nouvelles⁵⁷ de Maïssa Bey, dont la forme condensée permet la répétition de ce schéma par plusieurs textes du même volume. Elle est le prétexte narratif réel (L'attentat de l'aéroport d'Alger) de *La Prière de la peur*⁵⁸ de Latifa Ben Mansour, où la dimension tragique de la mort est renforcée par le fait que Hanan soit victime de cet attentat à cause de sa propre décision de revenir au pays, de même que le narrateur de *La Vie à l'endroit*⁵⁹ de Rachid Boudjedra a choisi lui-même de vivre traqué à Alger plutôt que libre à Paris. Et c'est toujours elle (ou un équivalent encore plus atroce, de même que l'exil d'Edipe est plus atroce que la mort) qu'on sent s'approcher inexorablement dans deux textes aussi dissemblables que *Rose d'Abîme*⁶⁰ d'Aïssa Khelladi et *Si Diable veut*⁶¹ de Mohammed Dib. On pourrait multiplier les exemples, dans cette production particulièrement féconde que la mort semble ainsi susciter. La répétition d'une trame narrative comparable en fait ainsi une sorte de véritable cérémonial du sacrifice : ce qu'était, effectivement, la tragédie grecque.

Il n'est pas indifférent cependant de citer ici un roman récent de Mohammed Dib : de même que l'horreur du présent politique de ce pays peut s'expliquer, pour certains, dans tout un ensemble de faits antérieurs, de même sur le plan littéraire cette faillite du sens et cette mission de l'écrivain de "donner à chaque chose précisément un nom" n'étaient-ils pas au centre de toute l'œuvre antérieure de cet auteur, particulièrement depuis *Habel*⁶² en 1977 ? Dans ce roman déjà l'exode du personnage central, dont l'exil ne peut pas être réduit à la seule dimension sociologique de l'émigration, est d'abord faillite de tout système d'explication du monde, et particulièrement de celui du frère qui a jeté Habel dans cet exil. A partir de cet exil Habel développera un nouveau savoir, mais un savoir de

54 Paris, Anne Carrière, 1998.

55 Paris, Calmann-Lévy, 1998.

56 Déjà cité.

57 *Nouvelles d'Algérie*. Paris, Grasset, 1998.

58 Paris, La Différence, 1997.

59 Paris, Grasset, 1997.

60 Paris, Le Seuil, 1998.

61 Paris, Albin Michel, 1998.

62 Paris, Le Seuil.

la stupeur : celle-là qui le pousse à choisir la folie à la fin du roman. Stupeur encore d'Ed, à la fin du roman suivant, *Les Terrasses d'Orsol*⁶³. Et en approfondissant encore un peu cette réflexion, on s'aperçoit que les chiens envahissants de *Si Diable veut* font surgir comme en écho les loups du conte nordique à partir duquel s'est écrit en partie *Le Sommeil d'Eve*⁶⁴. Le spectre tragique de la nuit sauvage, qui donne précisément son titre au recueil de nouvelles du même nom⁶⁵, trouve peut-être dans l'œuvre de Mohammed Dib une mémoire. Mais c'est une mémoire insensée : celle-là de l'égarement tragique ?

On se hasarderait donc à proposer ici, pour finir cette mise en perspective, que si Kateb était en quelque sorte, avec le Marocain Mohammed Khaïr-Eddine, le modèle dynamique de ce qu'on a appelé plus haut la génération des "enfants terribles" dans la littérature maghrébine, l'œuvre de Mohammed Dib trouve dans ce redimensionnement de l'univers littéraire algérien autour d'une mémoire insensée et tragique une actualité qu'on n'avait que rarement su y lire, alors même qu'elle en était la matrice dès ses commencements. Le dynamitage des modèles littéraires ou linguistiques hérités, pivot de la "lutte contre l'impérialisme" des années 70 et dont le groupe marocain de *Souffles* était l'un des moteurs a fait long feu, peut-être parce que les années 80 ont enfin marqué la fin de la décolonisation. Les années 90 manifestent au grand jour de l'horreur un ciel vidé de ses dieux, comme celui de la tragédie grecque. Or c'est bien ce que montraient déjà cette danse d'un roi Wassem qui s'effondre dans la décharge, dans le roman de Dib auquel il donne son titre dès 1968, et dans lequel Babanag s'écrie "Jamais vu un père de près"⁶⁶, ou la quête du père par Kamal Waëd dans *Dieu en Barbarie*, se terminant au petit matin par son "grand rire strident qui se répercuta longuement dans la nuit déserte"⁶⁷. Mais alors, la critique était bien trop préoccupée par l'impact politique immédiat de cette nouvelle littérature maghrébine qui s'imposait en fanfare, et continuait à ne lire chez Dib que *La Grande Maison* ou *L'Incendie*... La perte du sens par l'horreur a peut-être également

63 Paris, Sindbad, 1985.

64 Paris, Sindbad, 1989.

65 Mohammed Dib, *La Nuit sauvage*, Paris, Albin Michel, 1995.

66 Mohammed Dib, *La Danse du roi*, Paris, Le Seuil, 1968, p. 158.

67 Mohammed Dib, *Dieu en Barbarie*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 218. La même stupeur pouvait d'ailleurs déjà se lire dès 1962 dans la fin de *Qui se souvient de la mer*.

ruiné une critique limitée à des critères idéologiques d'une autre époque. La décolonisation littéraire de l'Algérie est bien terminée.

La littérature algérienne des années 90 : "Témoigner d'une tragédie ?"

***Farida BOUALIT,
Université d'Alger***

Nous avons posé à la littérature algérienne des années quatre-vingt-dix les questions préalables que l'on pose à toute littérature, la première étant celle-là même que nous développerons ici, à savoir "Qu'est-ce qu'écrire ?". Autrement dit, quelle est, explicitement (d'après les propos et déclarations des écrivains) et implicitement (à travers leur faire artistique), la conception que ces écrivains ont de leur(s) écriture(s) ?

Ayant constaté que leurs réponses étaient déterminées par leur statut social, nous avons commencé par nous interroger sur leur identité sociale : qui sont-ils ?

Ecrivains ? Intellectuels ? Ecrivains-intellectuels ? Intellectuels-écrivains ?

Les auteurs de la littérature algérienne des années quatre-vingt-dix sont des littérateurs (des écrivains déjà consacrés et que les nouveaux désignent volontiers comme leurs aînés), des journalistes, des cinéastes, des enseignants-universitaires, des juristes, des sociologues, des médecins, des personnalités politiques, etc.

Toutes ces catégories composent en fait ce que l'on appelle l'"intelligentsia"; autrement dit, ce sont des intellectuels qui, du lieu de leur intellectualité ou de leur intelligence, s'exercent à la littérature. Et l'une des caractéristiques de ces auteurs est leur sens de la responsabilité sociale dans l'accomplissement de leur(s)

acte(s) ; responsabilité assumée ou pas, assumée à des degrés divers, là n'est pas la question : ce qu'il importe de souligner ici est cette responsabilité qui incombe à l'intellectuel pour tout ce qui touche la gestion superstructurelle de la cité dont il est, ou doit être, ou encore devrait être le porte-parole privilégié.

C'est d'ailleurs ainsi que ces auteurs l'entendent, toutes catégories confondues, et ce malgré certaines nuances sans réelle conséquence sur la définition de la fonction de l'intellectuel imputée à l'écrivain. En effet, à lire et à écouter les déclarations des uns et des autres, et quel que soit le côté de la Méditerranée d'où ils parlent, il ne fait aucun doute que les auteurs des années quatre-vingt-dix sont conscients de remplir cette fonction en sa mission constitutive.

Quelques exemples :

Mohammed Dib (1997) : "Notre responsabilité en tant qu'intellectuels est grande et décisive. Il s'agit pour nous d'œuvrer à préserver les intérêts d'un pays et la pérennité de l'état algérien (...). Il ne subsistera dans l'histoire que ce que les intellectuels créent comme œuvres pour les laisser aux générations à venir"¹. Pour cet auteur, l'adéquation entre intellectuel et écrivain confine à l'identification dans leur mission historique commune : l'écrivain est un intellectuel.

Rachid Boudjedra (1997) : "C'est (l'intellectuel) un terme générique. Les islamistes aussi ont des intellectuels. Il y a des intellectuels honnêtes et d'autres qui le sont beaucoup moins (...). L'intellectuel s'engage sur le terrain comme citoyen, pas dans son œuvre." Dans le même entretien Boudjedra affirme pour sa part qu'il est "plus artiste qu'intellectuel" et que par conséquent il "fonctionne plus à la sensibilité qu'à la rationalité". Si l'on considère qu'au cours de cet entretien l'écrivain ne réfute pas catégoriquement le statut d'intellectuel qui lui est conféré d'office, si l'on ajoute que pour lui *La Vie à l'endroit* "est un espoir que les choses aillent mieux"; si l'on ajoute encore que ce message d'espoir répond à une mission d'"urgence" (il déclare lui-même qu'"il y a urgence à écrire", le moins que l'on puisse en conclure est que sa mission d'écrivain n'est pas incompatible (loin s'en faut) avec celle qu'il reconnaît aux intellectuels : "les intellectuels, précise-t-

¹ Interviewé par *El-Khabar*, quotidien algérien de langue arabe, repris par *HORIZONS*, quotidien de langue française, n° 102 du 03 juillet.

il, ont une part de *responsabilité* dans un ensemble qui s'appelle la société algérienne" ²

On aimerait répliquer à Boudjedra que les termes de la nuance qu'il établit entre écrivain et intellectuel ne sont pas fondés, car écrire une œuvre littéraire pour redonner l'espoir d'un mieux être aux gens de la cité, pour reprendre ses propos, n'est rien d'autre qu'une mission d'intellectuel. Quoi qu'il dise la responsabilité de l'écrivain ne diffère pas de celle de l'intellectuel quand il s'agit de responsabilité sociale ; d'autant qu'il a lui-même affirmé sur les ondes d'une radio française : "on est tous responsable de la montée de l'intégrisme" ³. On parlera donc dans ce cas d'écrivain-intellectuel.

Abdelkader Djemai (1996) : "Nous ne pouvons faire l'impasse en tant qu'écrivains algériens sur ce qui se passe chez nous" ⁴.

Slimane Benaïssa (1997) : "Bien sûr on prend ses responsabilités pour dire la situation. Ce qu'on écrit doit être d'aujourd'hui et pour toujours" ⁵.

Assia Djebbar (1996) : " La vraie interrogation dans mon roman et dans laquelle je suis depuis deux ans au moins, c'est comment rendre compte du sang (...). Comment rendre compte de la violence" ⁶.

Nombreux sont encore les exemples d'écrivains des années 90 qui conçoivent l'acte d'écrire dans le sens de la responsabilité sociale. Mais celui de Noureddine Saadi, qui met en garde contre une conception abusive de cette responsabilité, mérite une mention particulière : "Il faut éviter ce malentendu qui consiste à vouloir que les gens de l'écriture soient responsables de ce qui se passe (...). En revanche, on peut souligner que destruction, chaos, fragmentation produisent des effets dont on essaie de rendre compte" ⁷.

Soulignons sans insister que si l'écrivain conçoit, au présent, sa mission pour le futur, il n'y a aucune raison qu'il soit dédouané de sa part de responsabilité dans "ce qui se passe". Cette contradiction, qui participe d'un vieux débat, traduit un certain malaise dans

² Journal *El Watan*, de langue française, n° 2094, 8 octobre 1997.

³ *Radio France Internationale* lors de la parution de *La Vie à l'endroit*.

⁴ *Revue Algérie Littérature Action (A.L.A.)*, n° 3-4, sept.-oct. 1996.

⁵ *A.L.A.*, n° 10-11, avril-mai 1997.

⁶ *Revue Littérature*, Larousse, Paris, n° 101, février 1996.

⁷ *Soir d'Algérie*, quotidien de langue française, n° 1736, 19 juin 1996.

l'assomption de deux réalités apparemment antagonistes : la liberté de créer et la réponse à une attente sociale ; malaise d'autant plus grand chez un jeune écrivain qui ne jouit pas encore de la pleine reconnaissance que réserve l'exercice de son art.

La pièce maîtresse de ce dossier est sans conteste la postface à *La Nuit sauvage* de Mohammed Dib :

A quelle interrogation plus grave que celle de sa responsabilité, un écrivain pourrait-il être confronté ? C'est mal poser la question, elle doit être retournée ; nous dirions mieux en nous demandant : cela a-t-il un sens qu'on se répande en écrits et n'ait pas à en répondre ? Pour les avoir écrits ou tout bonnement pour avoir écrit ? L'Occident aujourd'hui paraît s'être libéré de cette préoccupation, avoir disjoint les deux choses : écriture (romanesque) et responsabilité (morale). Doit-on et peut-on partager partout une telle position ? Je pense qu'on ne peut pas et qu'on ne doit pas. Je n'ai même pas à le penser : cela se vérifie tous les jours, mais ailleurs qu'en Occident. Souhaiter voir l'écrivain se muer en donneur de leçons, en censeur : non, mais qu'il estime normal, en revanche, d'être sanctionné, quand "en son âme et conscience", il dit (écrit) ce qu'il pense, y a-t-il meilleure façon d'apprendre le prix de la parole (...) ⁸.

Il semble qu'une telle réflexion apporte les précisions nécessaires à la convergence, de fait, des avis des uns et des autres : l'écrivain algérien se conçoit en intellectuel, responsable au sein de la cité.

Cette convergence de points de vue autour de la destinée sociale de l'acte d'écrire se confirme au niveau de sa définition en tant qu'elle répond aux injonctions dictées par le contexte de l'Algérie des années quatre-vingt-dix : "écrire est synonyme de dire", et "dire" est synonyme de "témoigner".

Ecrire, dire, témoigner

Tous tes écrivains des années 90 établissent un rapport explicite d'équivalence entre l'acte d'écrire et l'acte de dire :

Mohammed Dib (1997) : "Comment, hommes parmi les hommes, avons-nous pu tremper dans tous les crimes de notre temps pour produire un temps des plus riches en crimes ? Répondre au pourquoi serait trop demander ; dire d'abord le comment, dire des sinistres bouffons que nous sommes des sinistres farces d'un sinistre siècle (...). Il (l'écrivain) dit (écrit) ce qu'il pense" ⁹.

⁸ Paris, Albin Michel, 1995, pp. 247-248.

⁹ Postface de *La Nuit sauvage*, op. cit.

Assia Djebar (1996) : "(...) l'écriture pour *dire* l'Algérie qui vacille" ¹⁰.

Rachid Boudjedra (1997) : "Il est temps que l'on *dise* les choses" ¹¹.

Noureddine Saadi (1996) : "Avec l'exil et la séparation des lieux qui m'ont fait, j'ai ressenti l'impérieux besoin de *dire* les blessures de la vie (...)" ¹².

Abdelkader Djemaï (1996) : "On a mal, on veut *dire* quelque chose, il y a un manque. L'écriture vient avec ce manque. Une blessure intime, ouverte" ¹³.

Slimane Benaïssa (1997) : " Je cherche à *dire* mon pays" ¹⁴

Waciny Laredj (1996) : "On peut simplement dire que la situation tragique actuelle est un stimulant qui pousse l'écrivain à *dire* ce qu'il avait depuis en lui" ¹⁵.

Hafsa Zinaï-Koudil (1997) : "(...) Ecrire c'est mêler la douleur au plaisir, c'est *dire* l'oubli et le souvenir" ¹⁶.

Amine Touati (1996) : "(...) Je suis dans un vaste tribunal (...). Je veux qu'on instruisse mon procès, mais pour de faux. On me demande ce que je fais dans ce tribunal car j'importune. Je n'ai rien à *dire*, mais j'ai besoin de le *dire*, d'importuner" ¹⁷.

Il est inutile de multiplier les exemples pour prouver le rapport de synonymie entre "*écrire*" et "*dire*":

DIRE L'ALGERIE = DIRE LE PAYS = DIRE LES BLESSURES DE LA VIE = DIRE UNE BLESSURE INTIME ? OUVERTE = DIRE CE QU'ON A DEPUIS LONGTEMPS EN SOI = DIRE L'OUBLI ET LE SOUVENIR = DIRE LE RIEN QUI IMPORTUNE = ECRIRE.

Il est clair que les écrivains, les aînés du cénacle et les jeunes de l'écritoire, ne conçoivent pas l'écriture comme un acte solitaire mais, sans jeu de mot facile, comme un acte solidaire, transitif,

10 *Littérature* n°101, op. cit.

11 *El Watan*, op. cit.

12 *Le Soir...*, op. cit.

13 *A.L.A.*, op. cit.

14 *A.L.A.*, op. cit.

15 *A.L.A.* n° 3-4, op. cit.

16 *Sans voix*, Plon, 1997, p. 25.

17 *A.L.A.*, n° 1, mai 1996.

compatible avec l'affirmation explicite de leur sens moral de la responsabilité.

Quant à la substance de ce dire (dire quoi ?), elle préexiste à "sa mise en dire", à sa mise en écriture, autrement dit à sa "mise en forme"; car, pour ces écrivains, il ne s'agit pas dirions-nous pour paraphraser Roland Barthes¹⁸, de mettre en question l'existence même de la littérature, mais de prétexter de la littérature pour attester de la véracité d'une expérience vécue, plus collective qu'individuelle.

En un mot, il s'agit, dans le contexte de l'Algérie des années 90, de "TEMOIGNER":

Assia Djebar (1996) : "Le rôle de l'écrivain est peut-être simplement de *témoigner* quelquefois de blessures"¹⁹.

A propos de M.Dib, la quatrième de couverture de *La Nuit Sauvage*, 1997, précise : "Mohammed Dib (...) renoue avec une Algérie de chair et de sang, et *témoigne* de ses tragédies et de ses conflits"²⁰

Abdelkader Djemaï (1996) : "J'ai un devoir d'écriture et de *témoignage*"²¹.

Slimane Benaïssa (1997) : "Notre génération est une génération de transition qui porte en elle une expérience qu'il lui faut *transmettre*"²².

Sadek Aïssat (1996) : "C'est peut-être aussi l'aspect *témoignage* qui prime parce qu'on sent qu'il se passe quelque chose et on a envie d'en parler sur le vif"²³.

Amine Touati (1996) : En réponse à la question : "Pourquoi écrivez-vous ?": " Pour *témoigner* contre moi-même. C'est ma seule façon d'exister. Pour me défendre aussi. Je suis mis en accusation. Je ne connais ni l'accusation ni l'accusateur"²⁴.

18 *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953 et 1972.

19 *Littérature*, op. cit.

20 *A.L.A.*, n° 1, op. cit.

21 *A.L.A.*, op. cit.

22 *A.L.A.*, op. cit.

23 *Ibid.*

24 *A.L.A.*, n° 3-4, op. cit.

Latifa Ben Mansour (1997), s'agissant de son livre *La Prière de la peur* : " j'y témoignais de cette Algérie que je tiens au plus profond de moi " ²⁵.

On peut conclure sans se fourvoyer que la finalité de l'acte d'écrire est de "témoigner". "Témoigner" étant un "dire" transitif, proféré pour attester, la question qui s'impose d'elle-même est "de quoi ?"

Témoigner d'une tragédie

Les exemples précédents induisent certaines équivalences très instructives :

DIRE UNE BLESSURE = TEMOIGNER DE BLESSURES = TEMOIGNER DES TRAGEDIES DE L'ALGERIE = TEMOIGNER DE CE QUI SE PASSE = TEMOIGNER DE L'EXPERIENCE D'UNE GENERATION = TEMOIGNER DE SOI-MEME.

Ainsi, "témoigner de ce qui se passe" c'est "témoigner d'une tragédie", à la fois "tragédie de l'Algérie" et "tragédie individuelle", "tragédie d'une génération et "tragédie de soi".

Etant donné que le "soi" est ici d'essence sociale puisqu'il vaut par ce qui le lie à "ce qui se passe", on peut conclure que pour celui qui écrit "tragédie (collective)" est synonyme de "blessure (individuelle)". En cela tous les avis concordent :

Assia Djebar : "Mon écriture romanesque est en rapport constant avec un présent, je ne dirais pas toujours de *tragédie* mais de *drame*" ²⁶. A propos de son livre *Le Blanc de l'Algérie* ²⁷, elle déclare : "Je me pose au fond la question : Pourquoi le *drame actuel*" ²⁸.

Rachid Boudjedra : "Ce *drame* peut être salutaire" ²⁹.

Abdelkader Djemai : "(...) avec le *drame* actuel que vit l'Algérie, on ne peut plus tricher" ³⁰.

25 A.L.A., n° 10-11, op. cit.

26 A.L.A., n° 1, op. cit.

27 Albin Michel, 1995.

28 A.L.A., n° 1, op. cit.

29 *El Watan*, op. cit.

30 A.L.A., op. cit.

Noureddine Saadi : "Seul le roman ou peut-être la poésie me semblent aujourd'hui pouvoir exprimer la *tragédie* que nous vivons" ³¹.

Slimane Benaïssa, à propos de sa pièce *Les Fils de l'amertume* ³²: "La tragédie de l'Algérie converge vers le journaliste".

Hafsa Zinaï-Koudil, en référence à son roman *Sans voix* : "(...) elle (lettre d'une jeune lycéenne au président de la République) illustre à elle seule tout le *drame* qui frappe le pays" ³³.

Ici également les exemples sont encore nombreux, mais de notre point de vue ceux retenus suffisent pour convaincre que l'identification de "ce qui passe" en Algérie dans les années 90 à un drame généralement conçu comme synonyme de tragédie n'est pas un point de vue isolé d'écrivain mais une thèse.

"Drame", "tragédie", traduisent la manière dont ces sujets se présentent la situation actuelle de l'Algérie : une façon particulière de considérer une situation socio-historique (puisque "tragédie" et "drame" ne sont pas des concepts qui appréhendent des objets en soi, éloignés du sujet) est, en fait, érigée en proposition vraie.

En outre, l'écrivain n'a pas l'exclusivité de cette proposition ; elle est énoncée à partir de lieux divers : le journal, l'essai, etc.

Quelques exemples :

Essai : F. Bencheikh, titre : "Du terrorisme... Autopsie de la *tragédie* algérienne aujourd'hui" ³⁴

Rachid Mimouni, l'auteur de l'essai *Du Barbarisme en général et de l'intégrisme en particulier*, évoque à plusieurs reprises "le *drame* de la situation algérienne" et "le *tragique* de la situation politique" ³⁵

b) *Discours* journalistique : titre : "Le *Drame* algérien" ³⁶

c) *Textes d'éditeurs* (quatrièmes de couverture) :

31 *Le Soir...*, op. cit.

32 *A.L.A.*, op. cit.

33 *Sans voix*, op. cit., p. 69.

34 Edition Rocher Noir, Alger, 1995.

35 Ed. Rahma, 1993. (Première éd., Belfond, 1992).

36 Paris, La Découverte, 1994. (Ouvrage collectif de *Reporters sans frontières*).

Albin Michel à propos de *La Nuit Sauvage* de Mohammed Dib : "(...) Mohammed Dib (...) témoigne de ses *tragédies* (de l'Algérie) et de ses conflits".

Plon à propos de *Sans voix* de Hafsa Zinaï-Koudil : "Ce roman-vérité (tous les faits sont *tragiquement* exacts) est l'aventure au quotidien de l'Algérie (...). L'auteur nous plonge dans le *drame* du peuple algérien".

Stock, à propos de *La Malédiction* de Rachid Mimouni : "Un roman, on ne le sait que trop, d'une *dramatique* actualité"³⁷.

Il ne fait aucun doute que la thèse de la *tragédie* s'est fortement imposée sur la scène internationale. Il n'en est pas de même du concept de "*crise*". Très peu repris, ce concept apparaît en exclusion de celui de "*tragédie*" dans des contextes spécialisés (économie, politique...) ou dans les discours officiels qui proposent des analyses de la situation du pays. Par exemple, dans son essai, *FIS de la haine*, Rachid Boudjedra écrit : "L'Algérie est un pays en transition qui vit une situation de crise très dure et très pénible comme un passage obligé"³⁸.

Le recours à la notion de "*tragédie*" permet, contrairement à celle de "*crise*", de placer la question de la situation historique de l'Algérie sous le signe prédominant d'un pathos : celui de la "*douleur*", de la "*souffrance*" d'un sujet qui en est victime.

Les occurrences de "*douleur*", de "*souffrance*", de "*victime*" (expiatoire) sont très nombreuses aussi bien dans les périclèses que dans les textes³⁹. Or, qu'est-ce qu'une victime qui souffre, du point de vue de la *tragédie*, sinon une personne qui subit un malheur qu'elle ne peut ni éviter, ni affronter, un malheur contre lequel elle n'a pas de solution et devant lequel elle est et se sent impuissante ?

La fatalité, qui semble peser sur la vie de tous ces auteurs, est confirmée par la recherche de l'origine de cette *tragédie* ; quelques exemples très significatifs suffiront à en faire la preuve :

Le titre du dernier ouvrage de Rachid Mimouni : *La Malédiction* (qui se passe de commentaire).

37 Stock, 1993.

38 Denoël, 1992 et 1994.

39 Cf. *Le Blanc de l'Algérie*, d'Assia Djebar, p. ex. p. 12.

Une citation extraite du texte cité : "Quelle immémorable (immémoriale ? !) *malédiction* les condamnait donc à la discorde ?" ⁴⁰; citation qui fait écho à celle de la quatrième de couverture :

Ainsi s'imbriquent (...) les pièces d'une malédiction qui s'acharne, depuis un demi-siècle, à susciter la discorde et les luttes fratricides. Un roman, on ne le sait que trop, d'une dramatique actualité.

Assia Djebar, *Le Blanc de l'Algérie* : "Qu'en est-il des écrivains algériens qui, pour la plupart, meurent toujours trop tôt ? Est-ce une *malédiction* ?"

Hafsa Zinaï-Koudil, *Sans Voix* : "Est-ce la *malédiction* qui, à travers le temps et l'espace, se perpétue, réveillant la haine millénaire dans le cœur des frères, les poussant au meurtre et à la trahison ?" ⁴¹

Leïla Sebbar, *La Jeune fille au balcon* : "C'était la guerre, et maintenant c'est encore la guerre, chez nous, entre nous. Quelle *malédiction*... Pourquoi cette *malédiction* sur nous, les Algériens, pourquoi ?" ⁴²

Des multiples évocations de la *malédiction* pour caractériser le contexte algérien des années 90, on peut conclure que du point de vue de tous ces auteurs la tragédie est le châtement réservé aux maudits que seraient les Algériens depuis longtemps (?). Le rapport causal ainsi établi entre la *tragédie* et la *malédiction* – châtement ne laisse aucun doute sur le sort réservé aux victimes : la *mort*.

Cette perspective inéluctable de la mort pousse donc au "dire - témoignage", à la parole qui sauve ; et la phrase qui revient le plus souvent est celle-ci : "écrire/dire pour exister" – "écrire pour ne pas mourir". D'où les nombreuses références explicites au personnage mythique des *Mille et une nuits*, figure littéraire emblématique de la parole qui diffère ou conjure la mort : Schahrazade. Que ce soit dans les textes ou dans les périclives, c'est-à-dire au niveau et des personnages et des auteurs, c'est la même métaphore qui fait autorité :

Des exemples :

40 A.L.A., op. cit. (A propos de *Le Blanc de l'Algérie*).

41 Op. cit., p. 169.

42 *La Jeune Fille au Balcon*, Le Seuil, 1996, p. 54.

La narratrice de *Sans Voix* : "Au commencement était le verbe. C'est par le verbe que *Schéhérazade* a tenu la mort en échec. (...) La parole est magique, elle nous fait vivre." ⁴³

Propos de Noureddine Saadi : "Une fiction comme pour Schahrazade des *Mille et une nuits* : raconter des histoires afin de ne pas mourir. Tu vois je ne peux pas penser à mon pays sans conjurer la mort" ⁴⁴.

"Ecrire/dire la tragédie que vit l'Algérie", c'est donc ruser comme Schahrazade avec la mort pour des écrivains-victimes de l'histoire.

Témoigner d'urgence/ Ecrire d'urgence / Ecriture de l'urgence

La notion d'écriture d'urgence a été lancée par les écrivains algériens eux-mêmes pour mettre l'accent sur la concomitance des faits et de leur écriture, autrement dit l'exigence est de faire coïncider dans le temps le réel et la fiction :

Assia Djebar : "Je ne suis pourtant mue que par cette exigence-là d'une parole devant *l'imminence du désastre. L'écriture et l'urgence*" ⁴⁵.

Rachid Boudjedra : "Il y a une *urgence à écrire* (...), à dire les choses" ⁴⁶.

Pour certains auteurs, il est ainsi clairement établi que c'est la substance à mettre en écriture qui dicte l'urgence. Mais un raccourci conduit à un glissement de sens : l'imminence du témoignage ("témoigner d'urgence") est devenue l'imminence de sa modalité ("par écrit") transformée en complément déterminatif ("de l'urgence") :

Postface de *Peurs et mensonges*, signée Marie Virolle : "Et pourtant c'est un texte sobre et réfléchi : *une écriture de l'urgence*, d'abord, mais une écriture de la haletance contrôlée, toujours" ⁴⁷

A travers cette citation (et bien d'autres vont dans le même sens), on se rend compte que la coïncidence entre le temps de

43 Op. cit., p. 169.

44 *Le Soir...*, op. cit.

45 *Le Blanc de l'Algérie*, op. cit., p. 272.

46 *El Watan*, op. cit.

47 *A.L.A.*, n° 1, op. cit.

l'histoire et le temps de l'écriture, visée dans l'expression "écriture de l'urgence", est atteinte de suspicion. En effet, l'*urgence* étant sémantiquement associée à la *hâte*, l' "écriture de l'urgence" draine dans sa mémoire le sème de prématurité. L'écriture serait cet acte réalisé dans un rythme d'une excessive rapidité, empêchant le contrôle et donc "*bâclé*"; danger d'autant plus menaçant que les écrivains en sont en majorité à leur premier livre, publié sans le concours des grandes maisons d'édition.

On comprend dès lors la raison pour laquelle les écrivains, de concert, sentent la nécessité d'expliquer leur conception de l'urgence :

- Certains le font dans la nuance :

Djamel Bencheikh : "Par *urgence* je n'entendrais pas l'intervention d'un écrivain dans l'immédiat. L'*urgence* c'est de ne pas laisser échapper le temps et garder sa mémoire pour le temps futur. Il est nécessaire de se redécouvrir dans la littérature"⁴⁸.

Sadek Aïssat : "Il est vrai qu'il y a cet *aspect d'urgence* dans ce qu'écrivent les écrivains d'aujourd'hui, de notre génération. On est pressé (...), on sent qu'il se passe quelque chose et on a envie d'en parler sur le vif"⁴⁹.

Slimane Benaïssa : "Ce n'est pas l'écriture qui est d'*urgence* mais une écoute qui est *état d'urgence*"⁵⁰.

- D'autres tentent au contraire de l'exorciser pour ne pas qu'elle se répande davantage :

Noureddine Saadi : "La littérature algérienne n'est pas le contrecoup de ce qui se passe. On n'écrit pas pour autrui immédiatement. *Je n'aime pas cette expression 'écriture de l'urgence'*"⁵¹

Ainsi, cette formule, qui se veut en parfaite adéquation avec la situation socio-historique algérienne officiellement en "état d'urgence", suggère, malgré quelques réticences, que l'écriture des années 90 répond à une commande au même titre qu'un phénomène de mode. Notons, cependant, qu'il s'agit ici d'emprunter les chemins de la littérature pour rendre compte d'urgence de la gravité des événements. A ce stade du raisonnement, il est clair que la

48 A.L.A., n° 10-11, op. cit.

49 A.L.A., op. cit.

50 A.L.A., n° 10-11, op. cit.

51 *Ibid.*

littérature n'est qu'un moyen et non une fin en soi. Dans ce cas la question se pose de savoir pourquoi ce passage par la fiction, laquelle, contrairement à la chronique, implique une transformation du réel ? La seule réponse est que ces auteurs veulent être considérés en tant que tels et non en tant que témoins, car le système accorde la primauté à la création. Or, la création transcende les faits donc le temps ; d'où le refus de la notion d'"écriture d'urgence" par certains nouveaux écrivains. Néanmoins, il subsiste un certain malaise parce que même chez ces écrivains l'écriture est dépendante du contexte socio-politique algérien.

Personne ne semble échapper au phénomène : ni les auteurs qui le dénoncent comme Rachid Boudjedra : "Et voici donc l'Algérie devenue une mode internationale depuis octobre 88" ⁵²; ni les personnages qui les relayent comme la narratrice de *Sans Voix* : "La tragédie de mon pays, qui fait la une des journaux, est devenue un fonds de commerce lucratif" ⁵³. L'urgence serait alors de se presser d'en profiter avant qu'elle ne soit passée de mode. Ceci pourrait constituer les termes du discours silencieux de toute une politique médiatique.

Responsabilité morale, collective ? Quête individuelle de reconnaissance ? Par qui ? Autant de questions encore gênantes. En tout cas, des propos tenus sur et autour de cette notion d'"écriture d'urgence", retenons qu'il se dessine une stratégie scripturaire qui plaide pour le souci de la responsabilité morale : l'écriture a pour finalité de conjurer la mort en sauvant la mémoire.

Ecrivains innocents / intellectuels coupables

Si Djamel Bencheikh, à titre d'exemple, conçoit l'urgence de "garder la *mémoire*" ⁵⁴, si d'après Nouredine Saadi "c'est peut-être cela ("désenfouir la *mémoire*") qui est commun à toutes ces œuvres (œuvres algériennes récemment publiées) ⁵⁵, si pour la narratrice de *Sans voix* écrire "c'est restituer la *mémoire*" ⁵⁶, si L. Ben Mansour explique son passage à l'écriture par le désir de "laisser" quelque chose à ses enfants ⁵⁷, etc., c'est parce que les traces écrites sont

⁵² *Op. cit.*, p. 9.

⁵³ *Op. cit.*, p. 128.

⁵⁴ A.L.A., n° 10-11, op. cit.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 176.

⁵⁷ A.L.A., n° 10-11, op. cit.

envisagées en prévention contre l'effacement, autrement dit la mort.

Les écrits sont donc autant de témoignages à mettre en mémoire car, comme dit Amine Touati : "Je sais qu'un jour ou l'autre je mourrai. L'astuce consiste à laisser quelque chose d'imprimé. Je parle de mon pays. L'imprimé compte encore dans mon pays. C'est pour cette raison qu'on y tue les gens qui écrivent" ⁵⁸.

Faut-il avoir été frustré de son passé pour prendre autant de soins à l'engranger au présent pour le futur ? C'est ainsi que ces écrivains comprennent la responsabilité qui leur incombe en témoignant. Mais la question reste posée de savoir pourquoi ils veulent "désenfouir la mémoire" tout en veillant à ne pas être assimilés à des historiens :

Waciny Laredj : " L'écrivain ne se substitue pas à l'historien" ⁵⁹.

Latifa Ben Mansour : "Ce n'est pas un livre d'Histoire (...). Bien sûr, je parle de l'histoire des miens (...). Je veux parler des lieux que j'aime sans raconter de contrevérités, en restant dans la vraisemblance mais pas nécessairement dans l'*exactitude historique* (...) Par le biais de la fiction, je transmets plus aisément ce que j'aime de cette culture. Ce que j'ai connu de l'Algérie, je veux le transmettre" ⁶⁰.

Les réflexions des écrivains vont toutes dans le même sens. Ainsi la littérature algérienne des années 90 se conçoit comme une écriture-témoignage dont la caractéristique principale est la vraisemblance. C'est, comme on peut le constater à la lecture des textes, une littérature réaliste qui fonctionne comme un compromis entre l'exactitude historique et la liberté de l'écrivain (sans souci du pacte social qui le lie à ses lecteurs).

En d'autres termes, il s'agit ici d'exploiter l'histoire collective sans avoir à en rendre compte au plan de la fidélité aux faits. Écoutons celui qui, en un cynisme bon enfant, se désigne comme "le benjamin chauve de la littérature", Nouredine Saadi :

*Il fallait partir vite. Et se reconstituer, et faire ce travail sur soi. (...)
Je me suis souvenu du départ des bidonvilles en face de chez moi.
Nous avons vu et les militants que nous étions n'ont pas réagi. Quand*

58 A.L.A., n° 1, op. cit.

59 A.L.A., n° 10-11, op. cit.

60 *Ibid.*

*j'ai été expulsé, j'ai repensé à cela. Et ce souvenir a concrétisé mon désir d'écrire*⁶¹.

Pointe à travers ces propos ce qui serait peut-être à la racine de l'écriture des années 90 : le sentiment d'une faute génératrice d'un complexe de culpabilité chez ces écrivains qui, ne l'oublions pas, se définissent comme des intellectuels.

Quelques exemples pour s'en convaincre :

Sadek Aïssat : "Pour les gens qui se sont retrouvés en France, c'est à la fois une sorte d'écriture expiatoire et un exutoire. (...) Ecrire sur l'Algérie à un moment où on est en plein dans l'actualité, ça pose des problèmes de scrupules; tu te dis : les copains sont en train de se faire flinguer et moi, comment dire, j'ai l'impression d'être un vautour"⁶².

Amine Touati : "Je suis mis en accusation : je ne connais ni l'accusation ni l'accusateur"⁶³.

Abdelkader Djemaï : "Cela m'a posé un gros problème de conscience. Je me suis dit que faire un livre sur ce qui se passe dans mon pays est un exercice périlleux et risqué parce que lié à l'actualité. (...) Il faut que la littérature soit décente, pudique, qu'elle ne tombe pas dans le voyeurisme (...). Je crois que chacun peut se sentir coupable"⁶⁴.

Que l'écriture, quand elle touche à une certaine actualité, soit un exercice périlleux, voilà qui pourrait constituer une sorte de contrepois aux "scrupules" et autres "problèmes de conscience". Les termes de la postface de *La Nuit sauvage* de Mohammed Dib ne laissent planer aucun doute sur la valeur de ce péril : "Qu'il y ait risque à écrire, restitue ses lettres de noblesse à la littérature. (...) Je n'irais certes pas jusqu'à appeler le malheur sur une société pour la gloire (ou l'indignité) de la littérature."

Il aurait été tout à fait opportun de s'interroger sur les fondements historiques de cette culpabilité des écrivains qui semblent avoir le sentiment de se "servir" des malheurs de l'Algérie pour leur plaisir ; plaisir d'écrire sans rendre des comptes, donc plaisir de découvrir une autre patrie, un autre territoire pour des écrivains qui s'essaient à la littérature. Cela expliquerait aussi bien la méta-

61 *Le Soir...*, op. cit.

62 *A.L.A.*, n° 3-4, op. cit.

63 *A.L.A.*, n° 1, op. cit.

64 *A.L.A.*, n° 3-4, op. cit.

phore du "vautour" et l'investissement autobiographique pour la majorité (voire la totalité) des écrivains algériens dans les années 90 : désir et plaisir de déposer une partie de soi, la plus fragile car la plus atteinte et la plus forte car la plus partagée, dans le territoire scripturaire : le territoire de la re-naissance.

Selon de nombreuses déclarations, cet investissement autobiographique participe incontestablement de l'accent de "sincérité" qui, combiné à la vraisemblance de ces fictions réalistes, intensifie l'effet de réalité. Cet effet est nécessaire en tant qu'effet car il s'agit de témoigner pour conjurer la mort, à la manière de Schahrazade, pour des intellectuels coupables (de n'avoir pas accompli leur mission) mus en écrivains innocents qui refusent de s'ériger en historiens pour prendre leurs aises avec l'histoire.

Ecriture de l'urgence - Urgence du lien social

Roseline BAFRET,
Université Marc Bloch / Strasbourg 2

Dans le thème "L'écriture de l'urgence" il s'agit de montrer comment la littérature algérienne du temps présent, à travers un renouage du code symbolique, pourrait bien constituer l'espoir d'un nouveau lien social. L'art, la littérature comme alternatives à la violence, possibles ouvertures vers des solutions politiques. Pour ne citer que les auteurs les plus connus du grand public, les œuvres tout à fait contemporaines de Rachid Mimouni, Assia Djebar, Aïssa Khelladi, Latifa Ben Mansour et Yasmina Khadra, se prêtent en particulier à cette réflexion. Ont été retenus par ailleurs des essais de conceptualisation de cette problématique, ceux de Beïda Chikhi dans *Maghreb en Textes*, les ouvrages de Fethi Benslama, ainsi que "La rencontre de Rabat" avec Jacques Derrida sur la mise en pratique de la "déconstruction" dans l'islam.

Comme les dates de publication des œuvres du corpus l'indiquent, aucun de ces textes ne remonte en-deça de l'année 1992, début du déchirement fratricide que connaît l'Algérie. D'où la dénomination de "temps présent" que recouvre cette période d'écriture : à peine six ans – six ans déjà d'une horreur indicible, qu'aucun témoin de notre temps n'avait pu imaginer. "Abîme" auquel, malgré les évidences, nous souhaiterions pouvoir ne pas croire, croire qu'il ne s'agit que d'une chimère (cf. *L'Automne des Chimères* de Yasmina Khadra), sentiment d'une irréalité douloureuse, "passage obligé" prédisaient les Cassandre (de ce côté-ci de la Mé-

diterranée), dans leur monstrueuse "vivisection" du destin de l'Algérie.

Réalité pourtant... et nombreux sont ceux qui, emportés par un mouvement désespéré de forclusion se laissent tenter par une "identification à l'agresseur"¹. Ces derniers proclament "Qui n'a rien à se reprocher peut dormir sur ses deux oreilles. Ceux qui ont été abattus n'étaient pas tous des anges".

Ainsi en effet pensent, pour une grande part, les habitants de Ghachimat, "*un village comme les autres*", du roman au titre évocateur, *Les Agneaux du Seigneur*, allusion directe à l'égorgement du mouton de l'Aïd. "On s'y côtoie depuis l'enfance, on se jalouse (...), on déteste ceux qui ont réussi, on méprise ceux qui sont restés dans la misère. On étouffe sous le joug d'une tradition obsolète". Qui aurait pensé que les habitants de Ghachimat, à l'instar de tant d'autres villages des bourgades d'Algérie, pouvaient basculer dans le crime collectif, portés par le ressentiment et la rancœur, "pour que des garçons bien tranquilles deviennent des tueurs en série" : ineffable réalité du drame algérien :

*A la mémoire de mon ami,
l'écrivain Tahar Djaout,
Assassiné par un marchand de bonbons.
sur l'ordre d'un ancien tôlier².*

Le paradoxe de l'indicible

Le paradoxe de l'indicible serait sans doute ce qui caractérise au plus près cette écriture, comme le suggère la métaphore de plusieurs titres : "*Le Blanc* (de l'Algérie)", (Oran) *Langue Morte*", "*(Rose) d'Abîme*".

Étrange défi pour l'écrivain que cet inexprimable, que tous tentent de relever. Au-delà des témoignages, ces romans sont des interrogations sur ce qu'écrire et dire signifient, dans ce contexte extrême que connaît l'Algérie. Inexprimable, tant le chaos, la *fitna*, la confusion paraissent sans fond. C'est ce qui ressort d'un certain nombre d'images récurrentes, jusqu'à l'obsession, chez tous ces auteurs : certaines "histoires", devenues quasi mythiques, réapparaissent ainsi d'un roman à un autre. Nous pensons notamment au spectacle du "cadavre piégé" de Sarah, l'héroïne des *Agneaux du*

¹ Le fameux syndrome de Stockholm décrit par les psychiatres.

² Exergue à *La Malédiction* de Rachid Mimouni.

Seigneur (p. 191). Histoire de Sarah qui, dans nos cauchemars les plus terrifiants, fait écho à "l'histoire" vertigineuse de Warda, de *Rose d'Abîme* d'Aïssa Khelladi. Warda dont le corps nu, encore en vie, mais atrocement mutilé, est de même découvert, abandonné momentanément par ses tortionnaires. Destins promis de vies de femmes qui, d'un roman à l'autre, s'enchaînent dans une infinie mise en abîme, femmes happées par la violence et la folie meurtrière de ceux qui, au nom de Dieu, vont les conduire dans les profondeurs des enfers.

Pourtant, ce parcours de Warda, "par la course à pied où elle excelle", comme celui de Sarah, sont l'insurrection même contre la fatalité qui semble cerner l'Algérie de toutes parts : "L'Algérie entre désir et mort" ³. L'abject, la peur nous laissent sans voix face à cette sommation de l'horreur tout au long de ces récits. "Sans voix" et pourtant pas "sans écriture" car, nous dit Assia Djebar : "Qu'est-ce qui a guidé ma pulsion de continuer, si gratuitement, si inutilement le récit des peurs, des effrois, saisi sur les lèvres de tant de mes sœurs alarmées, expatriées ou en constant danger ? Rien d'autre que le désir d'atteindre ce 'lecteur absolu' – c'est à dire celui qui, par sa lecture de silence et de solidarité, permet que l'écriture de la pourchasse ou du meurtre libère au moins son ombre qui palperait jusqu'à l'horizon" ⁴ L'art, la fiction comme "ombre" de la réalité, plus réelle que la réalité. L'ineffable, l'indicible se voit ainsi transposé-sublimé au plan esthétique.

"Ce que l'on ne peut pas dire, il faut le montrer" ⁵ nous dit Wittgenstein, se référant à la notion d'esthétique. La "forme", "statue de Heidegger" ⁶, métaphore désignant l'expression esthétique de l'être, est une esquisse de la réalité. C'est alors, à cette jointure du réel et de l'imaginaire, que l'indicible de la réalité "peut-être" se "montre". Le "peut-être" indiquant tant chez Heidegger que chez Wittgenstein, l'idée d'inachèvement, caractéristique de la poétique moderne. Témoignages-romans, réalité-poïésis de la fiction. D'un réalisme visionnaire, ces romans du temps présent dépassent les récits que suscitent les événements algériens : théâtre de la cruauté au sens d'Arthaud.

3 Titre de la première partie d'*Oran, langue morte*.

4 Citation de la page de couverture d'*Oran, langue morte*.

5 Proposition du *Tractatus logico-philosophicus*.

6 Daniel Payot : *La Statue de Heidegger*. Ed. Circé 1998.

Au lieu même de Thanatos partout présent – il n'est d'ailleurs pas insignifiant que ce terme soit employé en alternance avec celui de "mort" –, ces écrivains tentent d'exorciser les pouvoirs, afin que triomphe la vie. Cette tentative de mise à distance de l'horreur par l'art n'exclut pas pour autant le devoir d'Antigone : enterrer les bien aimés, envers et contre le bannissement réservé aux égorgés, mise à mort délibérément ignominieuse de l'impie.

Requiem pour les défunts

Tous ces textes sont parcourus de sortes de *Requiem pour les défunts*, de suppliques, ou de scènes au cimetière : "Tous les jours, un convoi ira confier son cher disparu à une terre devenue charnier" (*Les Agneaux du Seigneur*). "J'ai voulu, dans ce récit, répondre à une exigence de mémoire immédiate : la mort d'amis proches...": ainsi débute *Le Blanc de l'Algérie* d'Assia Djebar, déroulement de processions des écrivains suppliciés, prières en forme de spirales à l'infini. "Convoquer les morts, ces 'chers disparus', leur restituer leurs derniers instants, l'horreur de leur mort, la douleur de leurs proches comme un cérémonial".

Cette "Cérémonie des Morts", recherche irrésistible d'une nouvelle liturgie, d'un nouveau rituel, atteint son point d'incandescence dans *Oran, langue morte*. L'auteur juxtapose ici, en contrepoint, le récit de "La femme en morceaux", conte des *Mille et une nuits*, avec celui d'Atyka, professeur de français à Alger : "Une nuit à Bagdad (...). Là, au fond de ce fleuve, le Tigre, dort un corps de jeune femme. Un corps coupé en morceaux. Les morceaux soigneusement enveloppés d'un voile..» (p.162). Alger 1994. Meurtre d'Atyka : "Un bruit violent et rythmé de pas se rapproche à l'extérieur (...). Il sont entrés cinq hommes (...). Le corps et la tête d'Atyka dans deux voiles de lin (...). Les deux voiles mis à l'abri dans deux couffes (...). Le fou esquisse une dernière danse sauvage» (p. 207).

Tout se passe comme si ces Requiem étaient des gages de la renaissance de l'Algérie : "Par le serment de nos femmes, de tes cendres tu renaîtras, Algérie". Sur ces paroles d'espoir se termine le roman de Latifa Ben Mansour, *La Prière de la peur*, qui se veut un hymne de foi en la culture d'un peuple aux prises avec la barbarie.

La convocation des "Ancêtres", chez Latifa Ben Mansour, comme chez nos autres écrivain, se fait pressante. Hanan, l'héroïne

de *La Prière de la peur*, devenue infirme à la suite d'un attentat, se réfugie sur les lieux de ses ancêtres, à Ain el Hout, accompagnée de l'aïeule, Lalla Kenza, qui lui transmettra "le trésor de son savoir", celui de sa famille, celui de l'Algérie toute entière, à travers ses contes, ses poèmes, ses coutumes, et les nombreux versets commentés du Coran. La voix de l'aïeule retentit, triomphe de la vie. Ce triomphe de la vie sur la mort est rendu ici de façon particulièrement saisissant, puisque nous savons que les jours de Hanan sont comptés. L'expression "*trésor du savoir*" se fait insistante dans tous ces romans du désir, de l'extrême urgence d'interroger les ancêtres, mis au rang de véritables oracles. Ce qui, dans cette authentique supplique aux ancêtres, a retenu notre attention, est la lecture non-orthodoxe de leur message. Prépondérante est l'interrogation sur l'interprétation qui doit être donnée à ce message. Celui-ci n'apparaît pas comme une donnée figée, archaïque, vouée à la répétition tragique du passé, mais comme animé par une quête de sens, à la recherche de ces germes enfouis dans la réserve des souvenirs, Histoire susceptible de renouer le lien social, et de mettre un terme à la barbarie : "Lis", au sens le plus originel de cette jonction coranique.

"Lis", pour retrouver le souffle de l'esprit

A cet égard, il est significatif qu'au cours de la cérémonie des funérailles de Hanan, l'autre Hanan, sa cousine qui porte le même nom, lise le texte-testament de la défunte, qu'elle entremêle avec l'histoire de sa propre *vie d'exil*. Autrement dit, si le message des ancêtres doit revêtir un sens, cela ne peut se faire sans une "déconstruction" de l'originale-originel de ce message, aux fins d'une reconstruction vitalisante : arrachement du combat de Jacob avec l'Ange, Éros contre Thanatos. Incontournable déliaison-reliaison de la déconstruction historique des cultures. Processus sans lequel celles-ci ne peuvent que se figer dans un repli imaginaire sur la Lettre, repli dévastateur, rapport schizophrénique au réel. Révélateur est le choix des paroles de Nietzsche, en exergue des *Agneaux du Seigneur* :

Plus d'un s'entend à brouiller et à maltraiter sa propre mémoire, de manière à se venger au moins d'un complice.

Geste essentiel de questionnement, permettant seul d'éviter le piège de l'originarité dans une logique d'assignation historique, laquelle comme le dit Nietzsche, conduit toujours à la barbarie.

Démolir c'est, avant toute chose, extraire les valeurs artificiellement intégrées et refonder ensuite ses assises propres (...). Nécessaire démarche réflexive à toute restauration symbolique. (Beïda Chikhi).

Implacable défi lancé à la barbarie : "Lis". Approprie-toi le message de tes ancêtres : la parole ou la mort. Cette injonction est omniprésente dans les œuvres des écrivains et penseurs algériens du temps présent, le psychanalyste tunisien Fethi Benslama devant, sans aucun doute, être considéré comme le "père fondateur" de cette initiative méthodologique dans la sphère de la culture arabo-musulmane⁷.

Venant confirmer cette démarche, et fonctionnant comme une mise en garde, se manifeste de façon récurrente l'évocation de la *répétition tragique du passé-impensé*.

Le roman de Jamel Eddine Bencheikh, *Rose noire sans parfum*, apparaît, en ce sens, comme étant le plus explicite. Ici, la répétition du passé se fait avec une telle insistance que l'on peut se demander "s'il s'agit du palimpseste d'une histoire révolue ou du brouillon d'une autre, à venir ? Passé, présent et futur ont d'étranges connivences en cet Orient qui ressemble à notre Occident comme un frère"⁸. "C'est dans la vase de sa berge que mes Noirs achèvent d'exterminer les Khawals. A la faucille. Pourquoi pas à la bêche et à la pioche. Non ça c'est à Verdun en 1916» (p. 70).

La répétition du passé récent, à savoir des épisodes de la guerre d'Algérie, retour envahissant du refoulé, est particulièrement poignante lorsqu'elle atteint le paroxysme de la confusion dans les propos d'un vieillard qui, "arrachant son turban, le jette à terre et le piétine avec rage : "– Je vous disais bien qu'ils allaient revenir. De Gaulle a la rancune tenace". (*Les Agneaux du Seigneur*, p. 51).

"La guerre ressuscitée", telle est l'expression sans équivoque d'Assia Djebar dans *Le Blanc de l'Algérie*. Dans le récit de Rachid Mimouni, *La Malédiction*, l'hôpital est la métaphore d'une nation déchirée entre avenir et passé, les pièces d'une malédiction qui s'acharne, depuis un siècle, à susciter la discorde et les luttes fratricides.

⁷ Voir la pensée remarquablement novatrice de cet auteur dans le *Partage des Origines*, et *La Nuit Brisée*.

⁸ Page de couverture de *Rose noire sans parfum*.

Le commandement de lire ne se borne cependant pas, comme nous l'avons déjà signalé, à recevoir le message passivement. Il importe que ce message soit source de vie.

Le récit de *La Prière de la Peur*, "à la manière d'une tragédie antique, au long de cette nuit de tous les exorcismes et de toutes les douleurs", fait surgir une Algérie somptueuse, chaude et "vivante", d'une richesse infinie. Car si cette Algérie sort "vivante", c'est aussi parce que la "lecture du message" rejette avec violence tout ce qui de ce message, la retient dans les rets de la barbarie : "Non, hurla la jeune femme", lorsque l'aïeule Lalla Kenza l'accusa de blasphémer, "Votre éducation impitoyable vis à vis de vos enfants et surtout de vos filles, est pour une large part responsable de la mort de Hanan ! Vous nous faites porter un poids immense, inhumain, cruel (...). Et ensuite vous vous étonnez que d'autres viennent finir le travail que vous avez déjà commencé par votre éducation qui nous envoyait pieds et poings liés vers l'abattoir, ma mère» (p. 366). Paroles sans appel, qui retournent l'accusation de barbarie sur les générations précédentes.

Débutant avec Rachid Mimouni, la mise en cause véhémente de l'éducation traditionnelle revient comme une litanie dans tous les romans, sans exception. La violence des pères est continuellement stigmatisée : "Jadis Mouloud battait son fils avec violence et rage. Il reportait sur lui toute la brutalité (...) Il s'étonnait encore aujourd'hui de ce que Kamel (...) ait pu ne pas se disloquer sous les coups"⁹. Kamel (...) le frère "bâtard" de Warda rejoindra le maquis islamiste, car Kamel avait ressenti "Un besoin, un appel. Kamel avait un besoin de mort, mort ardente, impérieuse, dans un destin urgent et irrévocable". (p. 55).

Le spectre du resurgissement de Thanatos contribue pour une large part à l'effroi produit lors des massacres, lorsque les habitants des villages découvrent dans l'épouvante que, parmi les exécuteurs les plus cruels, se trouvent des proches, des étrangement familiers. Ceux que l'on a tyrannisés parce qu'infirmes, nains, nabots, bègues et idiots. Zane, des *Agneaux du Seigneur*, est le nain du village, l'enfant du pays. Cependant, "La rancune est la principale pourvoyeuse de la mémoire collective" (p. 19). On frappe à la porte... "Les trois hommes dévisagent le nain emmitoufflé dans un kamis grotesque" (p. 139). Zane "gloussant", alors qu'il immole Hadj

⁹ *Rose d'abîme*, p. 38.

Maurice : "Otez-lui la robe. Tranche lui le cou... je veux le voir se débattre comme un vieux porc engraisé". "Son faciès rutil d'une satisfaction effarante" (p. 155).

Dans *La Prière de la peur*, ce n'est autre que le nabot d'Aïn El Hout qui exécute Lalla Kenza. "*Elle crut reconnaître le nabot*". (p. 362). Après une joute oratoire, à visage découvert, entre le nabot et l'aïeule :

Où est le communiste et l'athée, ce laïco-assimilationniste que vous cachez et hébergez chez vous ? Où est votre fille, la putain ? L'ennemie d'Allah ?

- S'il faut les juger sur leurs actes. nabot, j'affirme qu'ils sont plus musulmans que toi. (p. 372).

Peurs et mensonges/La Prière de la peur : appropriation de la peur

La peur n'épargne aucun des protagonistes de nos romans. Elle est obsédante, jusqu'à ce que, tentant de l'exorciser, Aïssa Khelladi en fasse le titre même de son premier ouvrage : *Peurs et mensonges*. Dans ce livre comme dans tous, vivre devient un corps à corps quotidien avec la peur : "Amine ne veut surtout pas que ces enfants sachent sa peur. Car si sa peur l'épouvante et le révolte, la leur l'anéantirait (...). Oui, la peur tue" (p. 21).

C'est aussi la peur, persécutive, qui, dans *Oran. langue morte* saisit Isma après l'assassinat de Mourad, et l'amène à se méprendre sur l'identité du jeune tueur de son mari : "Une voix en moi : c'était un adolescent comme celui-ci ! Il avait dû être mon élève lui aussi ! (...) J'ai éclaté en pleurs. J'ai eu honte. J'ai pris l'adolescent dans mes bras" (p. 159).

La peur une fois "nommée" chez Aïssa Khelladi, on assiste chez Latifa Ben Mansour à une véritable appropriation de celle-ci : "La prière de la peur ne se récite pas, ma fille. C'est un rituel instauré par le prophète Mohammed, pour conjurer la peur. Un prophète aussi peut éprouver de la frayeur (...). Mohammed n'avait pas honte d'éprouver de l'épouvante face à la mort. Il n'avait cessé de répéter : 'Je ne suis qu'un homme'. C'est le sens de cette prière» (p. 56).

Voici donc la peur réintroduite, non plus comme étant celle qui tue, mais celle au contraire qui, dans un mouvement de destitution subjective, permet de retrouver courage face à la mort. La peur

"sacralisée" par les "dits" du prophète. "Lis", et tu sauras que la peur est une prière.

La dimension épique

Après avoir tenté d'identifier ce que nous considérons comme les temps forts, l'originalité de cette écriture, il importe d'évoquer la dimension épique au sens de Brecht, de ces romans. A l'instar de ce qui se passe dans les pièces de Bertold Brecht, dans lesquelles ce dernier projetait des séquences d'actualité sur un écran cinématographique, des "morceaux choisis" de l'actualité, ponctuent ici la narration. Tout se passe comme si les faits de l'actualité, pourtant si bien connus, trop connus, devaient être périodiquement rappelés à l'attention du lecteur, tout au long d'une éprouvante fresque historique incantatoire.

Dans *Peurs et Mensonges* : "La coiffeuse, une fausse blonde au tempérament d'enfer, répondant au nom de Lynda," est en fait la reprise du récit de l'un des premiers assassinats, celui d'une coiffeuse algéroise. "Exciter les bas instincts de l'homme, lui était-il expressément reproché, en recourant à toutes sortes d'artifices diaboliques comme le rouge à lèvres, le fard (...) quand ce qui rend belle la femme en Islam, c'est la finesse de son visage auréolé de sa maternité". "Quelques jours plus tard, deux individus (...), un bègue ou un idiot, je ne sais plus, et l'autre, un Noir à la bave très blanche" (p. 35), "Je devais l'apprendre quelques minutes plus tard : c'était Lynda qui venait de se faire assassiner" (p. 72). Un peu plus loin dans le même roman, un officier de gendarmerie a été abattu dans une embuscade : "Nous en déduisîmes que les gendarmes s'étaient vengés en assassinant une douzaine de gamins dont le seul tort était d'habiter dans le coin" (p. 166). Pour qui est familier de l'actualité algérienne, ce récit se passe de commentaires, tant de tels actes sont devenus "banals".

Dans *Oran, langue morte*, "Une femme a été violentée à Ouar-gla. Un complot ourdi par un ex-mari : des islamistes sont mêlés à cela. Conclusion : on a brûlé sa maison. Son garçon y est mort" (p. 102). Ce fait, un des premiers qui ont épouvanté l'Algérie, s'est produit au tout début des années quatre-vingts dix. Le même récit de cette atrocité est repris dans *Les Agneaux du Seigneur* : "La semaine passée, une femme et son fils de six ans ont été brûlés vifs chez eux. On reprochait à la mère de se prostituer" (p. 116).

Dans *La Prière de la Peur*, l'attentat dans lequel Hanan a perdu ses jambes a réellement eu lieu, en 1992, à l'aéroport d'Alger : "Hanan allait prendre sa valise lorsqu'elle entendit une violente déflagration (...). Une femme enceinte était collée au plafond (...). Elle sentit une douleur terrifiante aux jambes" (p. 19).

Ces lancinants rappels des faits fonctionnent comme des avertissements, comme si, une fois de plus, la mémoire menaçait de se perdre dans le dangereux enfouissement du refoulement, cause de la répétition du passé-impensé, retour de Thanatos : "Les jeunes n'ont que peu d'Histoire pour museler leurs souvenirs (...). La mémoire, celle-là même qu'ils se sont inventée, retentit sans cesse par un extraordinaire désarroi..." "Amine rêve d'un avenir où les mots prendraient par le cou la réalité et le lui tordraient pour la transformer (...). Des mots. Encore des mots. Il n'était plus sûr de leur sens à présent". (*Rose d'Abîme*, p. 19). Interrogation de la faille qui s'ouvre dans l'ordre symbolique.

Cette écriture sollicite des positions de lecture nouvelles et plurielles : ordre de lire, *dans l'urgence* et autrement, l'Histoire de l'Algérie. Tel est le sens de l'effort spirituel, le *grand djihad*, exigence coranique par excellence. Symboles et lectures : lire, chercher le sens voilé, au-delà de la Lettre, le souffle de l'esprit. *Le langage est la maison de l'être*, seul susceptible d'entamer le réel. "Dans son abri, habite l'homme. *Les penseurs et les poètes* sont ceux qui veillent sur cet abri" (Heidegger)¹⁰.

Corpus des œuvres et ouvrages de référence

- BENCHEIKH, Jamel Eddine : *Rose noire sans parfum*. Paris, Stock, 1998.
 BEN MANSOUR, Latifa : *La Prière de la peur*. Paris, ELA/La Différence 1997.
 BENSALAMA, Fethi : *La Nuit brisée*. Paris, Ed. Ramsay, 1988.
Une Fiction troublante. Paris, Ed. de l'Aube, 1994.
 CHIKHI, Beïda : *Maghreb en Textes. Écriture, histoire, savoirs et symboliques*. Paris, L'Harmattan. 1996.
 DJEBAR, Assia : *Le Blanc de l'Algérie*. Paris, Albin Michel 1996.

¹⁰ Citation reprise de *Maghreb en Textes*, p. 18.

- Oran. Langue morte.* Actes Sud, 1997.
- DERRIDA, Jacques : *Rencontre de Rabat : Idiomes, nationalités déconstructions.* Casablanca, Ed.Toubkal, 1998.
- KHADRA, Yasmina : *Les Agneaux du Seigneur.* Paris, Julliard, 1998.
- L'Automne des chimères.* Paris, Baleine, 1998.
- KHELLADI, Aïssa : *Peurs et mensonges.* Paris, 1997.
- Rose d'abîme.* Paris, Le Seuil, 1998.
- MIMOUNI, Rachid : *La Malédiction.* Paris, Stock, 1993.

Litanies mortuaires et parcours d'identités

Yamilé HARAOUI-GHEBALOU,
Université d'Alger

Parler du présent pour la littérature algérienne, c'est d'abord évaluer à partir d'où parler et se positionner devant l'effritement, l'éclatement violent des repères familiers, que certains avaient pu croire définitifs. Le présent est, pour la plupart de ces écrivains, de l'ordre de l'urgence à saisir, à fixer, à évaluer, à nommer ; mais une urgence presque toujours difficile à respecter dans la charge sans cesse évolutive de son inscription, dans le sillage sans cesse éclaté des événements, mais surtout dans l'intime délabrement qu'elle provoque en l'être.

Le présent et le silence

Alors, paradoxalement, le présent rentre dans l'ordre du silence et/ou des répétitions, opérations symboliques équivalentes qui entraînent et posent la même absence centrale, la même angoisse du vide, le plus souvent. Parler du présent pour les écrivains algériens signifie se trouver face à un interdit de la parole, parce que celle-ci jouxte "les territoires" de la violence, de la cruauté, de la mort, quel que soit le visage qu'elles prennent.

On peut ici parler de tabou, au sens étymologique du terme, puisque le présent engage puissamment et violemment toute la personne de l'écrivain, tout son enracinement dans une pratique de la quotidienneté : la langue, le passé et la mémoire, l'expérience d'us et de vie pratique.

Le présent, qui désagrège toutes ces amarres, a le pouvoir d'atteindre autrement que dans la chair : il éparpille l'être et le confine à la folie de l'impossibilité de nommer, ou à la comédie de nommer mais "à côté". Il a le pouvoir presque magique de dissoudre l'ordre du langage, de souligner sa fragilité infinie, et de rendre ainsi "aux choses de la vie" leur étrange densité, leur face opaque et dangereuse. L'écrivain cherche alors à s'accrocher au familier au prix de l'exercice même de l'écriture, de sa dimension créatrice ou avant-gardiste.

Le Secret de Marie de Rabia Ziani frappe par exemple par sa disproportion : le passé (du "héros" et de l'Algérie) occupe, en quantité, la quasi totalité de l'espace paginal du roman, tandis que le présent (l'année 1992 plus exactement) occupe une trentaine de pages et se résume à l'assassinat du protagoniste principal par un jeune homme barbu. Le récit bute sur cette mort dont il ne peut analyser la profondeur, les répercussions, les causes, comme s'il savait que sa parole était "à côté" de cet acte qui parlait autrement d'un pays longtemps ignoré par le protagoniste lui-même.

Dans *Le Jour dernier* de Kacimi, la métaphore du pays coranique de Madian recouvre la désignation explicite de l'Algérie et permet aussi de ne jamais la nommer. L'errance et la solitude du protagoniste ne sont narrées que pour mieux préparer l'irruption presque volcanique du présent du pays fui et abandonné. Cependant, cette dernière sera encore et toujours médiatisée par les journaux, la presse, les récits du passé. La mort elle-même quand elle viendra, n'aura pas de visage, elle sera seulement inaugurée par une formule coranique : "Au nom de Dieu...". Rien de tangible, rien de définitivement marqué que la menace, l'improbable devenu pourtant plus sûr que le quotidien de l'exil. "On n'échappe pas à Madian" dira le narrateur.

"La Nuit sauvage"

La violence, terroriste notamment, aussi intolérable qu'elle puisse être, n'est pas endiguée ou circonscrite par les décomptes, les listes, les reprises presque incantatoires des mêmes motifs macabres. Ailleurs, son déchirement touche aux racines d'une société, aux profondeurs mêmes de sa mythologie constitutive, de ses catégories de nomination du monde. La violence révèle ainsi la profondeur mortuaire d'une société, c'est à dire la manière dont elle dit son impossibilité à envisager la vie parce que celle-ci est deve-

nue impossible à inventer, à représenter, à continuer donc. Les termes du même et de l'autre s'effritent dangereusement, les camps traditionnels de l'identité et de l'identification se délabrent et l'étrangeté est soudain partout. Aventure mortelle pour la plupart de ces écrivains donc, qui feront mourir leurs protagonistes (hommes ou femmes d'ailleurs).

Néanmoins, dans cet ensemble à partir duquel l'intolérance se dégage comme force régissante des rapports humains, un écrivain se détache et pose autrement le problème de l'altérité et de la violence qu'il entraîne. Il s'agit de Mohammed Dib. Cet écrivain poursuit une quête intérieure, pourtant subtilement à l'écoute du présent. Ce dernier n'est jamais restrictif : il n'est pas exclusivement politique, religieux, militaire ou social. Il n'est pas même de l'ordre du mélange de ces catégories. Le présent est celui des hommes et des femmes qui se rencontrent, le nomment, le vivent avec le dépaysement de leurs mots, leur caractère unique ainsi que celui de leurs approches toutes aussi singulières les unes que les autres, et cela parce qu'ils côtoient d'abord l'étrangeté du monde qui les entoure.

Déjà dans ce qu'on a appelé sa "trilogie nordique" (terme qui ne se justifie plus puisque cet ensemble comporte à présent quatre romans), et notamment dans *Le Sommeil d'Eve*¹, Dib montrait que l'intolérance juxte l'amour; que l'aveuglement, le silence, l'absence habitent le plus grand amour et que la folie peut en naître. L'amour ne juge pas mais il découvre l'altérité des uns et des autres, masques échangés, visages et voix inversés, mêlés, pour lesquels les catégories du bien et du mal ne sont plus fonctionnelles. Même l'amour filial, entre un père et sa fille, n'échappe pas à cette altérité, à cette sauvagerie primitive et indépassable :

Nous ne sommes plus que des loups, une mémoire me l'apprend. Des loups qui se retrouvent chez eux. La forêt est le paradis qui nous a échappé un jour. Je ne m'en souviens pas. (...) Deux loups et un seul savoir, le savoir oublié et qui se rappelle à vous, qui vous nomme... C'est le secret. Cela même qui brûlait tout à l'heure. Une douleur, je disais. Une sauvagerie. (p. 58).

Loup, on ne rôde plus dans les bois, mais dans la douceur. Encore faut-il savoir de quoi pareille douceur est faite, n'est-ce pas ? Si elle n'est que ce qu'elle paraît et la forêt qu'un amas d'arbres où se promener. Mais alors, le lieu magnifique où le monde accepte de dévoiler sa violente vérité, le lieu où tu me reconnaîtras et où je te reconnaîtrai – où se trouve-t-il ? (p. 65).

1 Paris, Sindbad, 1989, 225 p.

Outre le fait que cette altérité soit au cœur même des sentiments et des expériences les plus profondes que l'on puisse éprouver, cet écrivain fait de ce point nodal, un fait récurrent de toutes les sociétés modernes confrontées aux phénomènes de violence coloniale, raciste, intégriste et autre. Ainsi arrive-t-il à lever la lourde culpabilité qui frappe la plupart des écrivains, et à recharger paradoxalement le présent de son poids historique et dynamique en le faisant sortir du confinement "tragique" et par conséquent atemporel dans lequel il a été, souvent sciemment, enfermé depuis le début de ce qu'il est convenu d'appeler les événements d'Algérie. On comprendra que le terme "tragique" si souvent employé par les médias mais aussi par les écrivains eux-mêmes, renvoie ici à l'impossibilité de caractériser une situation, dont nous parlions plus haut, et au refuge dans une catégorie langagière restrictive.

Contrairement à cette démarche, la dynamique profonde et réelle qui se dégage de *La Nuit sauvage* vient sans doute de la capacité de l'écrivain à envisager la violence autrement que du point de vue moral et éthique, à la voir alors comme une force instinctive essentielle que les sociétés et les conflits contemporains ont développée de manière négative et destructrice. Ainsi la figure du Chasseur est présente dans l'œuvre de Mohammed Dib dès ses premières nouvelles², puis se développe dans un cadre collectif et épique dans *Le Maître de chasse* et *Dieu en Barbarie*. Elle est imbriquée ensuite à la trame du *Sommeil d'Eve* et apparaît ainsi comme la matrice d'ombre et de haine à partir de laquelle l'amour se crée et se dit pourtant. Puis elle resurgit de manière plus explicite dans une nouvelle du recueil *La Nuit sauvage* intitulée "L'œil du chasseur". Ce motif dessine les contours d'une force primaire, sadique, velléitaire en chacun de nous et prête à resurgir dans certaines conditions :

Et quelqu'un dépeint son poignard du tronc de l'arbre. Pas moi : quelqu'un, le chasseur inconnu. Celui qui s'est avancé sans que personne ait pris la peine de l'appeler. Celui qui n'a pas besoin d'espace pour exister et circuler : il est tout l'espace, les portes sont l'air qu'il franchit... Il y a quoi : l'éternel lieu où le mal joue à s'inventer puis attend de se révéler, de décocher ses rayons comme un autre soleil.
(p. 15-16).

Le mal est donc sans cesse présent sous des formes et des allégories différentes. Il est là sans cesse prêt à resurgir : la guerre l'entretient et le favorise, mais au-delà des idées préconçues, les

² Voir *Le Talisman*.

mythes entretenus, les attentes illusoire peuvent également provoquer l'incompréhension et générer les affrontements. La dernière nouvelle du recueil montre qu'au delà de la violence physique, terrible, une autre surgit bien plus puissante encore : celle de la mystification, de l'absence de soi à soi, forme de folie organisée, orchestrée, qui fait de l'homme une carcasse vide où sommeillent des réflexes primaires entretenus sciemment.

L'Exode et le Sacrifice

Pour les écrivains algériens, ou en tous cas pour beaucoup d'entre eux, le présent tabou (parce qu'ils en sont acteurs malgré eux et qu'à part quelques exceptions, ils le subissent dans les catégories mêmes qu'ils utilisent pour le saisir), brûlant, impossible à assumer sinon par une pratique de l'écriture, ce présent est plus que celui de l'exil, celui de l'Exode. L'Exode exemplaire, originaire, qui est en même temps sacrifice et constitution de soi par identification à un groupe le plus souvent minoritaire, reste le soubassement imaginaire le plus omniprésent dans ces romans. Il ne s'agit pas de changer de pays momentanément parce qu'un danger de mort existe réellement et objectivement. Il s'agit de se positionner, de rechercher et d'identifier les vraies racines qui rattachent à une certaine configuration du monde.

A défaut de chercher et de trouver, il peut s'agir également d'échapper à cette identification en choisissant, et en mettant en scène la mise à mort : le sacrifice, l'immolation, même lorsqu'ils apparaissent comme les résultats sociologiques d'une situation historique, trahissent la dimension cathartique et salvatrice de l'écriture qui permet alors de passer "de l'autre côté", c'est à dire d'assumer un silence qui rapproche des victimes.

L'Exode est donc la matrice des départs, des retours, des quêtes, des errances, et surtout, des malédictions qui entraînent les culpabilités échangées des pères et des fils. Car nous pressentons qu'une autre matrice imaginaire importante travaille ces textes : celle représentée par le sacrifice d'Abraham (ou Ibrahim). La figure de ce dernier apparaît notamment parce qu'il est lié aux trois grandes religions monothéistes, mais également parce qu'il est celui qui s'est conformé à toutes les volontés divines jusqu'à accepter le sacrifice de son fils. L'ambiguïté resurgit au seuil de ce motif : les pères et les fils sont échangés et leurs sacrifices mêlés. Les responsabilités restent inextricablement mélangées les unes aux autres,

même si le comique et le dérisoire tentent de limiter plus ou moins la portée préfiguratoire et violente du mythe comme dans *Le jour dernier* de Kacimi.

Mythes et stéréotypes

Les mythes en présence, du moins ceux que nous avons perçus, fonctionnent ici comme reprise des conflits, des tensions, des culpabilités inhérentes à l'écriture, à la situation de l'écrivain et de l'intellectuel. Ces mythes sont les redondances métaphoriques du vécu des situations historiques, et ne se présentent pas réellement comme des voies d'exploration de points de vue nouveaux sur les catégories d'approche du monde et de ses rapports avec la création esthétique. Ainsi on aboutit, dans ces œuvres, à une présence importante de stéréotypes.

Ces derniers ont le plus souvent une double valeur :

La plus présente permet de créer un consensus autour duquel viennent s'agglomérer les idées reçues et perpétuées qui créent un véritable mur de défense et d'aveuglement. Ce dernier renforce alors le tabou, c'est à dire le fonctionnement magique d'une réalité avant tout intouchable parce que trop douloureuse, ouvrant sur des fractures sociales et culturelles qui engagent les responsabilités notamment de l'écrivain et de l'intellectuel. Le stéréotype devient ainsi un masque qui sert à brouiller les identités, à noyer les responsabilités sans les saisir précisément. La menace de rejaillissement destructeur est alors canalisée dans le sens d'une lamentation, d'une répétition de motifs, de situations d'autant plus rassurantes qu'on les retrouve chez la plupart des auteurs.

L'autre utilisation du stéréotype est tout à fait exemplaire. Elle consiste à "assumer" ce stéréotype, à l'utiliser sciemment en tant que tel pour mieux échapper à toute possibilité de métalangage, pour mieux désigner le lieu vide qu'il représente, et mettre ainsi en avant la mouvance, le parcours, la nécessité mortelle et ontologique de la rencontre "moi/écriture" vers la nomination d'une réalité en proie, de toutes les façons, aux pires soubresauts, entre autres ceux du sens et de la violence. Dans ce cas, le stéréotype devient le lieu du vide assumé, de la déstabilisation et de la violence reconnues et vécues comme telles ; lieu également de la reconnaissance d'une altérité innommable relevant de catégories absentes à inventer ou tout simplement introuvables. Démarche qui, en dernière

instance, évite le piège de la rencontre trop intime entre l'Histoire et la littérature. Dans le dernier roman de Dib, *Si Diable veut*³, le stéréotype est présent, mais de manière inattendue et féconde : le récit, allégorique, est narré alternativement et principalement par un vieil homme et une vieille femme. Ils cherchent à nommer une réalité troublante et nouvelle et se servent ainsi d'images anciennes et de tournures archaïsantes appartenant à leur langage familier et quotidien. Ainsi, l'histoire la plus saisissante, la plus terrible, la plus fulgurante, rejoint le ton des contes, des récits perméables au temps, mais qui l'absorbent, pour mieux laisser en suspens le saisissement des actes, leur fixation dans leur irréductibilité, dans leur pouvoir de présence et de signe; notamment celui qui désigne le jeu des puissances en acte dans ce monde, leur lutte, et les violences, les absences (de sens, particulièrement) qu'elles y induisent fatalement. Distanciation, mise en perspective, l'interrogation est la structure même du récit de Dib : elle le donne à voir dans son miroitement essentiel, dans les déplacements catégoriels, subtilement posés, qui font de l'ironie, de l'intelligence, du paradoxe, les moteurs de toute création.

3 Paris, Albin Michel, 1998, 230 p.

Rachid Boudjedra et Assia Djebar écrivent l'Algérie du temps présent

**Zohra RIAD,
Université Paris 13**

"Toute l'histoire de la souffrance.
crie vengeance et appelle récit."
Paul Ricoeur.

Nous assistons à une recrudescence de la littérature algérienne, pendant ces années 90. Mais quel rôle, en dehors de celui de témoignage, peut avoir cette littérature dans notre histoire en crise ? Cette littérature est particulière car elle a pour objet un temps présent par rapport auquel elle n'a pas de recul et dont on ignore l'issue. Ceci explique, mais sans la justifier, la dénomination, somme toute, péjorative¹ de "littérature d'urgence" de toute la littérature algérienne de langue française qui a trait aux événements présents.

Cette situation me fait penser à une autre discipline, il s'agit de *l'histoire du temps présent*² dont la légitimité a été longtemps contestée à cause justement de sa "proximité" et donc de son "étroitesse de vue" par rapport aux événements qu'elle décrit. *L'histoire*

1 Cf. l'émission *Staccato* du 17 mars 98 sur France-Culture. "Sur le grill" réunissant A. Spire, F. Sureau et D. Daeninckx autour de la question : Littérature d'urgence, littérature de qualité ?

2 Il s'agit d'une jeune discipline dans le champ de l'historiographie. L'Institut d'Histoire du Temps Présent a été créé en 1978 par F. Bédarida.

du temps présent est aujourd'hui reconnue et son intérêt réside dans le fait d'avoir inventé une autre manière de faire l'histoire : non plus partir du passé vers le présent, mais au contraire, à la lumière du présent, réinterpréter le passé et lui trouver de nouvelles significations. Le philosophe Paul Ricoeur insiste sur le rôle déterminant de l'écriture pour l'historien du temps présent et précise : "Ce ne sont pas seulement les faits du présent qui poussent à la réinterprétation, mais son écriture et son analyse qui incitent à la réécriture du passé." ³

Ce rapprochement entre deux disciplines me permet d'entrevoir pour la littérature algérienne du temps présent un rôle possible de réouverture et de réécriture du passé.

Rachid Boudjedra dans le roman *Timimoun* ⁴ et Assia Djebar dans le conte "La femme en morceaux" ⁵, en utilisant les ressources qu'offre la fiction, notamment dans la configuration du temps, ont donné un sens au présent en crise tout en l'articulant au passé. C'est la particularité de chacun des deux points de vues que j'entreprends d'analyser.

La mémoire malade

Rachid Boudjedra fait dans *Timimoun* un parallèle entre le destin d'un homme névrosé et l'Algérie d'aujourd'hui. L'actualité intervient dans le roman à travers des annonces d'attentats et d'assassinats réels (Attentat à l'aéroport d'Alger, assassinat de Tahar Djaout). Ces annonces forment dans le texte huit paragraphes, en caractères gras, qui ponctuent six des sept chapitres du roman. Ces paragraphes, qui sont en fait des extraits ou des titres de journaux, suspendent le récit qui reprend son cours à la fin de l'annonce. La réalité intervient dans le corps du texte, mais n'est quasiment pas mise en intrigue, elle est tout au plus quelques fois commentée par le narrateur.

Ce qui est raconté, c'est l'histoire d'un personnage-narrateur de 40 ans, alcoolique et suicidaire, qui parcourt le désert en compagnie de touristes à qui il sert de guide. Parmi les passagers, Sarah,

³ Institut d'Histoire du Temps Présent. *Écrire l'histoire du temps présent. En hommage à François Bédarida*. Paris, CNRS éditions, 1993, p. 13.

⁴ Boudjedra, Rachid. *Timimoun*. Paris, Denoël, 1994, 159 p.

⁵ In : Djebar, Assia. *Oran, langue morte*. Nouvelles. Arles, Actes Sud, 1997, 382 p.

une jeune femme de 20 ans, trouble notre personnage qui, à force de regards échangés dans le rétroviseur, finit par l'aimer et la désirer alors que jusque là il était : "asexué frigide". (p. 36). Cet amour non partagé exacerbe les angoisses et obsessions de notre personnage et le fragilise. Il porte un regard extérieur sur lui-même, une sorte de rétro-vision qui le replonge dans son passé où il découvre progressivement les origines de ses tares : "Un déclic dans ma mémoire et je retrouve une origine encore plus lointaine à mon malaise, et à ma frigidité» (p. 99).

En fait, la névrose du personnage trouve ses origines dans des événements traumatiques qu'il a vécus dans son enfance et son adolescence. A savoir, la brutalité et l'opacité qui ont caractérisé sa découverte de la féminité, le suicide du frère aîné à l'âge de 20 ans causé vraisemblablement par un père autoritaire, égoïste, absent, antisémite, jaloux, etc. qui trompe son épouse et par stratégie la fige dans une immobilité physique et mentale. L'introspection aboutit à la fin du roman, au moment où notre personnage réalise que Sarah ressemble étrangement à son ami d'adolescence d'une grande beauté et qu'il admirait : "Sarah est-elle pour moi le double de Kamel Raïs ? (...). Dans le rétroviseur je voyais bien que j'étais subjugué par cette révélation incroyable et troublante que je venais de faire. J'étais bouleversé, comme anéanti. Mais je me sentais un autre homme» (p. 158). Tout laisse croire que le personnage prend à ce moment conscience de son homosexualité qu'il accepte.

Cette intrigue est une ellipse à double foyer où au désarroi d'un homme répond celui de tout un pays. Le père du personnage-narrateur correspond bien à l'Etat algérien qui par son autoritarisme, son infidélité à ses engagements, ses mensonges, ses différentes stratégies, a maintenu le pays (la mère patrie) dans l'immobilisme et a conduit ses fils au suicide et à l'autodestruction : "Je retournai la violence contre moi-même" (p. 47), dit le personnage-narrateur.

Mais ce roman se termine sur une note d'espoir. Le personnage à quarante ans se reconnaît et s'accepte. Cela se passe dans le chapitre VII, le dernier, le seul qui ne comprend aucune annonce d'attentat ou d'assassinat.

Ce changement positif, pour le personnage de quarante ans, a été possible, dans notre intrigue, grâce à Sarah. Mais Sarah n'est autre que le Sahara, ce grand désert, personnifié. Nous avons plusieurs preuves de cela dans le texte. En voici un exemple :

Mais c'est terrible le désert pour faire vieillir les gens. Il les rétrécit, les assèche et les fripe. (p. 111).

Ma conviction était faite. Je ne pouvais plus continuer à vieillir de cette façon et à rétrécir sous l'effet de cet amour stupide. (p. 140).

Le désert est caractérisé dans ce texte par son immensité, sa mobilité et son temps accéléré, il meurt à chaque coucher du soleil et renaît le lendemain différent. Ce qui rejoint la définition qu'en donne Mohammed Dib : "Empire de l'éternel, le désert est au même titre l'empire de l'éphémère."⁶ Le désert s'oppose à la ville, lieu immobile, soumise à un temps lui aussi immobile et destructeur qui conduit au "néant" (à la mort synonyme de néant) : les amis de notre personnage sont restés adolescents à Constantine, soumise à la destruction du temps, alors que lui a pris dix ans de plus que son âge dans le désert.

J'ouvre une parenthèse pour signaler que cette opposition entre désert et ville se résout dans Timimoun, la ville que l'auteur qualifie d'éden, symbole d'une réussite des hommes à force de travail et d'intelligence.

Nous avons donc dans le roman deux conceptions du temps, l'un linéaire, immobile et destructeur, c'est un temps pour la mort, et l'autre cyclique, accéléré, régénérateur, c'est un temps pour l'éternité. Il a fallu à notre personnage passer du premier au second pour que se révèle à lui la vérité de son être.

Si l'on transpose cela à l'échelle de l'Algérie, il en ressort ceci : le peuple algérien souffre d'angoisses et d'obsessions, lesquelles le conduisent à l'autodestruction. Seul un travail sur sa mémoire malade pourrait le délivrer de son "passé qui ne passe pas" et lui permettre d'aller vers un changement radical et positif. C'est une psychanalyse appliquée à un peuple que nous propose Rachid Boudjedra comme le confirme le propos suivant : "Dans mon premier roman publié en 1969, je disais déjà que le peuple algérien avait besoin d'une psychanalyse, d'une thérapie, pour que nous puissions enfin exprimer le non-dit, c'est-à-dire nous-mêmes."⁷

L'analyse de Boudjedra est pertinente mais incomplète. Car là où il se contente d'un parallèle entre ce qu'on peut appeler une mémoire individuelle et une mémoire collective, c'est le lien entre

⁶ Dib, Mohammed. "Écrire lire comprendre", in *La Quinzaine littéraire*, du 1 au 15 mars 1995, p. 5.

⁷ Boudjedra, Rachid. *Lettres algériennes*. Paris, Le livre de poche, 1997, p. 76.

les deux mémoires qu'il aurait fallu montrer avant de pouvoir dire que ce qui est valable dans un cas l'est aussi dans l'autre.

Répétition de l'histoire et devoir de mémoire

Assia Djebar, dans le conte *La femme en morceaux*, fait alterner deux récits, un extrait des *Mille et Une Nuits* qui a pour cadre spatio-temporel Bagdad au temps de Haroun El Rachid (766-809), et celui de Atyka, professeur de Français, née l'année de l'indépendance de l'Algérie, qui a prévu d'interpréter quelques contes des *Mille et une Nuits* avec ses élèves durant cinq jours consécutifs. L'action se déroule à Alger, en 1994.

Le conte se compose donc de deux récits, que je désignerai par "récit des nuits" et "récit des jours", qui ont chacun une typographie propre : caractères romains pour le premier et caractères italiques pour le second. Ces deux récits alternent tout au long du conte, reproduisant l'alternance de la nuit et du jour.

Les deux récits sont écrits au présent (inhabituel pour un conte), une manière pour l'auteur d'actualiser le passé, comme peut l'expliquer le choix du prénom "Atyka", féminin de "Atyk" et qui en langue arabe signifie, entre autres, "Ancien". La phrase suivante : "C'est Atyka, aujourd'hui, dans une autre ville arabe..." (p. 167) peut alors se lire comme ceci "C'est l'ancien, aujourd'hui, à Alger..." Autrement dit, pour comprendre ce qui se passe en 1994 à Alger, regardons ce qui se passait il y a de cela douze siècles à Bagdad.

Le "récit des nuits" s'ouvre sur l'histoire de "La femme en morceaux" qui nous est présentée de la façon suivante :

Dans la caisse, dans la couffe de feuilles de palmiers, à l'intérieur du tapis roulé, enveloppée du voile de lin blanc, le corps de l'inconnue dort.

Le corps de la femme coupée en morceaux. (p. 165).

Cette image de "La femme en morceaux" dans ses différentes enveloppes est un leitmotiv dans le "récit des nuits". Elle est caractéristique de sa structure circulaire et concentrique, la mort étant au centre de chacun des cercles narratifs. En effet Shéhérazade raconte au Sultan l'histoire de "la femme en morceaux" pour échapper à la mort. Dans cette histoire, c'est le Vizir Djaffar le Barmékide qui est condamné à mort, lui et quarante membres de sa famille, par le Calife Haroun El Rachid, et bien qu'ils échappent à cette condamnation grâce à l'aveu et au récit des circonstances du

crime par le mari coupable, et afin de sauver de la mort son esclave Rihan, il devient à son tour conteur :

Djaffar parle lui même lové dans la voix de la sultane des aubes, la conteuse mythique, déroule des cercles concentriques dévidés à travers temps et génération. (p. 201).

Le "récit des jours" est, quant à lui, chronologique et linéaire, l'auteur a indiqué la progression des cinq cours : "*c'est la fin du deuxième cours*" (p. 180) ; "*C'est la fin de la troisième leçon...*" (p. 189), etc. Atyka, dans ce récit, a choisi de faire revivre "la femme en morceaux", elle a reconstitué son corps et lui a donné une voix, lui restituant ainsi une place de vivante dans le conte des *Mille et Une Nuits*. Elle a de cette façon corrigé la mémoire qui a retenu "le fait divers" (p. 164) mais a *oublié* la véritable victime.

Atyka juste avant la fin de son quatrième et avant-dernier cours est condamnée et assassinée par quatre hommes, puis décapitée par un cinquième, un bossu :

*Êtes-vous Atyka F., soi-disant un professeur, mais qui raconte, paraît-il, à ces jeunes gens, des histoires obscènes ?
(...) Vous n'avez pas besoin de regarder, c'est elle, elle la professeur (il dit ce mot en un français déformé), elle, la condamnée !
(...) Atyka reçoit debout une balle au cœur. (p. 210).*

Atyka est donc *condamnée* et *exécutée* parce qu'elle *raconte* des histoires, à l'inverse des conteurs des *Mille et Une nuits* qui eux, en racontant, échappent à la mort. Le temps chronologique du "récit des jours" est un temps qui a débouché sur la mort.

Pourtant, le cinquième cours a lieu : Atyka poursuit avec sa seule voix le "récit des nuits" et achève de fermer les cercles narratifs restés ouverts :

Atyka, tête coupée, nouvelle conteuse, Atyka parle de sa voix ferme. Une mare de sang s'étale sur le bois de sa table, autour de sa nuque. Atyka continue le conte. Atyka femme en morceaux. (p. 211).

En introduisant le merveilleux dans "le récit des jours" jusque là réaliste, l'histoire d'Atyka devient à son tour un conte. Le temps chronologique, temps "inexorable" qui conduit à la mort, est de cette façon aboli au profit d'un temps cyclique, préfiguré par l'alternance du "récit des nuits" et "du récit des jours", qui symbolise l'éternité⁸.

Les deux récits sont, tout compte fait, l'expression d'une antinomie : entre "passé" et "présent"; entre "nuit" et "jour"; entre

⁸ Cf. Le mythe de l'éternel retour.

"temps cyclique" et "temps linéaire" et enfin entre "éternité" et "mort". Cette antinomie se résout avec le tournant du conte qui est le récit du cinquième jour où Atyka transcende la mort et poursuit avec sa seule voix le "récit des nuits".

A la structure "quatre cours + un cinquième" répond la structure "quatre hommes + un bossu". Si les quatre cours et les quatre hommes relèvent du vraisemblable, le cinquième cours et le bossu introduisent une incohérence dans le texte qui traduit une intervention manifeste de l'auteur. Cette incohérence est totalement voulue, elle permet de repérer la fiction dans la fiction et de montrer ainsi que le récit de fiction est une alternative à la mort criminelle : l'auteur a restitué la voix à Atyka tout comme Atyka a restitué la voix à "la femme en morceaux".

Mais l'auteur, avant de redonner une voix au corps décapité d'Atyka, a d'abord introduit le personnage "Omar", le seul, parmi la vingtaine d'élèves, à s'être investi de la mission de témoin en faisant preuve d'un grand courage :

*Omar regarde.
Omar entend. Figé, il regarde, il écoute.* (p. 211).

Et c'est Omar qui nous rapporte ou plus précisément *transmet* la dernière phrase d'Atyka : "La nuit, c'est chacun de nos jours, mille et un jours, ici chez nous, à..." (p. 213), qui dit bien la répétition de l'histoire.

Finalement Atyka, qui signifie aussi en arabe "libre", mais également tout ce qu'il y a de meilleur et de recherché, représente cette Algérie libre et intelligente que les "barbus" assassinent aujourd'hui, tout comme les Califes assassinaient leurs Vizirs valeureux. Et si Assia Djebar ne peut rien contre le crime, elle tente de sauver les victimes de l'oubli car cela serait leur vraie mort. Il y a donc un devoir de témoignage, un devoir de transmission et un devoir de mémoire qui requiert un travail de reconstitution et d'imagination.

En conclusion, je dirai que nous avons là deux visions et deux analyses du présent algérien. La première, celle de Rachid Boudjedra, consiste à dire que les événements présents sont le signe d'une mémoire malade, une sorte de retour du refoulé. Il faut donc reconstituer et assumer son histoire, tout comme le psychanalyste aide l'analysant à reconstituer et à supporter sa propre histoire. La

vision d'Assia Djebar est celle d'un présent qui serait un lieu de tension entre héritage et transmission : nous avons une dette envers les morts qu'il faut sauver de l'oubli et un devoir de transmettre la mémoire à la génération à venir. Le point commun de ces deux écrivains est de préconiser le récit comme réponse à la violence et à la souffrance du présent algérien : récit de l'histoire collective dont il intègre les événements les plus insupportables chez Rachid Boudjedra ; récit des histoires individuelles, présentes et passées chez Assia Djebar qui se sert de la fiction pour corriger une mémoire défaillante et inscrire non seulement la mort mais aussi la vie des victimes dans la mémoire collective. "Toute l'histoire de la souffrance crie vengeance et appelle récit", proclamait Paul Ricoeur. Les réponses de Rachid Boudjedra et d'Assia Djebar sont à la fois nécessaires et complémentaires.

Entre blâme et louange : Narrateur infâme cherche héros épique

Saïd BENMERAD,
Université d'Alger

La littérature algérienne d'expression française des années 90, semble, spécialement à travers ses auteurs, tout au long des années de crise qu'elle vit et plus qu'à n'importe quel autre moment de son histoire, entretenir avec la gloire et la renommée un rapport particulier. Cette situation largement présente dans les textes depuis l'origine, est exacerbée du fait des événements que l'Algérie traverse, et ce dans la mesure où la littérature comme institution est menacée aussi bien en tant que telle, qu'à travers le sort qui est fait à ceux qui, écrivains, critiques, éditeurs, etc., la font...

Le désir d'immortalité que revêt la quête de la gloire prend, dans le cas présent, un sens particulier qui unit les deux niveaux de la gloire les plus extrêmes : l'aspiration à la manifestation de "l'être le plus haut" et l'instinct de survie le plus simple.

Cette problématique est particulièrement sensible dans deux œuvres récentes, le dernier roman de Boudjedra, *La Vie à l'endroit*¹, et le premier roman de Aïssa Khelladi, *Peurs et mensonges*² et elle se dessine avec plus d'acuité dans la construction de la catégorie des personnages. .

Le fait de se diriger vers le contenu de la production littéraire, pour comprendre les mécanismes précis auxquels elle obéit à un moment donné de son histoire, peut donc s'expliquer et nombreux

1 Boudjedra, Rachid, *La Vie à l'endroit*, Paris Grasset, 1997.

2 Khelladi, Aïssa, *Peurs et mensonges*, Paris Seuil, 1997.

sont les arguments qui viennent justifier cette forme d'"anachronisme" critique. L'idée même que la littérature algérienne jouit actuellement, du point de vue éditorial, du label de l'urgence et du témoignage est une des raisons qui font qu'il faut nécessairement s'attarder sur le contenu thématique. L'intérêt porté au contenu tient aussi au fait que la production littéraire dont nous parlons est essentiellement portée sur la "fiction catégorique" : celle qui projette le lecteur dans un monde imaginaire auquel il accepte provisoirement de "croire" (c'est à dire dont la vérité lui est – du moins en principe – accessible). C'est dire que cette littérature aspire à une efficacité sociale, à une possible "véracité" des modèles qu'elle donne à voir ou mieux encore, qu'elle "met en lumière" (le terme étant compris dans le sens de *fama*, nom que lui donnaient les romains).

La gloire et la renommée : actualité de l'épique

Pour développer un des aspects du vaste champ que cette notion représente du point de vue de la critique littéraire, nous empruntons à Maurice Blanchot³ une première série de distinctions. Dans *Le Livre à venir*, il distingue en effet entre la gloire, "qui est la manifestation de la présence dans la lumière", et la renommée qui, elle, se recueille dans le nom et la puissance inscrite "dans la volonté mondaine d'influencer". La triple détermination – gloire, renommée et puissance – est une fonction essentielle de la littérature dans le sens où elle fonde quasiment les termes de son existence, de son ouverture vers un dehors qu'elle espère changer et ce à partir de positions éthico-politiques et poético-formelles dont les relations avec les événements historiques ne sont plus à démontrer.

La problématique posée par Blanchot, si elle est généralisable à toute la littérature, permet d'aborder une production plus limitée dans le temps et l'espace. Une littérature particulièrement abondante et prolifique telle la littérature algérienne de ces dix dernières années, et ce d'autant plus qu'une grande partie des auteurs algériens s'inscrivent dans le cadre d'un devoir de témoignage à partir de positions éthico-politiques très souvent clairement exprimées ou largement revendiquées. Du fait de ces positions politiques, ils se condamnent quelque part à des choix "poético-formels" précis qui privilégient une orientation de la question du rapport entre l'œuvre,

3 Blanchot, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Idées Gallimard, 1959.

le pouvoir et la mort, grossièrement dans le même sens que celui qui présidait au chant épique : la glorification, la renommée et la "croissance du nom" du héros. L'envers de la position épique, l'anonymat de la voix, est ce qui rappelle le plus la position actuelle de certains écrivains : condamnés socialement à l'anonymat, ils ne peuvent exister qu'à travers la figure du héros qu'ils chantent.

Les quelques éléments que nous venons de ressembler nous rapprochent des structures de l'épique (fût-il altéré, dégradé ou inversé). C'est là une hypothèse qui mérite d'être plus que vérifiée et qui peut même participer à la mise en place d'outils d'analyse, même si dans un premier temps nous nous limiterons à des traverses suspectes qui posent des ressemblances frappantes entre les bases sociales de la production littéraire algérienne des années 90 et les structures traditionnelles de la littérature épique :

- Un pays en crise où l'écrivain est quasiment une voix anonyme qui se propose de raconter un conflit où les héros sont d'abord des élites guerrières.

- L'omniprésence de la mort. La mort menace l'être, la présence, qui pousse à tenir des discours pour conjurer le sort, "pour ne pas mourir la bouche ouverte pleine de mots inutiles" ⁴ ; mais aussi et surtout pour honorer les héros et chanter leurs louanges.

- La quête incessante du courage (entendu dans son sens héroïco-guerrier).

Le rétrécissement du personnage : fonctions de la mémoire

La plupart des récits publiés ces cinq dernières années – et dont les deux romans que nous nous proposons d'étudier apparaissent comme représentatifs –, tracent à peu de choses près les mêmes schémas : un envers fonctionnel de la mort, celui qui la diffère, qui immortalise le personnage dans la valeur héroïque.

Les récits sont souvent à prendre dans leur fonction de saluer en sauvant ce qui est digne de témoignage. Cette fonction est nettement plus prégnante dans la littérature algérienne, où la forte propension à "l'épique" met en place une structure où se trouvent réunis plus qu'à tous les autres moments historiques, les éléments que nous avons évoqués plus haut. Nous nous intéresserons à la notion

⁴ Rachid Boudjedra, *La Vie à l'endroit*.

de héros parce qu'il s'agit là de la catégorie phare de cette structure. Traditionnellement exemplaire, fût-il un héros anémique, marginal et non reconnu, négatif ou même un antihéros, le personnage clé dans la littérature algérienne apparaissait comme la manifestation de l'être le plus haut, celui qui représente le plus fortement l'accès à la lumière.

Cette tendance semble se renverser complètement dans les textes de ces dernières années et avec plus d'évidence dans ceux qui traitent du présent, de la situation de l'Algérie des années 90. Les personnages se caractérisent par un rétrécissement qui réduit leur champ d'action symbolique. Le monde dans lequel ils évoluent se caractérise par l'anonymat, la clandestinité et la déchéance ; situation qui n'est pas une simple réclusion assumée et revendiquée pour se distinguer du commun (telle qu'elle s'est manifestée dans de nombreuses œuvres antérieures de Rachid Boudjedra, par exemple), mais une véritable interdiction d'accès à la lumière.

De ce fait, les héros ne sont plus que des "fantômes calamiteux" ⁵ enfermés dans une peur panique, ce qui dénote de l'absence d'une qualité indispensable au souffle épique : le courage. Courage dont l'absence, dans la structure de l'épique, réduit l'éloge et augmente le blâme. Le héros n'a plus droit ni au renom qui amplifie et augmente le nom, ni à la gloire qui manifeste le rayonnement du héros courageux. Bien au contraire, c'est le rétrécissement qui se retrouve dans les noms même des "héros", particulièrement si nous considérons que le rayonnement du héros est intimement lié à la dimension de son nom (dans la *Genèse*, le même verset institue la circoncision et l'addition d'une lettre supplémentaire au nom d'Abram qui deviendra, dès lors, Abraham, parce qu'il est assuré d'une grande postérité). Dans *La Vie à l'endroit*, les noms des deux personnages clés du roman subissent une décroissance littérale, se trouvant ainsi tronqués de leur seconde syllabe (Rac et Flo), tout comme dans *Peurs et Mensonges* de Aïssa Khelladi où le nom du personnage passe de Samir Kalder à Saïd, un simple pseudonyme. C'est apparemment à partir de cette troncature que le blâme arrive, qui a partie liée avec l'oubli, l'obscurité, le silence et le non être : voir à ce propos tous les moments où les "héros" s'enferment dans le noir, les chambres obscures ou la clandestinité.

5 *Ibid.*

Débutés du présent qui leur interdit l'accès à la lumière, les personnages clés cultivent une des autres valeurs essentielles de la gloire : la mémoire. C'est, en effet, dans la réémergence de souvenirs et dans le déroulement d'un passé glorieux (individuel ou familial) qu'ils cultivent leur gloire. Passé de journaliste critique, comme le montre Aïssa Khelladi dans *Peurs et mensonges*, passé familial comme le cultive Rac dans *La Vie à l'endroit*, (positions anti-coloniales du père et du frère). A l'opposition louange/blâme qui articule la structuration des personnages à un premier niveau, s'ajoute l'opposition mémoire/oubli qui fonctionnera sur le même mode manichéen. La notion de mémoire revêt une importance capitale dans la dimension épique parce que c'est elle qui permet de lier le récit au témoignage, dans le sens où tout récit doit structurellement faire valoir la garantie de son témoin.

La valeur du récit-témoignage se mesure aussi à la valeur du témoin narrateur, d'où l'importance de la capacité de ce témoin à déplacer les personnages de l'obscurité à la lumière, autrement dit, du blâme à l'éloge. L'éloge supposerait donc une adéquation entre la mémoire et le présent, et cela est d'autant plus déterminant que le second valide la première.

La valeur ajoutée par l'association de deux personnages

Dans les œuvres que nous évoquons, cette chaîne fondamentale dans la valeur du discours n'est garantie qu'à travers l'association dans chacun des deux romans de deux personnages : L'association de Rac et Yamaha dans la *Vie à l'endroit* et celle de Samir Kalder et Ouardia dans *Peurs et Mensonges* va constituer une forme d'entité bicéphale fonctionnant par contamination et qui va exercer les fonctions héroïques. La distribution des valeurs "passé-présent" nous montre clairement comment fonctionne la structure complémentaire :

Rac

Passé :

- père glorieux "*15 ans de prison pour avoir giflé un colon*".
- frère chirurgien, "*assassiné par le pouvoir colonial pour avoir soigné des militants du FLN*".

Présent :

Peur, lâcheté, indécision, panique tétanisante, trouille, docilité...

Yamaha

Passé :

Aucune indication.

Présent :

– *"Nabot génial, mascotte grandiose, talentueux, généreux, doué d'une incroyable autorité".*

– *"Yamaha prenait une sorte d'exemplarité qui allait lui donner encore plus de courage", " a été tué parce qu'il a donné un coup de pouce à l'histoire..., parce qu'il a brisé le cercle de la peur".*

Samir Kalder

Passé :

"Journaliste de renom".

Présent :

"Souffrances, besoin irrésistible de fuir".

Ouardia

Passé :

Études arrêtées, mariée puis abandonnée.

Présent :

Militante, *"fait depuis peu de la politique avec certaines femmes dans l'arrière boutique d'une coiffeuse".*

L'association des deux personnages dans chacun des romans garantit par la fusion du personnage-narrateur et de son complément courageux, celui qui apporte la "valeur ajoutée" et donc la crédibilité au témoignage du narrateur, recréant ainsi la lignée brisée du courage.

La notion de courage revêt une importance cardinale dans le récit de R. Boudjedra dans la mesure où elle est un des éléments clé de *La Vie à l'endroit*, en tant qu'elle permet de rétablir un équilibre, qu'elle donne à l'histoire un "coup de pouce", sans lequel la vie est forcément à l'envers. Il y a comme une célébration du courage personnel et familial qui donne, encore une fois, une dimen-

sion épique au récit (que cet épique soit incomplet, nostalgique ou inversé). Mais dans la distribution des valeurs, c'est le "représenté" qui vole au narrateur cette vertu cardinale.

Il s'agit dans les œuvres que nous traitons de la glorification d'un courage populaire, souvent assimilé à une forme de "virilité" (*rodjla*) et qui ne tient pas spécifiquement à un sexe mais à une forme de "crânerie" de voyou que Yamaha représente emblématiquement et que Rac s'approprie en dernière instance en maintenant, tout le temps présente, l'association Rac/Yamaha. De ce fait, c'est Yamaha qui représente réellement la vie à l'endroit, "*La vie paisible quoi (...) ordinaire, banale*" en bravant les interdits, en menant la foule des supporters du club de football vers une vie où la joie, la fête et le courage retrouvent leurs place. De la même manière, dans *Peurs et mensonges*, Ouardia reprend l'initiative en organisant la résistance politique des femmes de son quartier, alors que son frère "journaliste engagé" abandonne le combat.

Conclusion

Les changements dans la structure narrative de certains romans algériens de ces dernières années se retrouvent donc essentiellement dans la mise en place d'équivalences qu'on pourrait appeler "héroïco-machistes", lesquelles se développent dans une société où le poids des armes influe réellement sur les valeurs, celles pour lesquelles être un homme, c'est être capable de tuer et de mourir. Ce que Rac, sous-nommé, infâme donc, ne peut réussir : incapable de tuer, incapable de mourir, aucune exemplarité ni même une quelconque autorité ne lui sont échues.

La valeur que nous avons appelée "héroïco-machiste" survit dans l'association de deux personnages qui se complètent, l'un porteur de mémoire mais dénué de gloire et l'autre représentant le courage. La glorification du héros courageux (Yamaha ou Ouardia) permet au héros infâme d'exister par une sorte de contamination. Mais cette opération elle-même est toujours vouée à l'échec, à l'image de la fin de *La Vie à l'endroit* par la mort du héros courageux et par l'infamie du héros narrateur.

La voix qui prend en charge le déroulement de la mémoire perd tour à tour la puissance parce qu'elle est désormais incapable d'avoir une réelle efficacité sociale, la gloire parce que les héros qu'elle chante sont plus blâmés que louangés, et la renommée

parce qu'elle manque de la validation suprême que confère l'écho d'un nom héroïque.

La dimension parabolique de la peinture dans *Le Jour dernier*, de Mohamed Kacimi

**Lahsen BOUGDAL,
Université Paris 13**

Le rapport de la fiction à l'histoire et à l'idéologie a toujours été au cœur des débats sur la littérature maghrébine d'expression française. La légitimité de cette dernière a souvent été remise en question par les critiques arabophones qui lui reprochent un manque d'engagement social et politique. Ce questionnement peut paraître dépassé. Cependant les événements sanglants qui déchirent l'Algérie d'aujourd'hui et les prises de position de certains critiques qui annoncent la mort de cette littérature remettent ces préoccupations à l'ordre du jour.

C'est pour ces raisons que nous avons choisi de porter notre attention sur l'un de ces jeunes écrivains qui apportent un souffle nouveau dans ce champ. Il s'agit de Mohamed Kacimi. L'œuvre d'analyse retenue est son dernier roman *Le Jour dernier*¹. Ce livre s'inscrit d'emblée dans le cadre de la violence qui caractérise l'actualité algérienne. A ce titre, il n'a rien d'original. En effet, il rejoint l'ensemble des productions qui ont vu le jour ces derniers temps et qui traitent le fanatisme islamiste et ses conséquences sur la société².

1 Mohamed Kacimi, *Le Jour dernier*, Stock, 1997

2 Citons à titre d'exemple *Le Sable rouge* de Abdelkader Djemaï, Michalon, 1996; *Lettres algériennes* de Rachid Boudjedra, Grasset 1995 et *La Vie à l'endroit*, Grasset, 1997; *Oran langue morte* de Assia Djebar, Actes sud, 1997, etc.

Notre objectif est d'analyser le mode de fonctionnement de cette œuvre. Autrement dit, l'ensemble des rapports qui s'établissent entre une forme et une histoire. Pour ce faire, nous nous appuyons sur deux notions : la "forme sens" de Henri Meschonnic et la parabole. Précisons que notre intérêt est de voir comment la peinture, qui occupe une place de prédilection dans le roman, peut jouer un rôle de médiation entre l'esthétique et l'idéologique, quelle est la nature des connexions qui s'établissent entre le signifiant iconique et l'acte verbal, quels sont leurs effets sur la structuration du récit et enfin, quels sont les enjeux poétiques et politiques du choix de la peinture comme parabole.

La conception de l'écriture comme "forme-sens" nous intéresse dans la mesure où elle permet de se positionner par rapport aux oppositions simplistes entre les formalistes purs d'un côté et les défenseurs des approches thématique, sociologique et psychologique d'un autre côté. C'est une manière d'occuper un site médian qui autorise l'intersection de ces différentes disciplines. Henri Meschonnic dit dans ce sens :

*La forme-sens annule sur le terrain de la poésie les oppositions idéalistes telles que biographie / œuvre, thème / forme. Elle inscrit par son trait d'union, un système dialectique du sujet de l'écriture avec l'objet-texte, et de l'objet-texte avec le sujet lecture*³.

Il en ressort que l'œuvre se donne à lire comme un "tout organique". C'est un système où la forme et le sens sont consubstantiels. Dans cette optique, l'écriture est un mécanisme qui repose sur la synergie du "vivre" et du "dire". Elle implique l'habitus aussi bien du lecteur que de l'auteur. Le vivre ne se réduit pas à une simple expression du monde. Il est à saisir à travers les mécanismes du livre en tant que vision du sujet et en tant que "forme-histoire". Quant au dire, il renvoie à la conception de l'œuvre comme système. Il permet d'établir une dialectique entre les différentes disciplines. C'est une notion qui insiste sur les rapports entre les procédés et les thèmes.

Par ailleurs, le recours au concept de parabole dans notre analyse est autorisé par le texte lui-même qui en fait sa charpente maîtresse. La définition de la parabole est très controversée.⁴ La confusion qui l'entoure vient d'abord de la parenté qui la lie avec l'allé-

³ Henri Meschonnic, *Pour la poésie II*, 1973, p. 34

⁴ Voir à ce propos les différents articles qui lui ont été consacrés dans : *Parole-figure-parabole*, Presses universitaires de Lyon, 1987

gorie et la fable. Nous remarquons ceci à travers la définition du *Petit Robert* par exemple : "Un récit allégorique des livres saints sous lesquels se cache un enseignement". Pour *le Littré*, l'allégorie est le terme générique et la parabole s'emploie pour désigner "les allégories contenues dans les livres saints". Pour éviter de reprendre toutes les définitions consacrées à ce sujet, nous adoptons la position de Michel Le Guern pour qui l'allégorie au sens large se divise en deux catégories : l'allégorie au sens strict et la parabole. Pour lui, le récit parabolique fait directement référence à la réalité. De ce fait, la vérité est indiquée sur deux niveaux isotopiques. Sur le plan de l'isotopie figurative où elle se donne à lire en tant qu'histoire vraie, et sur le plan de l'isotopie thématique, comme une histoire illustrant une vérité. Quant à l'allégorie, la vérité est exprimée sur le seul plan de l'isotopie thématique. Une autre distinction peut se faire au niveau des fonctions. Les deux concepts contiennent un sens littéral et un sens figuré :

*L'allégorie sert à dire ce que les sens ne peuvent pas appréhender directement, et que l'imagination ne peut pas se représenter, sous une forme qui donne prise à l'activité des sens et à celle de l'imagination. Elle sert à donner corps aux idées, en mettant l'imagination au service de l'intellect ; elle met à portée de l'imagination ce qui, de lui-même, serait à la portée du seul intellect.*⁵

Il s'ensuit que la parabole sert à exprimer l'indicible. Elle a une fonction contestataire dans le récit. Il est donc intéressant de voir comment ces deux notions sont actualisées dans le texte d'analyse.

L'important, c'est le geste

Dès la couverture du roman, le lecteur est en face d'un tableau représentant le mythe d'Abraham.⁶ L'exploitation de ce mythe fondateur dans sa dimension anecdotique n'a rien d'original. En effet, nombreux sont les écrivains maghrébins qui ont intégré ce paradigme dans leurs œuvres. Chez Khatibi par exemple, il est le support d'un protocole poético-philosophique qui met en scène la coïncidence du mythe et du prénom de l'auteur (Abdelkébir). De ce fait, il est le substrat du traitement de la question identitaire.

5 Michel Le Guern, "Parabole, Allégorie et Métaphore", in *Parole-Figure-Parabole*, *ibid*, p. 31

6 L'explication de ce mythe est donnée à la page 36 du roman. Il relate l'histoire d'un prophète appelé à sacrifier son fils Isaac à Dieu pour faire preuve de son dévouement (cf. La *Genèse*, 22). Au moment où il s'apprête à exécuter la sentence divine, un bélier est substitué à l'enfant. Chez les musulmans la fête de l'Aïd El Kébir célébrée chaque année est un rituel pour perpétuer ce geste.

Quelle est donc la nature de la relation de l'acte scriptural et de l'acte pictural chez Mohamed Kacimi ? Quelle est la fonction de ce tableau dans le texte ? Comment la peinture en tant que représentation imaginaire est-elle infléchiée par le texte ? S'agit-il d'un parallélisme ou d'une fusion des deux actes ? Comment le tableau-objet peut-il impliquer les paradigmes du voir, du lire et de penser ? Est-il question d'un site de constituants idéologiques textualisés ? Si tel est le cas, la peinture joue-t-elle un rôle de médiateur entre la fiction et son arrière plan socio-historique et culturel ?

Dans le premier chapitre du roman le narrateur ne fait aucune allusion au tableau d'illustration. Le lecteur est pris dès la première page dans une sorte de description restituant la solitude d'un peintre. Le rapport à la toile vierge s'annonce d'emblée érotique.

A ses côtés, étendue sur le lit, sa compagne, une toile vierge à la trame douce et veloutée. Il lui livre, au lever du jour à la tombée de la nuit, son envie de peindre et son désir de faire l'amour. Il la caresse, ses yeux s'allument. Son sexe se remet doucement à palpiter. (p. 11).

La toile se donne à lire comme objet de substitution et comme site de transfert. Elle n'a de valeur que dans la mesure où elle permet de souligner les compétences cognitives du narrateur. Autrement dit, ce n'est pas sa dimension référentielle qui importe, mais son organisation au niveau du discours. La vue et le tactile jouent un rôle important dans cette humanisation. La toile devient corps.

Il pose une main sur son ventre, à l'endroit où les poils entourent la cavité du nombril. De l'autre, il effleure lentement la toile, en caresse la trame. Ses doigts glissent avec douceur sur le tissage et font vibrer les nervures. (p. 13).

Le narrateur introduit tous les sens dans le récit comme des facteurs de substitution. La solitude du peintre et le manque d'affection sont compensés par une érotisation du langage. La relation à l'acte scriptural et pictural passe par la médiation visuelle. Le regard devient ainsi le catalyseur qui structure tout le roman. Cette érotisation à la fois de la toile et du lexique reflète par ailleurs l'angoisse de la paralysie du geste :

Les secondes passent et la question revient à la charge, plus lancinante encore : que fais-tu ici, au milieu de ce froid, de cette nudité ? Tes doigts ne t'obéissent plus, ta toile va rester blanche jusqu'à la fin de tes jours. Tu mourras de faim et de silence. (p. 26).

De ce fait, c'est l'acte même de la création qui devient l'enjeu fondamental du récit. Ainsi, la peur devant la toile blanche rappelle l'écriture blanche dont parle Khatibi dans son roman *Amour bilingue*. Pour mieux élucider ces croisements de l'acte

pictural et de l'acte scriptural, le narrateur met en abîme le tableau d'illustration dans le récit (cf. pp. 35-46).

L'angoisse de la paralysie fait de l'acte pictural un élément vital. Cette idée est renforcée par son association à la faim, au froid et à la parole. Ainsi, le corps occupe une place fondamentale dans le processus de la création. Le principe de la mort devient alors une chance narrative. En effet, la suspension du geste pictural est compensée par le geste scriptural. Le "picto-romanesque"⁷, pour reprendre François Jost, subit ici un arrangement qui permet de mettre en relief l'instantanéité du geste du peintre par rapport à l'écriture. Ce qui importe ce n'est pas l'objet peint, mais le geste. Cette duplicité restituée par le narrateur au niveau du discours lui donne la possibilité de dériver vers le paradigme de l'écriture salvatrice. Le système pictural est on ne peut plus un acte linguistique. Pour mieux comprendre cette synergie, nous allons analyser quelques extraits du livre.

Un miroitement décalé

Le premier concerne le mythe d'Abraham qu'on retrouve justement sur la couverture du roman. Le passage se situe dans le troisième chapitre où le narrateur relate sa rencontre avec le directeur d'un centre d'art qui vient d'acquérir sa toile. La description du tableau est une sorte de mise en abîme de la page de garde. Ce paragraphe se répartit en deux idées majeures. D'une part, l'interprétation du directeur. D'autre part, l'explication donnée par l'artiste. La première est introduite par le narrateur qui dit :

Sur un fond rouge tourmenté, se détachait le visage d'un bel enfant. Un enfant aux traits marqués par la solitude et l'errance, au hâle prononcé par de longues traversées du désert. Son regard farouche et incandescent dégageait une étrange impression. Une impression d'effroi ou d'extase, on ne savait. Sa bouche ouverte semblait aspirer l'espace. Entre les dents, l'on devinait un cri, étouffé. Un cri qui ne pouvait jaillir. Les boucles de ses cheveux lui encerclaient le cou. Un cou droit, altier et qui s'arrêtait soudain... tranché d'un coup sec. La tête décapitée de l'enfant saignait sur un livre grand ouvert. Un livre vert et doré orné d'enluminures. Un livre saint. Le filet de sang qui s'échappait de la tranchée se mêlait aux entrelacs de l'écriture sacrée. En bas de la toile, le titre : Le jour dernier. Puis sa propre signature. (pp. 35-36).

⁷ François Jost, "Le picto-romanesque", in: *Revue esthétique*, "Voir-entendre", n° 4, 1976.

Ce premier récit repose sur une stratégie de miroitement qui permet de détecter deux parallélismes. D'un côté, la ressemblance qui s'établit en profondeur entre la situation du narrateur et celle de l'enfant sacrifié. En effet, dans les chapitres un et deux, le narrateur met l'accent sur la solitude et l'errance du peintre :

Partir ! Mais partir où ? Revenir vers qui ?

Il s'essuie le visage et retient sa respiration. Dans ces moments de désarroi et de dégoût profond, quand il se sent pris au piège de la ville, saturé de pluie, de froid, de faim, et que l'envie de repartir le tire par la peau, il lui suffit, pour faire taire le regret et la nostalgie, de repenser à l'amertume de sa terre natale, à la cruauté du soleil de son enfance. (pp. 23-24).

La proximité d'une spatialité marquante – le désert –, qui devient dans le récit un support de ressemblance, permet au narrateur d'accéder à un statut mythique. Il est né parmi les sables, bercé par les vents et les traversées du désert,

Et quand, lassé de réclusion et d'ombre, il parvenait à déjouer la vigilance des femmes et à s'échapper de la maison, après avoir franchi l'enfilade des corridors et déverrouillé les lourdes portes, quand il se croyait enfin libre de courir dans l'immensité, il recevait en plein visage la fièvre du dehors, le souffle du désert malade. (p. 25).

Cet effet de miroir brisé laisse apparaître dès l'ouverture du livre la fatalité qui va caractériser le dénouement du récit. Le sort du narrateur ne serait-il pas celui d'Isaac le fils d'Abraham ? C'est tel est le cas, quel est le sens de ce sacrifice qui n'a plus désormais aucune portée spirituelle ?

D'un autre côté, le "picto-romanesque" sert de tremplin au deuxième parallélisme. Le texte se donne ici à lire en tant qu'espace synergique où se côtoient le pictural, le scriptural et l'autobiographique. Mieux encore, il est l'écran qui reflète et prolonge la page de garde. Le mythe fondateur d'Abraham subit ainsi un traitement poétique qui transforme les signes picturaux en signes scripturaux. Il s'agit là de ce que M. Riffaterre appelle une description ekphrastique. Il écrit :

Au lieu de copier le tableau en transcrivant dans les mots le dessin et les couleurs de peintre, l'ekphrasis l'imprègne et le colore d'une projection de l'écrivain ou mieux du texte écrit, sur le texte visuel. Il n'y a pas imitation, mais intertextualité, interprétation du texte du peintre et de l'intertexte de l'écrivain.⁸

8 M. Riffaterre, "L'illusion d'ekphrasis", in : *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Paris, P.U.F, 1994, pp. 220-221.

C'est cette interprétation du tableau par le narrateur qui nous incite à parler de miroitement décalé entre la réalité anecdotique du mythe d'Abraham et de son actualisation dans le récit. Le dispositif pictural se trouve alors spatialisé dans le texte. De ce fait, la machine scripturale s'approprié le geste pictural par le truchement d'une médiation visuelle.

La lecture du directeur crée un effet pictural au niveau du discours. L'organisation du protocole pictural au niveau du langage par le sujet repose sur une analogie entre les deux actes. Il s'agit là d'une relation métaphorique axée sur un rapport de similitude. Néanmoins, le référent pictural est transformé et reconstitué dans le système du langage. Ainsi, par exemple la description du tableau par le directeur instaure une forme de consubstantialité entre le visible et le lisible. Cette procédure engendre un effet pictural chez le lecteur qui fait constamment des rapprochements entre le tableau de la couverture et son développement au fil de la narration. Le travail visuel croise alors celui de l'écriture. Il en devient un générateur essentiel. Parler d'un espace synergique implique l'annulation de toute antériorité d'un système par rapport à l'autre. Au contraire, il est question d'une sorte de transmutation du système iconique en système verbal. Ainsi par exemple dans le passage suivant :

Comme je vous l'ai déjà dit, lors de votre vernissage, j'ai une passion pour la couleur rouge. Elle est, selon moi, la couleur de l'émotion, de la passion, du désir et de la négation. Elle est, comment vous dire, la tonalité qui réconcilie les contraires, puisqu'elle traduit, je pense, à la fois l'amour et la mort, la vie et le néant. Votre toile exprime bien cette dualité ; cette tête d'enfant décapitée est si vivante que, même tranchée, elle est appel à la vie. Elle dit cette enfance martyrisée partout à travers le monde et qui n'attend qu'un signe pour revivre. Selon moi, l'artiste qui peint la violence le fait pour conjurer la violence. N'est-ce pas ? Je suis sûr que vous êtes de mon avis... (p. 38).

Le tableau offre ici sa matière iconique – la couleur – au texte qui la module. Il en fait un support du discours anagogique qui lui confère un nouveau sens. Il s'agit là d'une fictionalisation du système pictural. Le traitement de la couleur devient l'objet d'une spéculation qui inscrit le philosophique au sein du poétique. La symbolique du rouge retient l'attention du narrateur et lui permet de traiter les questions de la vie et de la mort qui constituent la motivation première du roman. Le directeur dans son interprétation, situe la vie au cœur de la mort. S'agit-il d'une restitution du

cycle du vivre-mourir sur lequel est fondée la spiritualité musulmane ?

Il va sans dire que cette lecture et cet usage de la symbolique du rouge ne sont pas ceux du narrateur principal. La phrase interrogative et les trois points de suspension laissent envisager une autre façon d'interpréter ce tableau. En effet, le sens de celui-ci dans cette première isotopie figurative correspond à la vision patriarcale du sacrifice et du dévouement :

Ce qu'il y a de remarquable dans votre Jour dernier, c'est la fusion magistrale entre l'exigence divine et l'abnégation de l'homme.
(pp. 38-39).

La première partie de l'interprétation du tableau est exposée comme une sorte de préambule. Elle pose les termes généraux du récit. Autrement dit, le mythe d'Abraham est présenté d'abord comme un moment de la narration où le sens théologique initial se donne à voir et à lire en tant qu'argument introduisant la partie abstraite qui va suivre.

Fonction de la parabole dans le récit

Cette deuxième partie concerne l'isotopie thématique. Elle va de la page 39 à la page 46. Le sens se pose dès le début de ce passage comme un paradigme fondamental. Aussi coïncide-t-il avec la situation du narrateur principal dans le récit. Ce retour est marqué par l'usage du pronom personnel *je* :

– Monsieur le directeur, je tiens d'abord à vous remercier de l'intérêt que vous avez porté à mes travaux. (p. 40).

Le récit du narrateur se présente sous forme d'une parabole.⁹ Sa fonction est de transformer le sens théologique du mythe d'Abraham qui est le symbole même du pouvoir patriarcal :

Vous connaissez aussi bien que moi le passage de la Bible qui raconte le sacrifice d'Abraham. A ce propos, monsieur le directeur, je me suis posé cette question, qui vous semblera étrange, à première vue. Et si Abraham vivait de nos jours, et si Dieu lui renouvelait sa demande, quel serait le dénouement de cette histoire ? (p. 40).

La parabole est introduite comme une hypotopie. Elle insiste sur la réalité du fait rapporté. Le sacrifice du fils d'Abraham est

⁹ Selon Michel Le Guern, "la parabole est d'abord une histoire vraie, vraie au niveau de l'isotopie figurative, et signifiant une vérité autre au niveau de l'isotopie thématique.", "Parabole, allégorie et métaphore", in : *Parole - Figure - Parabole*, Presses universitaires de Lyon, 1987, p. 29.

une histoire vraie du point de vue de la foi. Quelle est donc la nature des interactions entre les deux isotopies ? Quelle est la fonction de la parabole dans le récit ? Quelles sont ses conséquences sur l'organisation sémantique ?

Comme nous l'avons souligné auparavant, l'isotopie figurative instaure ici une vérité que le narrateur remet en cause au niveau de l'isotopie thématique. L'usage d'un raisonnement démonstratif basé essentiellement sur les interrogations rhétoriques, le conditionnel, les styles direct et indirect libre, et les dialogues, lui permet d'accentuer la force de la vulgarisation escomptée. Le mythe séculaire change non pas uniquement de sens, mais aussi de forme. Il s'agit là de la part du narrateur d'une sorte d'actualisation qui traite un symbole archaïque à la lumière d'une époque moderne. Le lecteur quant à lui, saisit facilement la portée du message balisée par des éléments familiers qui contribuent à la production d'un effet de sens bien situé. Dans cette version, Abraham possède une voiture, une montre, et il est chef d'entreprise. Le narrateur parle aussi d'avion, d'aéroport, de police, de visa :

Durant toute une nuit, j'ai pensé à cette éventualité et j'ai vu un Abraham très prospère, comme le lui avait prédit le livre, à la tête d'une très grande entreprise dont les employés étaient aussi nombreux que les étoiles dans le ciel et le sable sur le rivage. (pp. 40-41).

Un peu plus loin il rajoute :

Mais les temps ont changé. A peine ses (de l'archange Gabriel) ailes ont-elles effleuré la piste d'atterrissage qu'une meute de policiers se précipite sur lui, le ceinture, lui passe les menottes, et le soumet à un interrogatoire serré : d'où vient-il ? Dispose-t-il d'un certificat de vaccination pour le bélier ? A-t-il un visa ? Peut-il justifier d'un titre de transport régulier ? Combien de temps compte-t-il séjourner sur terre ? Son emploi là haut lui procure-t-il des revenus suffisants ? Deux heures de vérifications, de fouilles, de prières et de supplications vaines. (p. 43).

Ainsi, la parabole introduit un ensemble de transformations dans le récit. D'une part au niveau syntaxique, le retour du *je* de la narration se solde par le recours à un style démonstratif qui prend pour socle les différentes tournures que nous avons signalées auparavant. Ces changements coïncident avec la situation du narrateur. Le mythe devient alors une pièce d'argumentation qui prend un aspect personnel. D'autre part, au niveau sémantique, la démonstration reprend les prédicats de l'isotopie figurative et en déforme le sens. Le fils d'Abraham, contrairement au mythe d'origine, est dans cette version bel et bien sacrifié. Cette transfiguration instaure un sens nouveau.

Ainsi selon moi, monsieur le directeur, si le sacrifice d'Abraham se répétait de nos jours, il ne pourrait être qu'un sacrifice sanglant et tragique. A travers ce tableau, j'ai voulu dire qu'à force de prendre le Ciel à la lettre l'homme finit par commettre toutes sortes de crimes, qu'à force de tout attendre d'en haut, il finit par égorger ceux d'ici-bas. (p. 44).

La parabole a ici une fonction subversive. C'est une pièce argumentative qui repose sur la donnée mythique comme élément organisateur, non plus d'un quotidien, mais d'une situation tragique qui met en relief son ambiguïté. L'ambivalence du mythe d'Abraham sert à souligner les excès et le fanatisme qui ont entraîné l'Algérie d'aujourd'hui dans des événements sanglants.

La mort du narrateur

L'enchâssement entre les deux isotopies chute sur la fusion des deux actes pictural et scriptural. Le tableau devient texte. La parabole picturale, en devenant un fait textuel, occupe une place symétrique dans le récit. Tous les chapitres qui suivent ont pour fonction d'accentuer la densité sémantique recherchée.

C'est le cas par exemple de la destinée du peintre-narrateur au chapitre quatre. Le jour dernier n'est pas uniquement celui d'Isaac, fils d'Abraham, mais aussi celui du narrateur et de tout un peuple. Ses rapports au pouvoir en place sont controversés :

– Accusé, je vous inculpe de délit d'obscénité, d'outrage aux mœurs, d'atteinte à la solidarité révolutionnaire et de manifestations d'individualisme. Deux ans fermes en plein désert. (p. 57).

Même exilé, il n'échappe pas à cet acharnement. Un jour il reçoit une lettre le condamnant à la mort.

Au nom de Dieu, clément et miséricordieux, omniscient et omnipotent, qui ne connaît ni sommeil ni assoupissement et dont le regard embrasse toute chose.

Il est dit :

"Vous ne ferez point d'image taillée ni aucune figure de tout ce qui est haut dans le ciel et en bas sur la terre."

Il est dit que Dieu n'aime point les mécréants qui doutent de ses actes. Tu as fait d'Abraham, ornement de l'univers, un criminel et tu as perverti son amour pour Dieu. Abraham n'a point égorgé son fils, car le seigneur a volé à son secours. Dire et surtout peindre le contraire, c'est douter du pouvoir de Dieu à changer le cours des choses. Qui ment sur Dieu sera puni par la loi des prophètes. Ton mensonge est un crime. Et pour l'amour de Dieu, nous t'avons condamné à mourir. Chaque jour à venir sera ton jour dernier. (pp. 66-67).

Le roman s'achève sur la mort du narrateur. Ainsi, le discours anagogique rejoint le fonctionnement du discours parabolique.

Tous les deux remettent en question le récit primaire – le mythe d'Abraham – et l'interrogent pour lui donner un sens nouveau.

De ce fait, l'originalité de l'écriture de Mohamed Kacimi réside dans l'invention d'une forme de création qui s'appuie sur l'intertextualité entre la peinture et la fiction pour traiter des questions de sens. La dimension parabolique du picto-romanesque se donne ainsi à lire en tant que médiation entre le texte et l'habitus qui le motive. Dans le livre de Kacimi, elle a une fonction contestataire. Elle bat en brèche le sens du mythe séculaire d'Abraham pour mettre en lumière la réalité algérienne. Néanmoins, ce traitement ne se réduit à aucun moment à une sorte de représentativité. Il reste poétique.

Renouvellement ou continuité de l'écriture de Rachid Boudjedra ? Lecture de *Timimoun*

Rym KHERIJI,
Université Paris 13

Il y a presque trente ans, paraissait le premier roman de Boudjedra, *La Répudiation*. Avec cette œuvre, l'auteur s'attaquait aux piliers d'une société dont il dénonçait, dans l'urgence, l'hypocrisie et les abus. Partant en croisade contre toutes les idées reçues, il affectionnait particulièrement les remises en questions violentes. Vingt-cinq ans plus tard, il publie *Timimoun* qui, par bien des aspects, semble très différent du premier texte. Une dizaine de romans séparent certes ces deux ouvrages, et le contexte socio-politique algérien a considérablement changé.

A la lecture de *Timimoun*, nous sommes d'emblée frappés par la clarté de son écriture et la simplicité de son intrigue. Le narrateur, un quadragénaire alcoolique rongé par ses échecs, tant sur le plan professionnel qu'affectif, sillonne le désert entre Alger et Timimoun, au volant de son car rempli de touristes. Il tombe subitement amoureux d'une jeune fille de vingt ans qui, au cours d'une soirée passée à fumer du haschich, lui préfère un éphèbe noir. Le mélange de passion, de désir, de jalousie et de frustration qu'elle suscite chez le narrateur, le livre sans défense aux souvenirs douloureux qui le hantent, amplifiés par l'hostilité d'un paysage lunaire. Le récit de ce voyage au cœur du Sahara agrémenté d'une histoire d'amour sans relief, nous laisse perplexes quant à cette nouvelle orientation de l'écriture boudjedrienne. L'auteur se serait-il assa-

gi ? Aurait-il perdu cette fureur et cette rage qui faisaient de lui "l'enfant terrible" de sa génération ? Afin de donner des éléments de réponse à ces questions, nous développerons trois points : d'abord, la mise en scène de l'espace désertique, ensuite l'organisation de l'écriture autour de cet espace (engendre-t-il un récit linéaire ?) ; enfin nous essayerons de voir si la production du récit s'inscrit toujours dans une thématique désirante grâce à l'intervention d'un destinataire intradiégétique comme ce fut le cas pour Céline.

Mise en scène de l'espace désertique

Le désert, par son immensité majestueuse et son hostilité silencieuse, a inspiré bien des littératures. Le plus connu des textes religieux est sans doute celui de la traversée du désert du Sinaï où le prophète Moïse conduit les esclaves hébreux vers la terre promise. Lieu de perdition mais aussi de rédemption et de révélation divine, c'est ainsi qu'il apparaît dans *Timimoun*. Le narrateur guide des touristes jusqu'à la ville promise, mais son ascétisme ne le met pas à l'abri de la tentation. Contrairement au prophète, il n'a pas la sérénité que seules les certitudes permettent. Miné de l'intérieur par des souvenirs douloureux, il tente d'oublier sa peine en noyant son regard et par là même ses pensées, dans l'infini du désert. L'espace prend alors une dimension nouvelle. Il n'est plus un passage d'un point à un autre, mais le lieu même à partir duquel s'exprime cette souffrance. Le narrateur affirme en effet :

La peur est là. Elle est atroce. Elle m'a toujours habité. J'essaye de l'enrayer à coups de vodka et de randonnées dans le désert le plus grand et le plus désertique du monde. (p. 15).

Il ajoute plus loin :

Dehors, à gauche, à droite et de face : le désert. [...] Toujours ce désert qui se déroule. Même la nuit, il est le lieu central de l'angoisse, du désir et du vertige. (p. 16).

Nous remarquons tout de suite la contradiction de ces propos. D'une part, le désert est un refuge, de l'autre, un piège angoissant. En mettant l'accent sur l'ampleur du vide qui l'entoure, le narrateur suggère que la menace qu'il fuit ne vient pas de l'extérieur.

Ahmed Mahfoudh, dans un article intitulé *Mélancolie, désordre de la mémoire et nouvel ordre du récit dans Timimoun de Rachid Boudjedra*, accorde quatre dimensions au désir irrépressible de fuite éprouvé par le narrateur : D'abord, "une signification immé-

diète": "une dégradation, une déchéance, voire un suicide mental". Ensuite, "une signification mythique, car le défi mégalomane du narrateur, qui a pris un avion militaire pour aller se soûler dans un bar de Bruxelles, évoque de manière parodique le rêve démoniaque d'Icare qui voulait atteindre le soleil avec des ailes de cire". La troisième dimension est religieuse : "Le désert n'est-il pas un mode de punition dont la souffrance qu'il provoque constitue la voie de rachat ?". Enfin, une dimension politique : "elle [la fuite] reflète la démission des intellectuels qui choisissent de fuir au lieu d'affronter le danger intégriste" ¹.

La stratification du sens qui nous est proposée ici, permet d'accorder au désert une plus grande importance sur le plan diégétique. Il n'est pas un simple cadre spatial pour une intrigue amoureuse quelconque, mais un véritable catalyseur du discours. Le roman est ainsi ponctué par les descriptions du Sahara qui est tantôt "un lieu pour souffrir" (p. 55), tantôt assimilé à la femme aimée et désirée : "Je trouvais que le Sahara allait bien à Sarah" (p. 59), ou encore, l'objet d'une "passion" (p. 62). Le narrateur oscille sans cesse entre l'attraction et la répulsion dans ses rapports avec le désert. Il le décrit en ces termes :

Cette désintégration lunaire où la rocaïlle, le sable, les dunes, les crevasses et les pics majestueux donnent envie de mourir tout de suite.
(pp. 55-56).

Il nous est dès lors difficile de le considérer à l'instar d'Ahmed Mahfoudh, comme "un lieu de renoncement à la vie" ². Il serait plutôt un espace de prise de parole paradoxal, comme nous le constaterons dans cette deuxième partie.

L'espace d'une prise de parole

En décrivant le désert, le narrateur nous confie son "envie de mourir" qui n'est pas générée par le désespoir, l'échec et la déchéance, mais par la profonde sensation d'être le témoin unique et privilégié de l'expression la plus parfaite d'une beauté incommensurable. Vers la fin du roman, l'espace mortifère se transforme en

¹ Mahfoudh, Ahmed. "Mélancolie, désordre de la mémoire et nouvel ordre du récit dans *Timimoun* de Rachid Boudjedra", in *IBLA*, 1996, t. 59, p. 271-284; pp. 273-274.

² "Mélancolie, désordre de la mémoire et nouvel ordre du récit dans *Timimoun* de Rachid Boudjedra", *op. cit.*, p. 274.

espace de sublimation. Il parvient donc à canaliser les pulsions de mort du guide :

En fait, il n'y a que dans le désert que j'arrive à évacuer le trop-plein de sentiments étrangers, de désirs d'automutilation et de sensations pénibles. (p. 113).

Quelques lignes plus loin, nous pouvons lire :

Le Sahara est ce lieu où se chamboule et se fracasse le monde. C'est pour cela que je m'y accroche, que j'y fais le guide, que j'emprunte des pistes difficiles et des plateaux inaccessibles. (p. 113).

Outre la métaphore construite autour de la reconstitution de la mémoire (le Sahara représentant une sorte d'archive où s'entasseraient les souvenirs livrés aux ravages de l'oubli, en attendant d'être redécouverts), nous remarquons dans cette phrase, une relation de cause à effet entre un extérieur défait, détruit, et une tentative de reconstruction psychologique, donc intérieure. L'opposition entre extérieur et intérieur, suggérée par ailleurs tout au long du roman, donne à lire le désarroi du narrateur. Il tente de se construire d'autres repères, loin d'un monde qui l'a rejeté parce qu'il est sorti des sentiers battus.

En fuyant la souffrance de son ancienne vie, en se perdant dans l'immensité du désert après avoir été privé de celle du ciel, en se laissant engoutir, en livrant son corps aux ravages du temps et du climat, il ne se met pourtant pas à l'abri du véritable danger : celui qui vient de l'intérieur. Le mal est en lui et en ce sens, le récit est une tentative d'exorcisme.

Si Boudjedra campe l'action de ce roman dans un espace ouvert, contrairement à la chambre où se déroule le récit cadre de *La Répudiation*, il enferme néanmoins le narrateur dans l'espace clos de son car baptisé Extravagance, et par là même dans celui de ses souvenirs. A l'image du parcours chaotique emprunté par le car, le récit est aussi "parsemé de blocs rocheux capables de se mouvoir" (p. 113). Le plus important de ces blocs est celui de la mort du frère aîné. Le souvenir est déclenché par un simple regard du narrateur dans le rétroviseur. Le miroir, précisément orienté vers l'arrière, joue le rôle d'un écran où une image du passé vient subitement se substituer à celle que reflète le propre visage du narrateur :

Je regarde mon visage dans le rétroviseur, il me paraît vieilli, hagard, poussiéreux, cireux comme celui de mon frère aîné, le jour de son enterrement. Il avait été écrasé par un tramway. (p. 39).

A partir de ce constat, toute une série de faits viennent se greffer à l'événement principal, par des associations d'idées : le jour de l'enterrement, le narrateur préfère rester dans le jardin où il voit "arriver les oiseaux qui revenaient de leurs longues vadrouilles journalières" (p. 40). Les yeux des oiseaux évoquent d'abord pour lui les larmes de sa mère qui pleure la mort de son fils, ensuite le regard de cette dernière lorsqu'il la surprend "en train d'étendre ses serviettes hygiéniques" (p. 42). Cet épisode, couronné par une gifle maternelle, lui rappelle enfin la correction beaucoup plus sérieuse que lui inflige le maître de Coran parce qu'il a "refusé d'écrire sur la planche coranique : ...*Et s'ils t'interrogent sur les menstrues ; dis c'est une malédiction...*" (p. 43).

L'enchaînement de ces événements reproduit comme nous venons de le constater, le mouvement d'une avalanche déclenchée en amont par l'image traumatisante du frère mort, pour aboutir en aval, à un autre trauma, à savoir la découverte du sang féminin. Le même schéma est répété à chaque fois pour les autres réminiscences qui effritent le récit du voyage. Ce procédé permet-il de combler l'absence d'une demande intradiégétique du récit ? Le leitmotiv de Céline dans *La Répudiation* est-il remplacé par un autre catalyseur du récit, à savoir l'éclatement du paysage désertique ?

Erotique du désert et désir de l'écriture

Au cours de ce voyage où nous accompagnons les protagonistes, Sarah ne montre qu'une indifférence affligeante face à l'envie de se raconter manifestée à plusieurs reprises par le narrateur. L'absence d'écoute est associée à un érotisme limité à un désir tacite et unilatéral. Il n'y a donc pas de confrontation réelle entre eux. Seul le rétroviseur est le témoin des regards qu'ils échangent de manière tout aussi déséquilibrée que les sentiments qui les animent :

Cela fait quelques jours que nous vivons un face à face muet, de ma part, et arrogant de la sienne, par l'intermédiaire du rétroviseur intérieur. (p. 17).

Les tentatives du narrateur pour établir le contact avortent :

Je n'avais pas fini mon histoire qu'elle se levait et quittait la table, avec nonchalance, en s'excusant exagérément. Ironiquement. (p. 20).

Mais le récit ne s'arrête pourtant pas là. Il continue dans un soliloque pathétique :

L'histoire de mon père qui voulait que je gère une usine de concentré de tomate n'eut aucun effet sur Sarah. Je n'allai pas plus loin. Ne lui dis pas qu'il était riche, grand voyageur et trop égoïste. Atteint de la maladie des nomades, il ne savait pas tenir en place. D'une affaire l'autre. D'un continent l'autre. D'une femme l'autre. Je devins pilote de chasse et asexué. Frigide. Je finis par me faire renvoyer de l'armée de l'air parce qu'un samedi soir je fauchai un Mig-21 et allai me soûler dans un bar à bières, à Bruxelles. (pp. 20-21).

Un autre narrateur s'est vu confronté à l'absence d'écoute : Mehdi, dans *L'Insolation*. Toutefois, le rejet de Nadia ne sabote pas ses soliloques. Au contraire, ils n'en acquièrent que plus de violence et puisent leur force dans leur propre négation. Le narrateur de *Timimoun* évolue à l'opposé de Mehdi. Trop souvent hésitant, dénué de toute agressivité, il reconnaît pourtant sa situation loufoque :

Je suis devenu, à cause de cet amour désespéré, une sorte d'épouvantail pleurnichard, langoureux, ivrogne et moite. (p. 90).

Il trouve son état d'amoureux transi "trop burlesque" (p. 90). Avant d'en arriver à cette impitoyable (vis-à-vis de lui même), mais également pitoyable (aux yeux du lecteur) conclusion, il tente d'attirer Sarah dans son univers fantasmatique :

Vingt-cinq ans plus tard, j'essaie d'emmener Sarah dans une fumerie clandestine de Timimoun pour lui faire comprendre, discrètement et en douceur, combien ces soûleries et ces fumeries de mon adolescence avaient été prodigieuses. (p. 71).

Elle refuse d'abord, mais lorsqu'elle accepte, le narrateur ne se doute pas encore qu'elle l'abandonnera au profit d'un musicien noir. La précision temporelle "vingt-cinq ans plus tard" ne peut nous laisser indifférents. La parution de *La Répudiation* précède en effet celle de *Timimoun* du même nombre d'années. N'assiste-t-on pas ici à un désir secret de retrouver l'amante vorace et l'allocutaire insatiable que fut Céline, et par la même occasion, la période bénie des débuts de l'écriture ? Ne s'agit-il pas d'une évocation nostalgique de la "douceur" de sa peau de femme-objet exotique, désirante et désirée, catalyseur du récit de la jouissance ?

La fin du roman nous éloigne sournoisement de cette alternative. Arrivé au bout de son voyage, le narrateur lève les yeux vers le rétroviseur. Il ne voit ni le regard inquisiteur de Sarah, ni le visage livide de son frère. Débarrassé de ses fantômes et de sa manie de flagellation amplifiée par l'attitude ironique de la jeune femme, il arrive à se regarder dans le miroir sans éprouver aucune honte.

Nous assistons également à la mise à mort de la passion amoureuse qui le dévorait.

Le désert a cessé d'exercer sa magie sur le narrateur qui retrouve subitement l'harmonie avec sa propre image. Simultanément, Sarah se coupe petit à petit du monde qui l'entoure. L'éveil du protagoniste qui coïncide avec l'évanescence de la jeune femme, donne à lire dans une dernière pirouette, d'une part le désengagement du premier avec la fin du récit, et d'autre part, la perte de la seconde qui finit par se laisser engloutir par cet autre paradis artificiel, la fiction littéraire. Ne dit-on pas en effet que la réalité dépasse souvent la fiction ? Boudjedra, jonglant encore une fois avec les mots, ne se lasse pas de son jeu préféré : dérouter et violenter le lecteur en le confrontant à sa propre impuissance.

Corpus :

BOUDJEDRA, Rachid. *Timimoun*, Paris, Denoël, 1994, 125 p.

BOUDJEDRA, Rachid. *La Répudiation*, Paris, Denoël, 1969 ; coll. Folio, 1992, 251 p.

Référence bibliographique :

MAHFOUDH, Ahmed. "Mélancolie, désordre de la mémoire et nouvel ordre du récit dans *Timimoun* de Rachid Boudjedra", in *IBLA*, t. 59, 1996, pp. 271-284.

Trois œuvres féminines d'aujourd'hui : une réécriture du tragique ?

Bouba MOHAMMEDI-TABTI,
Université d'Alger

La multiplication des œuvres de femmes des deux côtés de la Méditerranée montre que la littérature féminine poursuit la percée qu'elle effectuait dans les années 80. Les trois œuvres dont il sera question ici, *Au commencement était la mer* de Maïssa Bey (1996), *Chroniques de l'impure* de Malika Ryane (1997) et *Le premier jour d'éternité* de Ghania Hammadou (1997) ont été publiées par la revue *Algérie Littérature/Action*¹. Ces œuvres sont des premières œuvres de femmes rompues par ailleurs à l'écriture : l'une est journaliste et les deux autres sont professeurs de français. Elles sont très ancrées dans le pays où deux d'entre elles vivent, la troisième ayant dû s'exiler en 1993. *La mer* est une fiction nourrie d'expériences partagées par de nombreuses algériennes entre le désir de liberté et d'amour et la surveillance sévère qu'exerce la société. *Chroniques* est la reconstitution minutieuse, par une passagère, des trois jours passés dans l'Airbus d'Air France détourné par un commando se réclamant du G.I.A. en décembre 1994. *Le premier Jour*, présenté sous forme de roman, est en fait un thrène², le long et douloureux travail de deuil de la narratrice – l'homme qu'elle aimait a été assassiné –, s'accomplissant par ce détour.

1 Revue-collection éditée par Marsa Editions, Paris. Les titres, assez longs, seront notés dans la suite de l'article, respectivement : *La mer* (n° 5), *Chroniques* (n° 7-8) et *Le premier jour* (n° 12-13). Chaque œuvre est suivie d'une postface et d'un entretien avec l'écrivain.

2 Selon l'heureuse formule de Daniele Sallenave dans la postface du roman.

Les trois œuvres diffèrent par leur genre – roman, chronique, chant de deuil –, et par leur contenu : deux d'entre elles sont des romans d'amour et la troisième, un témoignage sur un événement précis et daté. Malgré ces différences, des convergences nous sont apparues, en particulier cette forte présence du référent dont le retour est une caractéristique de la littérature actuelle, d'après Charles Bonn.³

Ces points de convergence dessinent un champ dans lequel les voix s'élèvent sans discordance, affirmant leur présence dans un pays en dehors duquel elles ne semblent pas pouvoir exister. Une parenté significative, esquissant les contours d'une écriture des femmes algériennes, peut être dégagée : la violence, la passion pour un pays, le saccage des sentiments et la dimension tragique.

I- Une dimension tragique

Elle ne vient pas seulement de ce que ces textes nourris d'un référent qui est celui de l'Algérie d'aujourd'hui, sont en grande partie constitués de ce que J.-M. Domenach a appelé, "le matériau ordinaire de la tragédie (...), la souffrance, le deuil, les larmes."⁴ Elle apparaît aussi dans la composition des textes et dans la présence de certains des éléments constitutifs du tragique.

I.1.- Une structure tragique

Ces textes qui isolent un moment crucial de la vie des personnages, celui où la vie va basculer à cause de la mort, se structurent comme des tragédies. *Le premier jour* s'ouvre sur le dénouement : la mort d'Aziz, prologue à partir duquel s'effectue la remontée dans la mémoire ; *Chroniques* s'ouvre également sur une forme de prologue. Il est inscrit sous le signe de la mère protectrice qui apparaît à la narratrice avant l'assaut final du G.I.G.N. et se dresse à l'entrée du texte, comme la figure du Coryphée. Cette mère a toujours voulu que "sa fille vive debout, dressée dans le soleil." *La mer* mène le récit en crescendo, de son ouverture lumineuse à la défaite finale. La menace plane dès le début du roman, concrétisée par le parallélisme et l'opposition des deux trajectoires existentielles du frère et

³ In "Le retour du référent", *Algérie Littérature/Action*, n° 7-8, pp. 201-204.

⁴ In "Résurrection de la tragédie", *Esprit*, numéro spécial, mai 1965, p. 998. Cet article déjà ancien nous a néanmoins permis de suivre le fil tragique de notre corpus.

de la sœur, et les indices semés dès l'incipit, qui installent le malaise.

Dans *Chroniques*, le sentiment du tragique est accentué par le resserrement de l'espace aux dimensions de l'avion. La pièce se joue à huis clos, le "verrouillage des portes" frappant les trois coups inauguraux, les trois journées étant autant d'actes qui précèdent l'épilogue. Dans cette tragédie qui se joue à balles réelles, l'obsession de "pureté" des hommes du commando les pousse, comme dans le théâtre classique, à ne pas souiller l'espace de la scène par le sang puisque les victimes sont exécutées "en coulisse."

I.2.- Les marques du tragique

- Une transcendance

"Il y a tragédie, écrit Henri Gouhier ⁵, par la présence d'une transcendance, quelle que soit cette transcendance." Ici, c'est l'Histoire qui en fait figure. Elle se manifeste par une violence multiforme qui constitue la matière même des textes : violence faite aux femmes sur lesquelles pèse un ensemble d'interdits qui les emprisonne. Dans *La mer*, l'absence de liberté est rendue, de façon très forte, par la récurrence du thème du regard qui fait de la société un nouvel Argus aux cent yeux, jamais en repos, épiant, scrutant, jugeant, condamnant toutes ces jeunes filles "rebelles, arrogantes et nues" (p. 36) et faisant de l'espace où elles osent se mouvoir, une scène sur laquelle elles sont données en spectacle. Violence faite au corps des femmes par le recours à l'avortement auquel la société condamne celles qui ont bravé les interdits ; violence de la mort mise en scène par ceux qui la donnent, comme un spectacle sans cesse recommencé.

Cependant le sentiment tragique ne naît pas seulement de cette présence de la mort mais, bien plus, de son caractère arbitraire, tel que peut l'illustrer par exemple, le choix des otages exécutés. "Les poètes tragiques affirment, écrit G. Steiner dans *La Mort de la tragédie*, que les forces qui édifient ou détruisent notre vie se trouvent en dehors du domaine de la raison et de la justice" ⁶.

5 In *Le Théâtre et l'existence*, Aubier, 1952, cité par P. Ricoeur dans "Sur le tragique", *Esprit*, mars 1953, pp. 455-456.

6 G. Steiner, *La Mort de la tragédie*, Paris, Le Seuil, 1965, p. 9.

-Innocence et culpabilité

Cet arbitraire et cette injustice des forces qui décident du sort de l'homme constituent l'essence même du tragique. Ils se trouvent à l'œuvre dans les textes où apparaît ce "mystère d'iniquité" dont parle Ricœur ⁷, ou, comme l'écrit J.-M. Domenach, "cette irrationalité rebelle à toute philosophie : le malheur sans raison, la culpabilité sans crime." ⁸ Quelle faute payent de leur vie les otages de l'Airbus exécutés, ou Aziz abattu dans la clarté du jour, ou Nadia lapidée par son frère ?

-Des exigences incompatibles

Ce que L. Goldmann ⁹ considérait comme le fondement du tragique racinien, la coexistence de deux exigences aussi fortes l'une que l'autre et inconciliables, se retrouve dans la quête des personnages, surtout féminins : vivre dans le pays, sans compromis, une vie de femme libre. La force de ces exigences se manifeste par l'importance que prennent la description d'un pays et celle d'une liberté s'actualisant, dans les deux romans, comme liberté d'aimer. Ces œuvres sont en effet des œuvres de passion, donnant au terme son sens plein. C'est au cœur de cette incompatibilité que se discerne l'autre convergence des trois œuvres : la passion dont elles sont porteuses.

II- La passion

II.1.- La passion d'une terre, espaces et êtres confondus

Dans *Chroniques*, ce sont une façon de vivre dans la chaleur et la lumière, fenêtres ouvertes, des solidarités, des règles, une diversité qui semblent perdues et que l'on regrette, face à l'univers monochrome, uniformisé que tentent de mettre en place par la force ceux dont se réclament les preneurs d'otage. La violence omniprésente dessine un pays plongé dans une folie d'autodestruction. Elle permet aussi de révéler un autre visage de ce pays "créé avec la douceur de l'ocre" et sans rapport avec celui qu'on veut lui substituer. Ainsi, sans être un roman d'amour, *Chroniques* est habité par une tendresse retenue, exprimée en particulier par la citation, dé-

⁷ A propos de l'interprétation que fait Gerhard Nebel de la tragédie grecque, *art.cit.*, p. 450.

⁸ *Art. cit.*, *Esprit*, p. 999.

⁹ *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1955.

sarmante, du rêve qu'un preneur d'otages énonce devant les passagers : sa mort qu'il sait inéluctable lui laisse un seul regret, celui de n'avoir pas possédé de moto qu'il aura peut-être au paradis : "je ne demande pas grand-chose, une toute petite moto suffira, genre Vespa. Je ferais alors mon circuit du paradis et je serais comblé» (p. 44). Il laisse entrevoir à la narratrice aux aguets une part d'humanité profondément enfouie.

Dans *Le premier Jour*, la représentation du pays n'est pas seulement marquée par la désolation que sèment les attentats : on y voit vivre et lutter des hommes et des femmes animés par des passions diverses qui remplissent leur vie, comme celle du théâtre pour Aziz, de l'art pour Kader. Le texte bruit des conversations d'êtres généreux, de femmes défiante, au cœur du désastre, "les prêcheurs de la mort en roulant le couscous pour des fêtes qu'elles voulaient toujours plus somptueuses» (p. 86). Mais les artistes meurent et les bombes éclatent au cœur des fêtes.

La somptuosité du "décor" s'inscrit en discordance et souligne l'absurdité de l'échec et de la mort. L'attention portée à la lumière, au soleil, au bleu du ciel et de la mer donne à ces œuvres "solaires", à ces tragédies méditerranéennes une grande part de leur originalité. C'est d'elle que se nourrit en partie l'émotion diffusée par les textes, que l'écriture se fasse sèche comme chez Maïssa Bey ou lyrique comme chez Ghania Hammadou, l'une et l'autre étonnées que la beauté ne vacille pas devant l'horreur, étonnées de la tendre indifférence du monde dont parlait Camus, comme si le malheur se conjuguait à la grisaille et non à la splendeur lumineuse des jours. Mer et lumière, obsessionnellement, nourrissent les métaphores : quand chaque matin est peut-être le dernier, comment ne pas frémir devant la pureté de sa lumière ?

II.2.- La peinture de l'amour

Elle est, dans les deux romans, celle d'un amour détruit par une violence extérieure à lui, celle de l'Histoire semant la mort comme au hasard, celle d'une société figée et hostile aux femmes, qui voit dans l'amour librement vécu une infraction intolérable. Pourtant, les textes prennent le temps de montrer la naissance de l'amour et les émotions qui y sont associées : la parade amoureuse de l'homme autour de celle qu'il veut conquérir, son vécu dans l'éblouissement.

Contrairement au *Premier Jour*, où l'émerveillement des corps est vécu pleinement, dans *La mer*, l'éblouissement de l'instant se trouve aussitôt tempéré et comme déformé par "l'étrange rancune" que Nadia éprouve. Il est vrai que les personnages n'ont pas le même âge : couple premier de jeunes gens qui découvrent leurs corps, couple adulte qui vit une relation dans tout l'éclat de sa maturité. Mais, pour des raisons différentes, l'itinéraire n'est pas aisé, sans cesse troublé par les angoisses et les prémonitions de la narratrice, plus dépendant de la fragilité de Karim dans l'histoire de Nadia, plus dépendant de l'actualité et de l'Histoire dans celle de Meriem. Dans *Le premier Jour*, la passion amoureuse s'enrichit des deux autres passions qui animent les personnages, – le théâtre et le pays –, se confondant souvent.

Cette passion multiple est dite avec poésie et force. La parole féminine trouve les mots justes pour exprimer ce dont l'amour se tisse, ce contre quoi il lutte, le rêve de fusion et de durée, – "vieillir ensemble" –, l'intuition enfin que, comme dans la tragédie antique, un bonheur trop intense suscite la jalousie des dieux et se paye de la vie. La différence entre les deux romans est rendue sensible par le traitement de l'espace fondamental de la relation amoureuse, la chambre. Dans *Le premier jour*, elle est le lieu de la vie, "chambre-lumière", rempart contre la mort, où qu'elle se trouve, dans l'appartement d'Alger, les hôtels de Batna, de Bejaïa, d'Aïn el Hammam. Dans *La mer*, elle est le lieu de la transgression et de l'illicite. La pénombre désigne la clandestinité, souligne la "retenue" de Nadia, faisant de la jeune fille une "spectatrice attentive". Elle acquiert même un aspect sordide puisqu'elle donne sur une cour "jonchée de détritius".

Ainsi l'écriture de l'amour, à l'œuvre dans les deux textes, est simultanément écriture de la lumière et écriture de la souffrance. Douleur de la mort de l'autre, rendue en images de feu et d'étouffement, le hurlement des femmes d'Algérie se faisant mots à l'arête coupante que seule la mise en écriture peut dompter. Dans le parcours de Nadia, les pages consacrées à l'avortement sont les plus denses, les plus compactes alors que le reste du récit se fragmente en paragraphes et en pages aérées, comme si, en texte, le malheur pesait plus lourd que le bonheur.

Enfin, dernière convergence et qui sera notre conclusion, l'écriture de ces textes répond à trois nécessités :

- *Une nécessité thérapeutique* que chacune des écrivaines exprime dans l'entretien qui suit l'œuvre : "écriture comme thérapie" dit Malika Ryane ; "écrire pour ne plus avoir mal" affirme Ghania Hammadou ; "écrire pour ne pas sombrer" répond Maïssa Bey.
- *Une nécessité de témoignage* : il faut dire comment on peut vivre ce "temps déraisonnable", même si le combat apparaît souvent inégal entre les forces de vie et les forces de mort. On est bien là en face de cette "affirmation de l'homme" qu'implique la tragédie¹⁰, quand, abattus par ce qui les dépasse, les personnages s'obstinent à tenter de "recoudre ce qui est déchiré", comme l'écrivait Camus.
- *Une nécessité esthétique* : elle s'exprime dans l'écriture des *Chroniques* par le désir de comprendre qui la sous-tend et lui donne une lucidité jamais troublée par le tragique des événements et par l'ironie qui met si souvent à distance le pathétique. Dans *La Mer*, la réussite est dans la rencontre d'un personnage de jeune fille obstinée à vivre sans concession puis à choisir sa mort, dans un dernier acte de liberté¹¹, et d'un espace-temps qui délimite la scène sur laquelle elle évolue, scène tragique bien que lumineuse ou, d'autant plus tragique qu'elle est aussi éclairée de l'éclat de la mer qui rend encore moins supportable la folie des hommes. Quant au *Premier Jour*, il nous introduit avec force au cœur d'une déchirure multiple et le lecteur directement interpellé n'en sort pas indemne à cause du scandale tragique qu'elle représente et qui est celui de l'injustice du malheur.

10 J. de Romilly, *La Tragédie grecque*, PUF, rééd. 1994, p. 174.

11 Cf. ce qu'écrit J. Morel du héros tragique qui "n'existe que dans la mesure où il refuse d'être condamné seulement parce qu'il est homme et veut mériter sa mort ou sa grâce par un acte libre", in *La Tragédie*, Paris, Colin, Coll. U, 1964, p. 7.

Le roman policier algérien

*Hadj MILIANI,
Université d'Oran Es-Sénia*

Coup sur coup, en moins d'une année (1997-1998), quatre romans et récits ¹, publiés en France et coiffés du label "polar" prennent pour cible l'Algérie sanglante d'aujourd'hui pour faire jouer les ressorts familiers du récit policier noir : milieux glauques, flics exténués, détectives de fortune, gredins déjantés, éclairages sociologiques brutaux et prises de position politique à peine déguisées.

Mais il est indéniable que cette littérature, le roman policier des pénombres et du quotidien, possède, dans ses contraintes de genre même, le meilleur angle pour dire l'enchevêtrement des faits, la tragédie implacable de l'individu seul face aux systèmes – du pouvoir, de l'argent, de la haine et de la bêtise – et peut ainsi abandonner le témoignage impuissant pour enfin désigner faute d'accuser. Que la récente production s'imprègne, de fait, de la tuerie toujours d'actualité en Algérie ne doit pas cacher que le phénomène de la littérature policière a commencé en Algérie bien auparavant. Son histoire, récente et probablement brève (?), ses ressorts idéologiques et son éclairage social méritent d'être connus.

¹ Il faudrait signaler en plus celui de la journaliste du quotidien français *Le Monde*, Catherine Simon, *Un baiser sans moustache*, coll. Série noire, n° 2488, Gallimard, 1998, dont l'action se déroule en Algérie avec comme personnage de détective amateur une universitaire algérienne, Emna Aït Saada. Le recueil de nouvelles de Chawki Amari, *Bonnes nouvelles d'Algérie*, publié dans une collection policière, relève davantage d'un mixte qui mêle fantastique, science fiction et absurde que de la littérature policière proprement dite.

1. Du "roman de vigilance"² aux paumés du petit matin

De l'indépendance jusque dans la seconde moitié des années 70, le genre policier et ses divers avatars forment en Algérie une production littéraire d'importation, d'origine essentiellement française, qui constitue le genre de prédilection pour la grande majorité des lecteurs, jusqu'à cette période à dominante francophone.

La faible part des productions nationales dans l'édition (moins de 10% de la quantité de titres et d'ouvrages mis en circulation) et les nécessaires priorités aux produits plus fonctionnels (manuels, etc.) ou plus "nobles", sont caractéristiques du paysage éditorial de l'époque. La méfiance, voire le mépris affichés par la critique d'accueil (en particulier dans la presse) pour le roman policier rejoint les condamnations plus politiques pour un genre qui expose plus volontiers les faiblesses et les perversions individuelles au lieu d'exalter les valeurs et les réalisations de la collectivité.

La série des romans d'espionnage de Youcef Khader, six en tout, publiés entre 1970 et 1972 sont la première tentative de "nationalisation" d'un genre, le roman d'espionnage, à des fins autant romanesques qu'idéologiques. Que sous le pseudonyme se cache Vilatimo Roger dit Vlatino (1918-1980) un "ami" de l'Algérie, à l'engagement politique indiscutable ne présente ici qu'un caractère anecdotique, puisque la série de romans transpose assez justement les caractéristiques du genre et convoque tous les ingrédients du discours social et politique en cours durant la période.

Cette première intrusion du roman d'espionnage doit ses conditions d'existence à la mythologie révolutionnariste des années 70. Il n'est pas indifférent de retrouver d'ailleurs la Palestine et la lutte contre les services secrets israéliens comme principale thématique de ces romans (tous les titres y réfèrent d'une manière plus qu'explicite). Poncifs du genre plus poncifs révolutionnaires ont souvent valu à ces productions d'être ravalées au rang de simple littérature propagandiste. Le respect d'une distribution dichotomique du monde se retrouve ici au service d'une idéologie qui met davantage en exergue des individualités romanesques directement construites sur le moule d'idéaux qui conjuguent nationalisme et socialisme.

2 Expression consacrée en Albanie pour désigner la littérature d'espionnage à vocation pédagogique et nationale. Lire à ce sujet l'excellente étude de Christiane Montecot, "L'émergence d'un 'roman noir' en Albanie", *Mots*, n° 54, mars 1998.

Pour la touche algérienne les romans cultivent expressément le puritanisme avéré des agents secrets algériens, leur moralité à toute épreuve les mettant à l'abri (et bien entendu le lecteur potentiel) de toutes les tentations de la chair, évoquées brièvement pour stigmatiser les adversaires.

Ces expériences romanesques connaîtront un certain succès éditorial (les romans connaissent plusieurs rééditions) même si la critique d'accueil reste au mieux indifférente sinon franchement réservée quant à leur qualité (les universitaires algériens se sont d'ailleurs, à la fin des années 70, fait un devoir de décortiquer et de clouer au pilori cette version acclimatée des SAS). Quelques-uns des titres trouveront par ailleurs un prolongement à travers une adaptation en bandes dessinées, sous forme d'albums ou de feuilletons dans la presse. En dehors d'un essai en 1973 et de deux autres tentatives en 1980 et 1981, qui ressemblent dans leur esprit et dans leur intrigue aux romans de Youcef Khader, la veine se tarit et il faudra attendre 1986 pour voir enfin apparaître les premiers romans proprement policiers.

La renaissance timide d'une édition privée, la restructuration de la principale maison d'édition nationale (SNED), vont mettre au premier plan la dimension commerciale de la production romanesque. A partir du milieu des années 80, l'ouverture vers l'économie de marché, les dernières désillusions du socialisme "spécifique", la volonté de répondre à une demande diversifiée du lectorat, la découverte également d'univers sociaux jusqu'ici pieusement tus et que la presse emblématise : *hittiste*³, *tchi tchi*, *bouhi*⁴, l'univers interlope des boîtes de nuit et leur cortège de "fléaux sociaux" vont constituer le cadre socio-économique pour l'émergence du livre policier. *Mimouna* et *Adel s'emmêle* de Salim Aïssa⁵ racontent très bien ce climat de déliquescence douce et d'arrivisme clinquant qui annonce le grand chambardement d'octobre 88.

Une attention soutenue aux relations les plus diverses de la vie sociale, le souci de rendre compte des faits les plus ténus d'un quo-

3 De *hit*, mur ; désignation générique et fonctionnelle des jeunes désœuvrés qui adossés aux murs attendent, faute de mieux, que l'avenir leur tombe sur la tête.

4 Respectivement les enfants privilégiés et "m'as-tu vu" de la bourgeoisie parvenue et leurs *alter ego* des quartiers populaires qui tentent de se glisser dans les salles de cinéma, les discothèques et les salons de thé branchés du luxueux complexe culturo-commercial de *Riad el Feth* à Alger

5 Autre pseudonyme, utilisé celui ci par un journaliste algérien.

tidien commun à "Monsieur Tout le Monde", inscrivent cette production dans l'une des déterminations propre au roman policier contemporain, celle de faire surgir de l'anonymat les menus drames et les destins sans gloire. Ainsi la série humoristique et "sanantonionesque" du défunt Djamel Dib place son protagoniste principal l'inspecteur Antar, dans les conditions vécues par le *vulgum pecus* algérien : recherche du produit de consommation rare, stockage d'eau en prévision des coupures d'eau, clientélisme institutionnel et débrouille en tout genre.

Malgré leur nombre relativement restreint au vu de ce qui s'édite au niveau sériel dans le genre dans d'autres pays, les romans policiers en Algérie participent de plusieurs sous-genres :

- Les fictions à *caractère parodique* comme la série de Djamel Dib. Cette dernière met en scène un inspecteur (*Antar*, figure mythique d'un guerrier et poète arabe de la période antéislamique) et son assistant dont le modèle fut le personnage de l'inspecteur Tahar incarné par le comédien et réalisateur Hadj Abderrahmane (décédé au début des années 80). Les différentes aventures télévisuelles et cinématographiques de ce personnage à l'accent djidjélien caricatural eurent un succès populaire indéniable dans les années 70 et 80.

- à *vocation didactique et moralisatrice* (ceux que l'on pourrait considérer en réalité comme des faux policiers) : *Les Barons de la pénurie* ; *Le Portrait du disparu*. Ce sont des ouvrages dont l'intrigue et la démarche policière fonctionnent comme simple mécanique narrative pour une démonstration à caractère sociologique et souvent édifiante.

- Les plus intéressants dans la *version noire et polémique* sont *Mimouna*, *Adel s'emmêle*, *Le Dingue au bistouri*, *La Foire aux enfoirés*. Ce sont ces deux derniers qui auront un prolongement quatre ans plus tard en France à travers la trilogie signée Yasmina Khadra.

2. La réception critique par la presse

La réception journalistique, au début extrêmement réservée sans être pour autant hostile aux genres populaires, reçoit les premiers romans d'espionnage comme d'aimables exercices de littérature ludique. Ensuite, avec les romans policiers proprement dits qui commencent à paraître à partir de 1986, la critique relève certains

aspects de cette diversité de styles qui dessine une évolution assez caractéristique. On passe d'un roman volontariste et édifiant, à des digressions humoristiques et bon enfant, pour finir dans des chroniques aigres-douces :

De Djamel Dib au commissaire Llob, on est passé de l'enquêteur rigolard et partisan du secteur public à quelqu'un d'aussi compétent mais qui n'en avoue pas moins à un détour de page que sa droiture l'a fait ranger parmi les innombrables vaincus. Exit le héros ⁶.

Les critiques reconnaissent au genre naissant en Algérie, les maladresses du débutant : "Le roman policier algérien n'est qu'à ses premiers balbutiements et l'écriture de Mohamed Benayat se cherche encore. Quel avenir les attend-il ?" ⁷. Ils relèvent cependant une constante hésitation entre l'investissement du genre, et la volonté de produire les signes d'une production littéraire qui n'ignore rien des subtilités de la littérature dite sérieuse : "Les polars parus à ce jour, s'excusent presque d'être des polars. Et leurs auteurs succombent toujours à la tentation de montrer aux lecteurs qu'ils ne sont pas que de pauvres imbéciles, esprits tordus s'amusant à répandre au fil des pages des litres d'hémoglobines et des injures de charretier." ⁸.

Néanmoins on observera que certains critiques justifient leur appréciation de cette production par le fait qu'elle constitue l'expression d'une certaine singularité littéraire algérienne qui ne vise pas à la production et au mimétisme des avant-gardes : "Il s'adresse surtout à nous autres écrivains qui cherchons souvent ailleurs ce qui est à portée de nos mains.

Il devient inutile de chercher la gloire dans la confection de textes ésotériques, pédantesques. ⁹

Il vient d'ouvrir une porte que peu avaient osé franchir jusque là, prisonniers d'une culture française et du souci de bien pasticher. Sa première œuvre envoûtante et éblouissante, où se mêlent clins d'œil, émotion, sensibilité quasi féminine, tendresse, drôlerie, poésie et humour ravageur, prête à rire quand elle ne donne pas à pleurer. C'est ce qu'il faut appeler sans forcer les mots, du grand (d)art. Tant de fraîcheur et d'ironie douce-amère, ça ne se fait guère chez nous. Un

6 Nacer Ouramdane, "Enigmes" (C.R. de *La Foire aux enforés*), *Algérie-Actualité*, 21/27 Décembre 1993.

7 "Freddy la Rafale de Mohamed Benayat", par S. Bellout, *Le Soir d'Algérie*, 12 avril 1992.

8 "Un vrai faux polar", par Ahmed Mostefai (*Le Dingue au bistouri*), *Horizons*, le 28 Avril 1991.

9 "Commissaire Llob: *Le Dingue au bistouri*. Un talent fou", par L.B.I. *Le Soir d'Algérie*, 12 Sept. 1991.

*polar amoureux, en somme, à savourer avec le plaisir qu'on prend à relire Mimouna ou Une Enquête au pays.*¹⁰

Plus rare par contre dans l'observation critique des œuvres, on relèvera l'attention portée par les journalistes au problème de la promotion d'une production de ce type : "Un éditeur ne peut se limiter à fabriquer un ouvrage, il se doit surtout de lui assurer un minimum de promotion"¹¹. "Légèrement lésés par un soutien médiatique superficiel, ils attendent poliment qu'un néophyte attentif daigne les approcher."¹²

3. Un cas exemplaire : les aventures du commissaire Llob

3.1. Profil d'un discours romanesque : les romans édités en Algérie

Quand, fin 1990-début 1991, paraît aux éditions privées Laphomic *Le Dingue au bistouri*, signé Commissaire Llob, la critique s'intéresse moins à l'identité de l'auteur qui se cache derrière ce pseudo "sanantonionesque", qu'à une histoire policière qui concilie l'écriture enlevée et sarcastique de Djamel Dib et l'introspection sociologique de Salim Aïssa. Le héros Brahim Llob, encombré d'un assistant Lino imprévisible et brouillon, surveillé et jaloué par son concurrent Bliss et tarabusté par sa hiérarchie, enquête sur un tueur en série qui le nargue. Mais l'essentiel est ailleurs, si l'on peut dire. Dans sa traque du tueur fou, Llob fait (re)découvrir au lecteur les coulisses de la richesse fanfaronne et les oubliés de la manne pétrolière :

C'est ça, le Maqam : les mirages d'un peuple cocufié ; les bijoux facétieux d'une nation réduite au stade de la prédation, concubine quelquefois, séduite et abandonnée le plus souvent. Le Maqam ? C'est cet arbre éhonté qui refoule arbitrairement, au tréfonds des coulisses, une humanité trahie, vilipendée, une jeunesse désenchantée, livrée au néant, au vice et aux chimères de l'utopie, une vaste confrérie de chômeurs, de soûlards, de cinglés et de désespérés qui continue de s'enliser inexorablement dans le fiel et le dépit et que même les gags de Fellag ne sauraient reconforter.

Le Maqam Ech-Chahid se moque éperdument des martyrs. Son allure martiale a l'assurance des fortunes. (p. 11).

10 "*Le Dingue au bistouri* arrêté par un "dragnerillero", par Abderrahmane Lounès, *Le jeune Indépendant*, n° 64, 28 janvier/3 février 1992.

11 "Polar/L... comme Llob", par Murdjajo. (C.R. *Le Dingue au bistouri*) *El Watan*, 14 Octobre 1991, p. 17.

12 "L'humour du commissaire Llob", par D. Mokhless, *El Moudjahid Ouest*, 29 Déc. 1991/4 Janv. 1992.

Le propos est rude et décoiffant, mais passe un peu inaperçu puisque à ce moment là (1991) c'est la rue qui fait l'actualité avec la grève générale du FIS en juin et la préparation des élections législatives de décembre qui ont abouti à ce que l'on sait.

Le second, *La Foire aux enfoirés*, qui paraît en 1993, au début de la vague d'attentats contre les intellectuels, mêle enquête policière et embrouille stratégique-sécuritaire (un "pont" du nucléaire est assassiné). Dans la continuité du précédent, deux univers sont évoqués dans un parallélisme constant, celui des nantis, profiteurs du système, affairistes sans vergogne et milieu gangrené de la "dolce vita" algéroise, et en face la défoncée grise des jeunes oisifs, la décrépitude du quotidien (immeubles, transports en commun, etc.) et quelques personnalités droites et morales comme le héros narrateur Llob.

3.2. Parole sociale et critique morale

Le discours social s'énonce sur deux registres. Le premier décrit un espace donné (Maqam Echahid, quartier populaire, etc.) sur lequel s'embranchent des réflexions plus générales sur la mal vie, l'absence de perspectives, le désenchantement et le désespoir (en particulier au sujet de la jeunesse). Le second, plus subjectif, assumé par le narrateur personnage, est davantage moral et critique. Il porte sur une dénonciation de pratiques et de comportements de l'ensemble de la population, et d'une manière plus subversive, des puissants (bureaucrates, responsables politiques, petit chefs, etc.)

Morale et valeurs sociales apparaissent ici sous forme de préceptes, de vérités générales que profère le narrateur personnage. L'ironie amère exprime par ailleurs une critique des comportements. On remarquera que le phénomène de généralisation discursif tend à développer un sens dysphorique du propos :

Dans un pays où l'échelle de valeurs se confond avec un vulgaire escabeau, l'opportunité est de rigueur. (Le Dingue..., p. 10).

D'un côté, on coffre des péquenots qui débarquent naïvement dans la ville, de l'autre on relâche d'authentiques pestes parce qu'en haut, il y a de gros bonnets qui se disent désolés et qui promettent d'envoyer leurs bâtards perversés quelque part dans un pays de cocagne pour les punir. Ça me rend malade. (Le Dingue..., p. 26).

T'as bougrement raison et c'est justement cette drôle de raison qui a plongé le bled dans la merde jusqu'au cou. Tout le monde s'en fout, tout le monde laisse tomber aux premiers pépins, et le pays, qui n'a jamais connu la paix depuis Massinissa, il continue de sombrer dans cette raison bizarre de nihiliste que les lâches se professent à chaque coin de rue. (Le Dingue..., p. 31).

Mais l'habile initiation aux vilenies du parti unique, celle-là même qui nous a inculqué à ne jamais dire tout bas ce que nous pensons plus haut, se réveille au tréfonds de mon ego châtré... (Le Dingue..., p. 77).

Le discours apparaît plus critique dans la mise en perspective des symboles constitutifs de l'Etat-Nation (monument aux morts de la guerre de libération nationale) et de l'état de déliquescence dans lequel se trouve la société et tout particulièrement la jeunesse. Le discours privilégie les catégories morales ("mirages d'un peuple", "nation réduite au stade de la prédation", "une humanité trahie", "une jeunesse livrée au vice et aux chimères de l'utopie", etc.) et les entités collectives et génériques (Nation, peuple, jeunesse, etc.) C'est un discours qui, paradoxalement, tend davantage à rendre compte d'un état de déliquescence généralisée qu'à désigner les causes et les responsables de cet état de fait (même si, comme nous l'avons souligné, le texte ne manque pas de porter un regard critique sur les bourgeois et les parvenus nourris dans le sérail du système) :

Lino à propos des jeunes : Ces jeunots, ils ont cessé d'attendre le Mehdi. Ils ne savent plus où aller, ni quoi faire de leur existence. Leur horizon est obstrué par les nuages des interdits. Hier, c'était les mégots et le ballon ficelé. Aujourd'hui c'est peut-être le kif. Et demain, c'est pas facile à prédire. Ils sont là, à empêcher les murs de s'écrouler, un œil sur les tristesses environnantes, un autre errant dans les rêves impossibles ; et ils rigolent pour tromper la désillusion, et ils font semblant d'être malins, et ils crèvent de frustration chaque jour un peu plus. (Le Dingue..., p. 17).

De la déprime à perte de vue ! Deux boutiques qui rappellent des bouches édentées, un cordonnier cacochyme tapant sur son enclume à la lueur compatissante d'un lampadaire pleureur, une grappe d'ados amoncelée autour d'un joueur de guitare (...) C'est une rue morose, avec des masures hideuses et un accent d'apostasie, qui mine le cœur d'amertume et greffe, dans la tête blasée, de ces rêves fallacieux dont se targuent les lointains cieus. Ici, pas de place pour planter ses racines. Les loubards n'ont d'yeux que pour l'Australie. Ça vous confie qu'un bateau mouille quelque part dans la brume des quais (...) (La Foire..., p. 81).

Et les jeunes continuent de confondre vie et parousie. Ils oublient qu'il faut créer son monde d'abord chez soi, se battre pour chaque empan et cesser de se confiner dans leur pénombre d'assistés. Parce que si, ici, ils bénéficient de circonstances atténuantes, ailleurs ils n'auront droit à aucun égard.

(Revoilà le discours dors-que-je-te-couvre, pourtant Llob t'as promis de la mettre en veilleuse. Fais gaffe, mon vieux, ta crédibilité risque d'en pâtir). (La Foire..., p. 82).

3.3. L'effet de miroir : références littéraires et discours culturel

On peut étudier les références selon la notion de Barthes d' *effet de réel*, par rapport à la constitution du référent littéraire lui-même : savoir qui transcende le genre et inscrit l'auteur dans un rapport de connivence avec la littérature "littéraire" ; savoir "national" qui atteste d'un champ suffisamment riche et vital (peu de références par exemple sur les auteurs algériens déjà institutionnalisés ou qui publient en France). Par ailleurs, ces connecteurs de réel ancrent le roman dans une culture du livre et de l'art comme référence principale (*a contrario* de la réalité désenchantée du quotidien social). Critique de la production littéraire de la SNED, références élogieuses des romans de Mimouni, Moulessehou, Djemaï ou de Belamri ; rappel sous forme de clins d'œil des personnages des romans policiers de Djamel Dib ou de Youcef Khader donnent la mesure d'une familiarité indéniable de l'auteur avec les œuvres des écrivains de la sphère littéraire algérienne les plus jeunes, et qui ont édité pour la plupart leurs œuvres en Algérie (A aucun moment ne sont évoqués les "auteurs classiques" comme Kateb, Mammeri, Haddad ou Dib) :

Commenter un ouvrage, essayer de déceler la force de Rachid Mimouni, m'abreuver dans un Moulessehou ou encore tenter de saisir cette chose tactile qui fait le charme de Djemaï... (Le Dingue..., p.14).

Il y a une phrase intégrale qui pue Tahar Djaout à mille lieues à la ronde. Plagiateur va ! (Le Dingue..., p. 71).

Une copie comme ça, c'est à peine si elle peut rivaliser avec les bouquins de chez l'ENAL. (Le Dingue..., p. 72).

A part une série de bouquins El Anis, quelques magazines d'intox. (Le Dingue..., p. 91).

Il doit penser que j'ai piqué ça dans un bouquin de Rabah Belamri ou chez un ascète de Beni M'Zab, pourtant vous savez tous, (hypocrites lecteurs, mes semblables, mes frères), que je ne crains aucune concurrence dans le domaine de la réflexion et des belles lettres. (Le Dingue..., p. 93).

A son prochain anniversaire, je lui offrirai deux recueils de Djamel Amrani, promis. (Le Dingue..., p. 105).

Il passe son temps à confectonner son personnage dans les bouquins de Djamel Dib ensuite, quand je le rappelle à l'ordre, il n'est pas content. (Le Dingue..., p. 69).

(...) détaille à mon tour, les deux intrépides Mourad Saber. (Le Dingue..., p. 120).

3.4. Une trilogie en terre française

Exit le commissaire Llob, bonjour Yasmina Khadra, quatre ans plus tard quand paraît en France aux Éditions Baleine la suite des aventures de Llob précédée d'une préface généreuse et prudente à

la fois. *Morituri* attire immédiatement l'attention. Voilà un roman policier signé par un pseudonyme féminin algérien qui donne à lire ce que la presse française s'efforce de démêler depuis plusieurs années comme un puzzle pervers : tueries, mafia politico-financière, univers de la survie et de la débrouille, éminences grises et exécutants psychopathes. Plus qu'un regard, ce sont les expressions sans concessions, la phrase lapidaire mais terrible, la métaphore vengeresse qui retiennent rapidement l'attention :

Aujourd'hui, de sous les décombres des abus, la Nation retrouve ses robes sur des avortons terrifiants, et mon havre de fierté supplante en laideur la plus horrible des barbaries. (p. 31).

Mais *Morituri* ne se distingue des premières aventures éditées en Algérie que par l'introduction de la nébuleuse intégriste et de ses exactions ; pour le reste les coups fourrés, la corruption insolente et la galère sans perspective de ceux qui végètent sont le leitmotiv asséné à chaque détour de page. *Morituri* avoue sans ambages un désespoir collectif :

Je regarde Alger et Alger regarde la mer. Cette ville n'a plus d'émotions. Elle est le désenchantement à perte de vue. Ses symboles sont mis au rebut. Soumise à une obligation de réserve, son histoire courbe l'échine et ses monuments se font tout petits. (p. 159).

Bis repetita avec *Double blanc*, où la mouvance des repus et des pieuvres de tout acabit est croquée au pas de charge dans une intrigue parsemée de fausses pistes et de digressions critiques. Curieusement les protagonistes taquent la muse : Ben Ouda vieil apparatus mis au placard, auteur d'un essai intitulé "Le rêve et l'utopie", ou encore Faïd le chef du complot codé "La quatrième hypothèse" qui, dans un délire final, convoque dans sa logorrhée Maïakovski.

Enfin, *L'Automne des chimères*, ultime *opus* de la trilogie en terre française, met un point final à l'aventure du commissaire Llob (mis sur la touche par une retraite anticipée et assassiné proprement aux dernières pages du livre). Dédié "Aux absents, à la femme, au soldat et au flic de mon pays", la dernière enquête de Llob n'en est pas une, puisque c'est lui qui fait l'objet de reprécipitations pour avoir écrit *Morituri*. L'auteur nous livre au passage une piste fragile quant à l'identité de la mystérieuse Yasmina Khadra (Il y a un rapprochement troublant entre ce pseudonyme et celui utilisé au début des années 70 pour la première série de romans d'espionnage : Youcef Khader) :

Alors, comme ça, tu t'appelles Yasmina Khadra, maintenant ? Sincèrement, tu as pris ce pseudonyme pour séduire le jury du prix Femina et pour semer tes ennemis ?

- C'est pour rendre hommage au courage de la femme. Parce que, s'il y a bien une personne à les avoir en bronze, dans notre pays, c'est elle. (p. 51).

Le propos central est bien celui de la chronique de la résistance contre l'intégrisme ("Les Califes de l'Apocalypse" ou encore les *khmejs* – en algérien, les ordures rouges) et le retour aux sources authentiques du pays profond ; le héros se rend à deux reprises dans son village natal en Kabylie pour enterrer des amis très proches :

Nous étions une race d'hommes libres, et nous nous préservions du monde, de ses bêtes immondes, de ses machines et de ses machinations, de ses manifestes et de ses manifestations, de ses investitures et de ses investissements... (p. 17).

Scandé par des références à l'Apocalypse, Nietzsche ou le moine errant Matsuo Bashō (?), *L'Automne des chimères* apparaît en sourdine comme un plaidoyer pour l'écriture et la revendication d'une mission critique pour l'écrivain :

Je dérange, remue la merde. Ça peut être n'importe qui : la mafia, les politiques, les intégristes, les rentiers de la révolution, les gardiens du Temple, y compris les défenseurs de l'identité nationale qui estiment que le seul moyen de promouvoir la langue arabe est de casser le francisant. Je suis écrivain, Lino, l'ennemi commun numéro 1. (p. 89-90).

Pour conclure la cinquième et dernière aventure de son héros, l'auteur inconnu de cette saga revient sur l'essentiel et distille, comme pour délivrer un ultime message, une sorte de parabole généreuse de métaphores sur ce qui indéniablement fonde le sens de cette écriture, l'amour de l'Algérie :

L'Histoire retiendra de la tragédie algérienne la dérive d'un peuple qui a la manie de toujours se gourer de gourou, et l'opportunité d'une bande de singes qui, à défaut d'arbre généalogique, a pris le pli de s'improviser des arbres à pain et des gibets dans un pays qui aura excellé dans son statut d'État second. (p. 173).

Conclusion

Même si la production littéraire policière est des plus modestes et si elle semble déjà marquer le pas en se faisant éditer en France, elle constitue indéniablement dans le paysage littéraire en Algérie un mode d'expression qui formule tout à la fois des investissements thématiques aussi originaux que ceux du reste de la littérature ro-

manesque et révèle à sa manière les conditions de constitution et d'évolution de la sphère littéraire.

Nous avons tenté dans ce bref parcours de signaler surtout que son émergence correspond à un remodellement des conditions de production et de circulation des biens symboliques en Algérie. Sa variété générique, ses maladresses et ses réussites lui assignent, à la différence de la littérature de série policière en Occident, une place non négligeable dans la démocratisation de l'expression littéraire. Encore faut-il que l'activité littéraire la plus normale lui permette de se développer et de rencontrer surtout un large public de lecteurs qui lui offre les possibilités de son renouvellement.

L'intérêt de cette production littéraire "locale" qui tend à exister en tant que littérature au sens institutionnel et à faire émerger des discours fictionnels au plus près de leur espace d'élaboration, peut se lire à travers des questionnements qui portent à la fois sur les processus d'autonomisation des pratiques culturelles dans des formations sociales du type algérien, et sur les modes de formulation du social dans la langue du littéraire. Cet examen nécessairement rapide indique que les deux interrogations renvoient, sur la moyenne durée, à une évolution concomitante où par un va-et-vient constant les configurations institutionnelles d'exercice d'une activité littéraire s'appuient sur des représentations thématiques et formelles du travail du romanesque.

RÉFÉRENCES

Romans policiers et assimilés édités en Algérie

- Youcef KHADER, *Délivrez la fdayia*, Alger, SNED, 1970.
La Vengeance passe par Ghaza, Alger, SNED, 1970.
Halte au plan "terreur", Alger, SNED, 1970.
Pas de 'Phantoms' pour Tel Aviv, Alger, SNED, 1970.
Les Bourreaux meurent aussi..., Alger, SNED, 1972.
Quand les 'Panthères' attaquent..., Alger, SNED, 1972.
A. LAMRANI, *D. contre attaque*, Alger, SNED, 1973.
Piège à Tel Aviv, Alger, SNED, 1980.
Larbi ABAHRI, *Banderilles et muleta*, Alger, SNED, 1981.
Djamal DIB, *La Résurrection d'Antar*, Alger, ENAL, 1986.

- La Saga des Djins*, Alger, ENAL, 1986,
Zehira HOUFANI, *Les Pirates du désert*, Alger, ENAL, 1986.
Le Portrait du disparu, Alger, ENAL, 1986.
Salim AÏSSA, *Mimouna*, Alger, Laphomic, 1987.
Adel s'emmêle, Alger, ENAL, 1988.
Djamal DIB, *L'Archipel du Stalag*, Alger, ENAL, 1988.
Rabah ZEGHOUDA, *Double Djo pour une muette*, Alger, ENAL, 1989.
Mohamed BENAYAT, *Freddy la rafale*, ENAL, 1991.
COMMISSAIRE LLOB, *Le Dingue au bistouri*, Alger, Laphomic, 1991.
La Foire aux enfoirés, Alger, Laphomic, 1993.

Romans édités en France

- Yasmina KHADRA, *Morituri*, Coll. Instantanés du polar, Ed. Baleine, avril 1997. *Trophée 813 du meilleur roman francophone 1997*.
Double blanc, coll. Instantanés du polar, Ed. Baleine, septembre 1997.
L'Automne des chimères, coll. Instantanés du polar, Ed. Baleine, mai 1998.
Chawki AMARI, *De bonnes Nouvelles d'Algérie*, coll. Caille/Revoluer, Ed. Baleine, mai 1998.

Le public et la langue des nouveaux textes algériens

Saleha AMOKRANE,
Université d'Alger

Le problème du public auquel ils s'adressent semble préoccuper nombre d'écrivains algériens. C'est ainsi que Sadek Aïssat signale, dans *Algérie littérature/Action* n° 10-11 d'avril mai 1997 : "J'ai eu deux traumatismes avec *L'Année des chiens* : le choix de la langue (...). Je me demandais : Pour qui j'écris ? Est-ce que j'écris pour être lu en Algérie ou pour être lu en France ?" Noureddine Saadi dans *Le Soir d'Algérie* n° 1736 du 19 juin 1996, pour sa part, refuse l'idée d'écrire pour "un public déterminé". Et Rachid Boudjedra déclare dans *El-Watan* n° 2094 du 8 octobre 1997 que les "deux essais *FIS de la haine* et *Lettres algériennes* (sont) destinés au public français".

C'est donc à cette question du public que nous avons essayé de répondre en nous penchant sur la langue utilisée par ces écrivains. On trouvera les références plus précises des citations en fin d'article.

Les glossaires

Pour ce faire, nous nous sommes intéressés dans un premier temps aux *glossaires*.

A ce niveau nous avons constaté que ceux-ci concernaient, d'une part, des mots français utilisés couramment pour parler des réalités de la société algérienne,

- qu'ils apparaissent sous leur forme originelle comme emprunts directs. Ex : "barbus" : pour parler des frères musulmans chez Mimouni.

- qu'ils aient subi des modifications sur le plan formel (morphologique ou phonologique) pour s'adapter aux systèmes des langues emprunteuses. Ex : "Jadarmi" pour gendarme (Mokeddem); "Partma" pour appartement (*Télérama*); "Brouti" pour abruti (*Télérama*); "Choumara", pluriel de chômeur (*Télérama*); "Siquice" pour séquestre (Mimouni); "Triciti" pour électricité (Mimouni).

- qu'il s'agisse de néologismes construits par dérivation,

sur la base d'un mot français : Ex : "éradicateur", à partir de éradication (*Télérama*); "réconciliateur", à partir de réconcilier (*Télérama*); dégoutage à partir de dégouter (Mimouni),

ou sur la base d'un mot arabe : Ex : "dégourbisation" à partir de gourbi (Mimouni); "hittiste" à partir de hit "mur" (Mokeddem).

Toutefois, il y a lieu de signaler dans cette rubrique l'introduction d'unités telles que "terroris" ou "tégrist" dans *Télérama* dont nous n'avons nous-mêmes jamais constaté l'utilisation et l'orthographe, selon nous fantaisiste, de "faux barrage" en un seul mot alors que l'adjectif "faux" est fréquemment utilisé en Algérie pour construire de nouvelles unités par composition : Ex : "faux-m'chouek".

Ces glossaires concernent, d'autre part, des noms propres de personnages appartenant :

- Au monde littéraire : Ex : "El-Khansa" célèbre poétesse de la période anté-islamique chez Abed Charef : *Miloud*; "Omar Khayyam" poète et mathématicien persan du XI^e siècle chez Mokeddem : *Le Siècle des sauterelles*.

- Au monde de la musique : Ex : "Oum Keltoum", grande dame de la chanson égyptienne et "Slimane Azem" célèbre chanteur kabyle chez Lebkiti : *Bouz'louf*.

- Au monde de la politique : Ex : "l'émir" pour l'émir Abdelkader chez Bakhai : *La Scalera*.

- Au monde de la religion islamique : Ex : "Omar Ibn-El-Khattab", 2^e calife de l'islam chez Abed Charef : *Miloud*.

- A la légende populaire Ex : Jaha chez Mokeddem (personnage doté d'une grande malice).

Ensuite des sigles tels que USMO (Union Sportive Musulmane Oranaise) chez Bakhaï, HTM (h'chicha talba m'icha pour les jeunes qui refusent de s'impliquer dans la politique) dans *Télérama*.

Enfin, des mots empruntés à l'arabe ou au kabyle.

La présence des glossaires est, nous semble-t-il, un moyen de montrer de manière assez explicite que l'on s'adresse à un public qui d'une part, ne connaît pas la société algérienne, ni l'ancienne avec ses traditions (art culinaire, type de vêtements...) et sa culture (littéraire ou musicale), ni la nouvelle (qu'il s'agisse du nouveau paysage social ou de la violence terroriste) et d'autre part, ne maîtrise pas les langues autochtones. A ce propos, d'ailleurs, Rachid Mimouni adresse de manière explicite son glossaire à des étrangers qui débarquent en Algérie.

Une autre langue ?

Après avoir étudié le rôle et le contenu des glossaires, nous sommes, dans un deuxième temps, posé la question de savoir si les ouvrages qui ne disposaient pas de glossaires utilisaient en fait, une autre langue ? Est-ce que les unités relevées précédemment dans les glossaires n'y apparaissaient pas ? Ou, est-ce que au contraire on y retrouvait le même type d'unités ? Dans ce cas précis, le problème serait de savoir comment ces unités sont traitées.

Nous avons relevé, face à ces unités, différents types d'attitudes. En effet, plus particulièrement en ce qui concerne les unités arabes ou kabyles, nous avons remarqué qu'elles apparaissaient dans certains ouvrages seules, sans explication ni traduction. Cependant, aucune régularité ne peut être observée à ce niveau, même si nous avons constaté certains recoupements entre différents ouvrages. Ex : "bled", "imam", "baraka" ne sont traduits ni chez R. Abdessemed ni chez K. Messaoudi, de même "khol" n'est traduit ni chez K. Messaoudi ni chez M. Mokeddem. D'une part, les unités qui ne sont pas traduites diffèrent d'un auteur à l'autre même si le plus souvent il s'agit d'unités qui ont été intégrées au système linguistique français, témoin leur présence dans les dictionnaires français (*Dictionnaire encyclopédique Larousse*, 1979) (Ex : "bled", "toubib", "khôl", "imam", "chéchia"...).

Néanmoins, ce n'est pas toujours le cas puisque des unités telles que : "in challah" et "mektoub" (In *La Voyante du Hodna*), "hidjab", "Zaouia" (Intégré dans *Le petit Robert*, 1993), "aïd", "fota", "fatwas" (In *Une algérienne debout*), "hizb frança" (In *Vivre traquée*) qui ne sont pas répertoriés dans le dictionnaire, ne sont pourtant pas traduites.

D'autre part, même les unités qui apparaissent dans les dictionnaires français et qui pourraient donc n'être pas traduites de manière systématique le sont par certains auteurs : Ex : "roumi" qui n'est pas traduit par R. Abdessemed l'est par Mokeddem et Bakhaï. "imam" qui n'est pas traduit par R. Abdessemed, K. Messaoudi, Abdelkader Djemaï l'est par Dakia; "khôl" qui n'est pas traduit par K. Messaoudi, M. Mokeddem, l'est par Abed Charef; "baraka" qui n'est pas traduit par R. Abdessemed l'est par M. Mokeddem; "charia" qui n'est pas traduit par K. Messaoudi et Nouredine Saadi l'est par M. Mokeddem et Dakia; "ramadan" qui n'est pas traduit par K. Messaoudi et Abdelkader Djemaï l'est par Lebdiri et Dakia; "sunna" qui n'est pas traduit par K. Messaoudi l'est par Abed Charef; "saroual" qui n'est pas traduit par M. Mokeddem l'est par K. Messaoudi, Abed Charef et Dakia.

Ces textes étant contemporains les uns des autres, s'intéressant à la même Algérie, cette Algérie qui est objet d'attention de la plupart des médias, il y a comme un phénomène d'écho entre eux. De ce fait ce qui n'est pas expliqué *ici* peut l'être *ailleurs* ou peut être maîtrisé par d'autres voies d'accès, en particulier les médias. Par ailleurs, cette volonté de ne pas expliciter ces unités peut être également un moyen d'établir une forme de connivence entre l'auteur et un certain type de lecteurs qui en auraient déjà une la connaissance. C'est peut-être, enfin, une manière d'imposer au lecteur une lecture certes plus laborieuse mais également moins stérile.

D'autres fois les unités sont expliquées ou traduites par des notes en bas de page ou dans le corps même du texte. Lorsqu'il s'agit de traduction celle-ci est donnée juste après l'unité à traduire et elle est souvent mise entre parenthèse : Ex : "Dehbia (la dorée)" in *La Voyante du Hodna* de R. Abdessemed; "Wali (préfet)" in *Vivre traquée* de M. Boussouf; "Les hadiths (les dires du prophète)" in *Une algérienne debout* de K. Messaoudi; "Le hidjab (le foulard islamique)" in Nouredine Saadi. Il s'agit le plus souvent

de traductions littérales qui ne tiennent pas compte de la richesse du contexte culturel.

On constate que ces unités, qu'elles ne soient pas traduites ou qu'elles le soient, qu'elles soient traduites dans un glossaire, dans des notes en bas de page, dans le corps du texte, qu'elles apparaissent dans des récits, dans des essais ou dans des entretiens, sont quasiment toujours les mêmes :

- Le champ lexical le plus riche est celui de la religion (ce qui dans la conjoncture actuelle est fort peu étonnant), suivi des expressions idiomatiques, de l'art culinaire, des termes de la parenté, des vêtements, des métiers.

- L'unité qui a la plus grande fréquence, c'est à dire qui apparaît dans le plus grand nombre d'ouvrages différents, est "hidjab" (6 occurrences) qui apparaît dans les entretiens (Saadi-Messaoudi), comme dans les récits (Abdessemed, Dakia, Mokeddem, Boussof). Elle est suivie de "Charia" (5 occurrences) que l'on retrouve aussi bien dans les récits (Mokeddem, Dakia), que dans les entretiens (K. Messaoudi-Noureddine Saadi), que dans les essais (Mimouni); "Zaouïa" (5 occurrences), que l'on retrouve dans les récits (Bakhai, Mokeddem, Abed Charef) et dans les entretiens (Saadi-Messaoudi); "chahada" (4 occurrences) qui apparaît dans les récits (Abdessemed, Mokeddem, Dakia, Abed Charef); "mektoub" (4 occurrences) qui apparaît dans les récits (Abdessemed, Mokeddem, Abed Charef, Kessas); "chorba" (4 occurrences) qui apparaît dans les récits (Bakhai, Lebkiri, Dakia) et dans les entretiens (Messaoudi).

S'agissant des unités en arabe ou en kabyle, on peut remarquer d'une part une imprécision voire des erreurs dans les traductions/explications. Ex : "hadj" est traduit par le terme "érudit" in Kessas F; "Kalb ellouz" est donné comme "gâteau fait de pâte d'amandes" in Abed Charef; "ferah" est expliqué par "plat en fer blanc" in Kessas F, ce qui laisserait supposer qu'on ne s'adresse pas à un public qui a une compétence dans les systèmes auxquels appartiennent ces unités.

Cependant, l'imprécision peut être due au fait que l'on a affaire à des mots tabous : Ex : "kahbin" chez Kessas est d'abord expliqué par "grossière insulte en arabe" avant d'être traduite par "putain"; "zebbi" est expliqué par la périphrase "mot populaire masculin et magique" par B. Benaïssa.

La transcription

Outre le problème de l'imprécision des traductions/explications se pose également, celui de la transcription. Or là aussi, nous avons à faire à une grande diversité de transcriptions, avec non seulement des variations d'un auteur à l'autre (Ex : chahada ou shahada, Charria ou chari'a, Hijab ou hidjab, Fouta ou fota), mais également des variations chez le même auteur, ce qu'on a constaté essentiellement chez F. Kessas, qui transcrit de différentes manières le même mot produit par le même énonciateur qui est la mère (Ex : "mesquente" et "mesquete" pour "la pauvre"; "heuchemé", "heuchemin" et "hechemin" pour "la honte", qui utilise la même transcription pour plusieurs phonèmes (Ex : "h" pour le son contenu dans "hadj", dans "hami" "oncle", et dans "chematah"), ou qui utilise différentes transcriptions pour le même phonème (Ex : /dž/ est transcrit tantôt dj (djin – hadj), tantôt g (gehin) tantôt j (jefenin)).

Cette absence d'uniformité dans la transcription montre qu'en fait on ne vise pas la lisibilité aisée des termes, donc une reconnaissance par des personnes qui en ont déjà une connaissance ; bien au contraire, le lecteur avisé est souvent déstabilisé.

En fait, cela fonctionne comme si était plutôt visé le repérage des unités comme appartenant à un autre système linguistique : témoin à ce propos le recours qui est fait aux guillemets, à des caractères typographiques différents pour marquer les unités allant dans le même sens que la traduction des unités en arabe ou en kabyle parce qu'elles peuvent ne pas être comprises du public. Ainsi certains auteurs remplacent les expressions en arabe par leur traduction. Ex : "le prophète que la prière et le salut soient sur lui" au lieu de /rassoul sellalah alih wa selem/ in Abdessemed; "Au nom de Dieu, le clément, le miséricordieux" au lieu de /bismilah errahman errahim/ in Boussouf; "La nuit du doute" au lieu de /lilt chek/ in Dakia.

Quel public ?

L'étude des ouvrages qui ne comportent pas de glossaire nous permet d'aboutir aux mêmes conclusions que celle des ouvrages qui ont un glossaire. En fait, il semblerait que l'on s'adresse toujours au même type de public, un public qui ne connaît pas l'Algérie ni les langues autochtones de ce pays.

L'Algérie qui est donnée à voir, si on se réfère aux unités les plus fréquentes, est l'Algérie de l'intégrisme, mais également l'Algérie contemporaine avec ses problèmes sociaux qui touchent essentiellement les jeunes. Ces derniers sont bien souvent des "choumara" voués à être des "hittistes", dont les aspirations sont le "partma", la "BM" ou "biyouma", voire "el harba" et qui n'ont d'autres moyens de parvenir à leur but que le "trabendo".

Pour terminer, nous avons essayé de voir si dans les ouvrages que nous avons étudiés, il n'y avait pas d'autres manières plus implicites de désigner le type de lecteurs auxquels s'adressent les écrivains.

Tout d'abord certains auteurs éprouvent le besoin d'apporter des informations qui seraient pour le moins superflues s'ils s'adressaient à un public algérien. (Ex : "Alger, la capitale de mon pays, l'Algérie". in Dakia).

En second lieu, pour dire la réalité algérienne, beaucoup d'écrivains se réfèrent à l'univers culturel de l'Autre, le français. Ceci nous l'avons constaté, d'abord à travers certaines explications de termes arabes. Pour expliquer des unités appartenant au champ lexical de l'art culinaire algérien on se réfère à l'art culinaire français. C'est ainsi que la chorba devient une "soupe traditionnelle à base de viande et de tomates parfumée à la coriandre" in Bakhaï, la h'rira "une soupe" in Mokeddem mais également la berkoukes est "une soupe épaisse très épicée" in Bakhaï. De même kalb-ellouz est une "sorte de pudding fait à base de semoule" in Dakia. Pour expliquer des unités appartenant au champ lexical de la religion musulmane on se réfère à la religion chrétienne. Le "minbar" devient "la chaire destinée à l'usage des prêches" in R. Abdessemed; "le saint" devient "le marabout" in M. Mokeddem; "le djihad" devient "la guerre sainte des algériens" in R. Abdessemed; "le s'hor" devient "le repas de nuit du carême" in R. Abdessemed.

On retrouve cette dynamique en dehors des explications : c'est ainsi que pour parler du cursus scolaire on se réfère au cursus français. Dakia parle de troisième, de seconde, de BEPC et non de 9^e AF, de 1^{ere} AS et de BEF qui sont la réalité algérienne. De la même manière, pour donner un repère temporel on parle de Noël chez Assia Djebar, qui pour symboliser la quête parle également du Graal.

Un dernier point qui nous a paru assez remarquable c'est que pour parler de l'Algérie on se réfère souvent aux toponymes utilisés avant 1962 (que l'on parle de l'Algérie contemporaine ou de l'Algérie pendant la colonisation française) en leur faisant correspondre les équivalents actuels ou pas :

- Ex 1 : les rues : "Rue Emile Maupas", "Rue Mizon", "Avenue de la Marne", sans les équivalents actuels in R. Abdessemed; "Rue Michelet – Didouche Mourad" in K. Messaoudi.

- Ex 2 : Les écoles : "le lycée ex Bugeaud" in Assia Djebar, "le lycée Descartes ex Fromentin" in K. Messaoudi, "le lycée Bugeaud, aujourd'hui, Emir Abdelkader" in R. Abdessemed.

- Ex 3 : les villes et villages : "Un village naguère baptisé Le Vacher par les français et qui avait repris son nom colonial de Benalal" in R. Abdessemed; "Bone" in Rachid Boudjedra.

Conclusion

Ces phénomènes ne concernent bien sûr pas l'ensemble de la production algérienne des années 90. Il faut mettre à part certains jeunes écrivains tels que Mounsi, Leïla Rezzoug, Kacimi, dont les récits se situent en dehors de l'Algérie et des problèmes actuels (qu'il s'agisse de la violence terroriste ou des problèmes sociaux) et qui utilisent une langue très peu marquée par les langues autochtones arabe et kabyle.

Toutefois, pour l'ensemble des écrivains que nous avons étudiés, qu'ils parlent de l'Algérie d'avant ou d'après 1962, qu'ils abordent les problèmes actuels de l'Algérie ou qu'ils parlent des "beurs" et de leurs problèmes d'intégration dans la société française, l'adresse semble assez explicite. En effet, même si le public algérien n'est pas exclu (puisque les problèmes de traductions, d'explications "erronées", de transcriptions approximatives ne rendent pas le texte illisible pour ce type de public), le public visé est bien, sinon un public français, du moins un public de culture française. Ceci est peut être à mettre en rapport, au niveau de la conception de l'écriture, avec le besoin de dire, de témoigner d'un vécu.

Références des textes cités

ABDESSEMED, Rabia. *La Voyante du Hodna*. Paris, L'Harmattan, 1993.

AISSAT, Sadek. Interview dans *Algérie Littérature-Action*, n° 10-11, Avril-Mai 1997.

BAKHAI, Fatéma. *La Scalera*. Paris, L'Harmattan, 1993.

BOUDJEDRA, Rachid. Interview dans *El Watan*, Alger, n° 2094, 8 octobre 1997.

BOUSSOUF, Malika. *Vivre traquée*. Paris, Calmann-Lévy, 1995.

CHAREF, Abed. *Miloud, l'enfant d'Algérie*. Paris, Ed. de l'Aube, 1995.

DAKIA. *Dakia, fille d'Alger*. Paris, Flammarion, 1996.

DJEBAR, Assia. *Le Blanc de l'Algérie*. Paris, Albin Michel, 1997.

DJEMAÏ, Abdelkader. *Un Été de cendre*. Paris, Michalon, 1995.

KACIMI, Mohammed. *Le Jour dernier*. Paris, Stock, 1996.

KESSAS, Ferrudja. *Beur's Story*. Paris, L'Harmattan, 1994.

LEBKIRI, Moussa. *Bouz'louf... tête de mouton*. Paris, Lierre-Coudrier, 1991.

MESSAOUDI, Khalida. *Une Algérienne debout*. Paris, Flammarion, 1995.

MIMOUNI, Rachid. *De la Barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*. Alger, Rahma, 1993. (1° éd. Paris, Le Pré aux clercs, 1992.

MOKEDDEM, Malika. *Le Siècle des sauterelles*. Paris, Ramsay, 1992.

MOUNSI. *La Cendre des villes*. Paris, Stock, 1993.

REZZOUG, Leïla. *Douces Errances*. Paris, L'Harmattan, 1992.

SAADI, Noureddine. Interview dans *Soir d'Algérie*, Alger, n° 1736, 19 juin 1996.

Télérama, Paris, Hors-série : Algérie, mars 1995.

Une revue inédite : *Algérie Littérature/Action*

Christiane CHAULET-ACHOUR,
Université de Cergy-Pontoise

Quelque 4500 pages imprimées en 18 volumes (27 numéros simples ou doubles) occupent avantageusement une belle étagère de bibliothèque : c'est "trivialement" ainsi que se présente cette nouvelle revue, *Algérie Littérature/Action*, née en mai 1996, du pari et des convictions de Marie Virolle et Aïssa Khelladi, rapidement rejoints, il faut le dire, par de nombreuses personnes et tout particulièrement par celles et ceux qui écrivent en Algérie, en France et... ailleurs. Comme le dit le texte de présentation, cette revue est "née d'un besoin précis : faire connaître et promouvoir la littérature algérienne actuelle, celle d'expression française mais aussi des traductions d'œuvres en arabe". Elle veut poser son regard "sur une Algérie d'aujourd'hui, d'hier ou en devenir", en faisant entendre "les voix de celles et de ceux qui se reconnaissent comme Algériens de nationalité, de cœur ou d'esprit. L'Algérie, du dedans et du dehors, veut plus que jamais dire sa pluralité".

Le projet est clair, ambitieux, un peu fou... Au bout de trente mois, il continue et s'amplifie !

Il semblait donc difficile dans un volume s'intéressant aux "paysages algériens des années 90", de ne pas faire sa place à cette réalisation inédite à double titre, puisque aucune revue de ce type n'a jamais vu le jour pour l'Algérie littéraire et puisque l'essentiel de ses pages est réservé aux inédits de création (différents genres littéraires et différentes longueurs) et aux inédits critiques (articles,

certes mais surtout entretiens, portraits, exploration du paratexte des textes littéraires).

Celles et ceux qui connaissent la revue savent qu'elle a un double objectif qui s'est traduit concrètement depuis sa création : offrir un *espace d'édition* aux écrivains algériens qui ne parvenaient pas à se faire publier pour des œuvres actuelles et inédites ; offrir un *espace d'information* sur la littérature algérienne, sur la littérature autour de l'Algérie. Le mot de "littérature" est à prendre au sens propre mais il est aussi assez souvent sollicité au sens plus large puisqu'ont pu être pris en compte des essais, des témoignages, des débats qui touchent au socioculturel et parfois, plus rarement, au socio-politique.

Un espace d'édition

Le premier objectif a été plus qu'honorablement rempli. A cette date, la moisson est impressionnante : douze romans, une pièce de théâtre, un recueil de nouvelles, un témoignage, deux recueils de poésie, une anthologie de portraits et de textes, un album de photographies puisque déjà s'annonce le n°28 de février 1999 avec l'album de photographies de Halim Zenati, *Livret de famille*, la revue ouvrant son espace, autant que possible, au domaine de l'image.

Si l'on détaille par genres littéraires, sur les douze romans, trois sont des romans de femmes, neuf des romans d'hommes – dont trois traduits de l'arabe –. La volonté de découverte et de nouveauté est au rendez-vous.

Deux journalistes connus dans la presse algérienne ont publié leur premier roman dans *AL/A*. Le premier, (Amine Touati)-Aïssa Khelladi¹ y a fait paraître *Peurs et mensonges*, réédité ensuite au Seuil. En mars 1998 son second roman est sorti aux éditions du Seuil, *Rose d'abîme* et en octobre 1998 son troisième roman, *Spoilation*, dans le n° 24-25 d'*AL/A*. Il tient désormais sa place sans conteste dans cette nouvelle génération d'écrivains algériens. Le second journaliste est Arezki Metref qui a publié *Quartiers consignés*. Il édite parallèlement des recueils de poésie et des pièces de théâtre². Waciny Laredj, dont la notoriété n'était pas à faire en Algérie, a pu être connu des lecteurs francophones grâce à la tra-

1 Amine Touati est le pseudonyme de Aïssa Khelladi.

2 En 1998, *Algérie : Chroniques d'un pays blessé*, éd. Domens, 22 p. et *Sindbad émeutier*, poésie, TraumFabrik Editions, 38 p.

duction de *La Gardienne des ombres*, le roman qui a eu le plus de succès de toutes les œuvres publiées dans notre collection à ce jour. Le numéro complet a été épuisé mais le roman, lui-même, est disponible en format de poche dans une nouvelle collection inaugurée³. Il sera prochainement édité en arabe en Allemagne et traduit en allemand, en espagnol et en italien. W. Laredj a publié, en mars 1998, *Le Miroir des aveugles* aux éditions Golias à Villeurbanne, roman qui poursuit la quête d'une Algérie du présent explorée dans toutes ses symboliques.

Deux autres romans traduits de l'arabe ont pu être aussi édités : *Calamus* de Merzak Bagtache au début de l'été 1998 et *Je rêve d'un monde...* d'Abdelhamid Benhedouga inédit en français, publié à la fin de l'année 97. Ainsi cette édition nous permet de continuer à entendre sa voix au-delà de sa disparition. Messaouda, la narratrice, rejoint ces autres femmes de la littérature qui, avec leur franc-parler et la mémoire d'une culture, nous rappellent à l'ordre et font espérer des lendemains plus ouverts. Ces deux derniers auteurs étaient connus, bien entendu, du public algérien. C'est le cas également de l'auteur du sixième roman "masculin", *L'Etoile d'Alger* d'Aziz Chouaki, dont on se rappelle *Baya* chez Laphomic (Alger) et les nouvelles publiées dans *Le Nouvel Hebdo* en 1990. Nous y retrouvons son style "oralisé" et rythmé comme des musiques, son regard insolite et pourtant familier qui replonge sans réalisme réducteur dans des vécus algérois. Le roman d'Aziz Chouaki semble avoir emporté l'enthousiasme de nos lecteurs⁴. Parallèlement A. Chouaki a publié aux éditions Les Mille et une nuits, *Les Oranges*, ce texte superbe qu'il avait mis en scène au théâtre international de langue française de La Villette en juin 1997, une traversée pleine d'humour et de poésie dans un siècle et demi d'histoire algérienne contemporaine. La pièce est reprise, avec une autre mise en scène, au théâtre de la Cité Internationale, ce mois de janvier 1999, et fera ensuite une tournée en France. C'est toujours dans *AL/A* que Hassan Bouabdallah a publié son premier roman, *L'Insurrection des sauterelles*. Connu comme cinéaste, il est, entre autres, le coauteur du très beau documentaire, *Barberousse, mes sœurs*. Plus d'un découvrira avec surprise son talent de romancier. Le roman de l'été

3 Et depuis décembre 1998, il a été réédité dans un volume intitulé, *Cinq romans algériens*, volume qui réunit au sien, les romans de Maïssa Bey, Ghania Hamadou, Aziz Chouaki et Hassan Bouabdallah.

4 Il a également bénéficié d'une édition de poche et il est inséré dans le recueil collectif.

98 a été celui d'Achour Ouamara, un universitaire qui a publié antérieurement deux essais ⁵, *Il était trois fois...*, roman insolite et d'une grande violence sur la Kabylie.

Côté femmes, si la moisson est moins abondante, elle n'en est pas moins de grande qualité : deux premiers romans ont connu un succès certain auprès des lecteurs. *Au commencement était la mer* de Maïssa Bey a été ainsi apprécié par Claire Etcherelli dans sa postface : "Maïssa Bey nous donne à voir ce crime 'modeste', somme toute banal, mais qui, par une écriture sobre, économe jusqu'à l'épure, confère à cette 'saison' dans la vie d'une jeune algérienne, une saisissante force symbolique". Particulièrement remarqué par les médias, il a permis à Maïssa Bey d'être publiée en mars 1998 chez Grasset pour sa deuxième œuvre, *Nouvelles d'Algérie. Le premier jour d'éternité* de Ghania Hammadou, journaliste au *Matin*, nous a offert un hymne magnifique à l'amour d'abord, au théâtre et au pays, hommes et paysages confondus. "Il y a de l'élan, du souffle, de la vie dans cette mémoire, qui bouge et revient sur elle-même, ressac d'images et de vécu, lumineuse, orageuse comme un paysage marin", écrit Danielle Sallenave dans sa postface. Différents l'un de l'autre, ces deux romans sont écrits dans une langue sûre, aux échappées poétiques remarquables où les femmes ne sont plus des "métaphores"... mais ont "leur poids de chair, leur réalité de corps redécouvrant l'espace d'un monde situé géographiquement et historiquement, la densité d'un regard libéré porté sur des horizons neufs parce que jamais entrevus autrement que du fond de la clandestinité, le statut de fugitives", selon l'analyse de Jeanne Marie Clerc, à propos d'Assia Djébar ⁶, appréciation que nous nous permettons d'étendre à ces nouvelles écrivaines. Elle s'applique aussi, dans toute sa lucidité, au dernier roman publié, au moment de cette mise au point, celui du n°26 (décembre 1998), signé d'un nom bien familier aux algérois, aux auditeurs de la Chaîne III et à ceux qui apprécient l'écriture au féminin, Hawa Djabali ⁷. Il porte le beau titre de *Glaise rouge. Boléro pour un pays meurtri*. C'est un retour magnifique de la créatrice au roman, elle qui s'est consacrée au théâtre depuis qu'elle est en Belgique puisqu'elle a écrit deux pièces et collaboré à une troisième, pièces

5 *Le Discours désimigré*, Alger, Bouchène, 1993 ; *Oublier la France. Confession d'un Algérien*, Ed. de l'Aube, 1997.

6 Jeanne-Marie Clerc, *Assia Djébar, Ecrire, Transgresser, Résister*, L'Harmattan, 1997, 175 p., p. 8.

7 A publié antérieurement *Agave*, Paris, Publisud, 1983. Malheureusement épuisé.

dans lesquelles elle tient également le rôle principal. *Glaise rouge* joue sur des destins de femmes, deux en premier plan, une grand-mère et sa petite fille, deux en entrelacement dans les étapes de la diégèse. Refusant le réalisme sans se priver de sa charge référentielle, l'écriture du roman dessine des paysages féminins d'une familiarité inédite en une construction romanesque très élaborée.

La diversité des styles, des thèmes, des traitements du réel est évidente : ce qui est tout de même un exploit puisque toutes et tous tournent inlassablement autour de cette terre algérienne, de ses violences et de ses surprises.

La seule pièce de théâtre publiée à ce jour⁸, *Madah-Sartre* d'Alek Baylee, a été remarquée par Gabriel Garan qui l'a donnée en lecture au TILF en juin 1997. Sa longueur ne permet pas d'envisager son passage sans modification à la scène, mais l'esprit, l'humour et l'originalité qui la caractérisent devraient lui assurer un avenir⁹. Elle pose la question si troublante des conflits idéologiques et celle aussi de notre rapport à une culture acquise et traitée souvent par le biais d'une mauvaise suspicion ou d'un malaise diffus.

Dans ces œuvres inédites, on remarquera que, contrairement au champ éditorial français, Marsa éditions se veut assez discret sur les écritures de témoignage, du moins dans cette partie d'œuvres inédites complètes. A ce jour, n'ont été retenues que deux œuvres d'une grande qualité d'écriture et de ton : celle de Malika Ryane (n° 7-8), *Chroniques de l'Impure*, sur le détournement de l'Airbus et les nouvelles de Rabia Abdessemed (n° 17), neuf nouvelles que nous avons regroupées sous le titre de *Mémoires de femme*. La personnalité, l'expérience et la justesse du regard font entrer de plain-pied dans ces quotidiennetés du passé et du présent.

Le numéro double d'avril-mai 1998 est un "Spécial création" avec 33 œuvres inédites (nouvelles, poèmes, témoignages¹⁰) et la

8 Marsa Editions espère pouvoir ouvrir une collection de textes de théâtre car c'est un genre de plus en plus visité par les écrivains algériens, phénomène à interroger, sans doute en liaison avec la question linguistique et la communication plus directe établie avec le public dans cette période d'urgence.

9 Elle a encore fait la preuve de son efficacité scénique lors de la lecture donnée aux rencontres littéraires de La Villette, le 12 décembre 1998 (En accompagnement de l'exposition de photographies de Michael Von Graffenried, *Algérie, une guerre sans images*).

10 Signalons, en particulier, de Zokha Fardeheb, *Algérie, mon amour, ma souffrance*.

présence de 13 peintres. Des genres divers d'écriture s'y côtoient ainsi que des noms connus ou tout à fait inconnus. Un des joyaux de ce numéro est la réédition accompagnée d'une note inédite, des *Chansons des jeunes filles algériennes* de Mostefa Lacheraf, éditées par Seghers en 1953 ¹¹.

Pour terminer ce rapide survol des œuvres inédites, j'ai gardé le plus beau et le plus suggestif... Notre Hors Série Poésie de juin 1997 avec deux ensembles poétiques qui s'inscrivent dans le présent tragique algérien où ils ne s'ancrent pas de façon directe et univoque. *L'Œil de l'égaré* d'El Mahdi Acherchour se lit d'abord comme une quête individuelle éperdue de l'amour et de l'identité et une réflexion sur l'errance, tandis que *La Cantate pour le pays des îles* de Jamel Eddine Bencheikh est un hymne douloureux à la vie, à l'esprit, à la création. Le "pays des îles" est la traduction du nom arabe d'Alger ou d'Algérie et le texte est à la fois chant solitaire et appel ou voix d'une collectivité. *L'égaré* est plus seul, il interprète les messages et injonctions du groupe et cherche son chemin dans les maquis du sens. La rencontre éditoriale de ces deux poètes algériens que tout paraît opposer, l'âge, la résidence, les usages métaphoriques et les référents imaginaires, permet d'éclairer, de façon originale, le champ poétique algérien contemporain. Elle permet aussi de lire ce qui les unit : la passion de l'Algérie, la quête d'une fête introuvable, le témoignage du sens éclaté, l'angoisse de la folie collective, la mort et l'amour. Il n'est pas besoin de rappeler la notoriété de Jamel Eddine Bencheikh, plus connu pourtant comme traducteur et critique de la littérature arabe médiévale que comme poète. Il vient de publier en janvier 1998, aux éditions Stock, un roman remarquable, *Rose noire sans parfum*. El Mahdi Acherchour continue à nous envoyer, de Bejaïa où il réside, des poèmes dont certains ont été publiés dans le n° 20-21, de créations. Il a devant lui un long parcours de poète qu'il inaugure avec force et originalité.

De ce double recueil, Hamid Nacer-Khodja, un de nos soutiens les plus efficaces et les plus enthousiastes dans la presse algérienne ¹², a rendu compte dans *El Watan* du mardi 9 septembre 1997 en ces termes :

11 La réédition dans *ALA* a permis à Mostefa Lacheraf de rétablir le titre initial ("algériennes" et non "arabes") dont l'éditeur français n'avait pas voulu en 1953.

12 Il a envoyé un dossier Sénac publié dans le n° 17. En mars 1999, il sera le maître d'œuvre d'un Hors Série consacré à Jean Sénac et publié par Marsa Edi-

Ce volume à double voix témoigne de la vitalité de la littérature algérienne, qui continue à exister au-dehors, au-dedans, en dépit de multiples contraintes (...). Mais en ces temps de folie ou de mort où même le cosmos est malade, peut-on encore parler de poésie ? Oui, assurément, parce que le combat pour l'Algérie nouvelle se fait aussi avec des mots, même si ceux-ci sont -provisoirement- de dérisoires sauveurs, lesquels, pour les années futures, nous annoncent et nous écrivent.

A côté de ces œuvres *intégrales* inédites, de nombreux inédits sont publiés dans chaque livraison :

- *des nouvelles* (H. Tengour, Leïla Asma, Nourredine Saadi, J.-E. Bencheikh, Selma Setti, Adriana Lassel, Aïssa Khelladi, O. Arezki, F. Brixi, Zineb Labidi, Zakya Daoud, Salima Saïki, Pierre Garcin, Dey Bendifallah, Bachir D. Brikci, Hassan Bouabdallah, Aïcha Zaïma, Marie Virolle, Arlette Domon, Leïla Rezzoug, Messaoud Djemaï, Abdelhamid Laghouati, O. Arezki, Ybdas Rahmoune, Djilali Bencheikh...);

- *des poèmes* (H. Tengour, Zebeïda Chergui, Salima Aït Mohamed, Amer Aït Saadi, Aziouz Mokhtari, Kamel Rachedi, Adnane Daoud, Paule Kassis, Assia Baka, O. Arezki, Bernadette Ginestet-Lévine, Ybdas Amaghestan, Mouloud Belabdi...), sans oublier le texte d'Hamid Tibouchi, le recueil poétique intégral d'Amin Khan, celui de Soumya Ammar-Khodja et d'Abdelhamid Laghouati et le si beau récit-contes de Dominique Le Boucher, *Par la Queue des diables*, publié dans la revue avant de l'être à l'Harmattan, en 1997.

Dans de nombreux numéros, d'autres découvertes, d'autres voix de la création, comme celles de Réda Bensmaïa, Mourad Yellès, Karima Berger, Ahmed Zitouni, Malika Mokeddem, Abdelkader Djemaï, Benamar Médiène, Anouar Benmalek, sont offertes au lecteur à partir d'entretiens puisque leurs livres sont édités dans d'autres maisons d'édition, ce qui ne les empêche nullement d'avoir leur place dans la partie "revue" du volume.

La dernière œuvre inédite n'est pas une "œuvre" au sens où le sont les titres précédents. L'anthologie que nous avons publiée, Denis Martinez et moi-même, réunit 37 visages et extraits d'écrivains d'Algérie sous le titre *Visages et Silences d'Algérie*. Elle s'inscrit tout à fait dans le projet d'ensemble de la publication qui est espace de découverte, de mémoire et d'information. Combien

tions, sous le titre, Jean Sénac, "Pour une terre possible", *Poèmes et autres textes inédits*, 410 p. avec 20 photographies et sept "talismans" de Denis Martinez. Avec la collaboration de Jacques Miel et de Jean de Maisonneul.

de visages retrouvés, combien de visages découverts ! L'entreprise continue – la revue a publié les portraits de Jean Pélégri, Abdelkader Djemaï, Soumya Ammar-Khodja, Benamar Médiene, Arezki Metref –, et nous pourrions d'ici quelques mois réunir un album avec un nombre de portraits beaucoup plus important.

Un espace d'information

Lorsque l'idée m'est venue de cette anthologie dont je viens de parler, mon souci premier, devenu obsessionnel après la mort de tant d'amis et mon départ d'Alger, était de partager des visages avec tous, de partager aussi la diversité des écritures pour désenclaver la littérature algérienne de quelques "classiques" auxquels elle se réduit le plus souvent.

En tant que critique littéraire, je pense que le désir d'offrir à notre littérature un accompagnement critique et informatif qui ne se réduise pas à des analyses universitaires savantes que nous ne lisons qu'entre nous, est l'aspect plus novateur et m'a le plus séduite. Des visages sur des textes : d'où les portraits de Denis mais aussi les nombreuses photos, dès que nous en disposons, des écrivains et artistes. Pour tous ceux qui ont travaillé en Algérie, achetant les romans à la SNED puis l'ENAL et même à l'ENAG sous le même emballage aveugle et anonyme quel que soit le genre littéraire, c'est un apport essentiel. *Algérie Littérature/Action*, dans cet ordre d'idées, propose sur la littérature algérienne une information variée et vivante.

Entretiens, portraits, analyses, notes de lecture ne se comptent plus. Si grâce à Denis, les écrivains, le plus grand nombre d'entre eux, ont désormais un regard, un sourire, une gestuelle particulière, ils sont accompagnés aussi de "discours" accessibles à tous. Je citais précédemment Claire Etcherelli et Danielle Sallenave : en effet, presque toutes nos œuvres inédites sont accompagnées d'une postface ou d'une préface et d'un entretien avec l'auteur. Celui-ci donne ses objectifs, sa manière de concevoir la littérature, ses projets.

Il n'est pas possible de donner le détail de tout ce qui s'est écrit. Néanmoins, grâce aux portraits, entretiens divers, on peut entendre dans la revue les voix de :

"côté femmes" : Assia Djebar, Fatiha Berezak, Malika Mokeddem, Hawa Djabali, Nina Hayat, Latifa Ben Mansour, Maïssa Bey, Malika Ryane, Ghania Hammadou, Karima Berger ;

"côté hommes" : Sadek Aïssat, Malek Haddad, Mouloud Achour, Arezki Metref, Aïssa Khelladi, Nourredine Saadi, Mounsi, Mohamed Kacimi, Abdelkader Djemaï, Moussa Lebkiri, Aziz Chouaki, Abdelhamid Benhedouga, Anouar Benmalek, Jamel Ed-dine Bencheikh, Saïd Arezki, Rabah Belamri, Alek Baylee, Tahar Djaout, Jacques Derrida, Jean Pélégri, Mohammed Dib, Mostefa Lacheraf, Hassan Bouabdallah, Azzedine Dahmoune ;

"entre les deux..." : Yasmina Khadra ! mais aussi, Slim, Alla, Gyps, Fellag, d'autres encore... car la revue s'ouvre, dès que possible au polar, à l'humour, à la BD, au cinéma, à la musique.

Découverte donc de nouvelles écritures, suivi de ce qui se fait dans l'actualité et prise en charge de la mémoire par des *hommages*, des *dossiers* : Tahar Djaout, A. Benhedouga, N. Aba, Bachir Hadj Ali, Mouloud Mammeri, Matoub Lounès, Jean Sénac ; par la reprise d'*Introuvables*, moins nombreux que voulu pour l'instant par manque de place : M. Belhalfaoui, J.-E. Bencheikh, Mouloud Mammeri, Mostefa Lacheraf et Mohamed Boudia.

Plusieurs dossiers sur des sujets d'actualité ont été proposés : sur le théâtre, l'écriture féminine, les langues, les intellectuels, l'islam.

Des panoramas, des études d'ensemble, des analyses particulières ont été écrites par Leïla Sebbar, Denise Brahimi, Naget Khadda, Bouba Tabti, Marie-Françoise Chitour, Guy Dugas, Charles Bonn, Djilali Bencheikh, Maurice Le Rouzic, Soumya Ammar-Khodja, Zineb Ali Benali, moi-même. Il faut faire une mention toute particulière aux analyses-enquêtes de Dominique Le Boucher qui introduisent à la littérature d'Algérie d'ici et de là-bas d'une façon parfaitement originale. Il faudrait signaler d'autres contributions encore. Tout ne peut être recensé ici.

Je terminerai sur l'option prise dès le numéro trois de privilégier l'approche d'un peintre algérien, renouant avec une tradition, partagée par toutes les littératures, de faire dialoguer peinture et littérature. Du coup, les couvertures se sont embellies puisqu'elles sont rehaussées par une reproduction en couleur du peintre choisi. A l'intérieur du numéro, textes écrits sur le peintre et biographie font connaître ce pan si important de la créativité. Les peintres déjà

intégrés sont Issiakhem, Choukri Mesli, Khadda, Martinez, Korāichi, Djaafer, Sidi Boumedine, Hamid Tibouchi, Nourredine Boutella (pour le graphisme), Baya (un de nos dossiers les plus conséquents sur cette grande dame de la peinture algérienne), Ali Silem, Bettina Ayach, Aksouh, Abdallah Benanteur ; et des peintres moins connus dont on retrace le parcours comme Farid Zioune, Djilali Kadid ou Rabia Tegua.

De mai 1996 à aujourd'hui, de son n° 1 à son n° 28, la revue n'a cessé de s'enrichir, de se diversifier, de s'ouvrir aux Algériens et à tous ceux qui ont l'Algérie au cœur. Nous venons de voir que cela réunit vraiment beaucoup de monde et ce n'est que le début de l'aventure. Des jeunes, des moins jeunes, des anciens, des femmes, des hommes, tous acharnés à témoigner d'une Algérie vivante des mots et de la culture, de la lucidité et de l'espoir, malgré tout.

Bien évidemment tout cela n'aurait pas été possible sans Marie Virolle et Aïssa Khelladi qui ont eu l'idée de cette entreprise originale, faisant d'un slogan commercial "Deux en un !" (chaque volume comprenant, nous le rappelons, une œuvre inédite et une revue proprement dite), une réalité culturelle, riche de surprises et de découvertes. Cela ne durerait pas s'ils n'y mettaient un acharnement et une conviction de tous les instants, chaque numéro sorti faisant oublier les difficultés, les paniques et les veilles. Leur objectif est bien de se maintenir et d'ouvrir la revue et sa confection à toutes celles et ceux qui souhaitent y intervenir. Un objectif obsessionnel a pu être enfin réalisé depuis novembre 1998 : *Algérie Littérature/Action* paraît désormais en Algérie sous forme de "collection" dont le volume 1 a été diffusé fin novembre. Chaque volume suit le même principe que la revue initiale : une œuvre inédite et des nouvelles de l'actualité littéraire. Ces volumes ne reproduisent pas les numéros précédemment publiés mais choisissent dans la matière déjà éditée sans s'interdire la possibilité d'insérer des textes récents ; ce volume 1 comprend le roman d'Aziz Chouaki, *L'Etoile d'Alger*, accompagné d'autres textes, d'entretiens et de "bonnes pages" d'ouvrages qui ne sont pas disponibles en Algérie.

Il n'est pas question de conclure puisque l'entreprise est ouverte et prometteuse. L'objectif de cet article était d'informer pour mettre en valeur la richesse et la diversité de la production qui n'apparaît pas nettement lorsqu'on se cantonne aux éditions classiques et "reconnues" ; et de sensibiliser, car la revue en France et la collection

en Algérie ont besoin du soutien de tous pour continuer ce parcours de grande qualité. La crise profonde que traverse l'Algérie explique ce passage à l'écriture de création de nombreux acteurs sociaux. Celui-ci traduit aussi la réponse la plus insolente aux mutismes souhaités par certains et aux régressions programmées.

Bibliographie : Œuvres littéraires algériennes depuis 1990

Charles BONN,
Université Paris 13

Cette bibliographie a été établie par interrogation automatique de la banque de données *Limag*¹, à partir des données qui nous avaient été transmises jusqu'en janvier 1999. Les références transmises depuis cette interrogation n'ont donc pas pu être signalées.

Par ailleurs on a choisi d'intégrer aussi les œuvres d'écrivains français d'Algérie ou juifs d'Algérie, même si cette catégorie est nécessairement moins informée que celle des écrivains d'origine musulmane.

ABA, Noureddine. *Comme un oiseau traqué.* Paris, L'Harmattan, 1994. 72 p. Coll. Poètes des cinq continents, ISBN 2-7384-2727-8. Poésie.

ABA, Noureddine. *Et l'Algérie des Rois, Sire ?* Paris, L'Harmattan, 1992. 110 p. Coll. Ecritures arabes. ISBN 2-7384-1182-7. Poésie.

ABA, Noureddine. *Je hais les trains depuis Auschwitz.* Paris, L'Harmattan, 1996. 48 p. ISBN 2-7384-4769-4.

ABA, Noureddine. *L'Arbre qui cachait la mer.* Paris, L'Harmattan, 1992. 143 p. Coll. Ecritures arabes. ISBN 2-7384-1504-0. Théâtre.

¹ Cette banque de données est disponible sous forme d'un CD-Rom programmé pour *Windows 95*. Pour plus de renseignements, se reporter au site Internet <http://limag.lvnet-fr.com> (L'adresse est susceptible de changer avant la fin 1999), ou au bulletin d'information *Etudes littéraires maghrébines*, ISSN 1156-6701.

ABA, Noureddine. *L'Exécution au beffroi.* Carnières (Belgique) Lansman, 1995. 76 p. ISBN 2-87282-0965. Théâtre.

ABA, Noureddine. *La Ville séparée par le fleuve.* Paris, L'Harmattan, 1994. 108 p. Coll. Légende des Mondes. ISBN 2-7384-2627-1. Récits.

ABA, Noureddine. *Le Jour où le conteur arrive.* Paris, Quatre-Vents, 1996. 64 p. Coll. Théâtre. ISBN 2-907468-56-1. Théâtre.

ABA, Noureddine. *Une si grande espérance, ou le chant retrouvé au pays perdu.* Paris, L'Harmattan, 1994. 112 p. Coll. Théâtre des cinq continents. ISBN 2-7384-2726-X Théâtre.

ABACHE, Farid. *La Camisole de gré.* Alger, Laphomic, 1990. 95 p. Diffusion 1991. Récit.

ABDESSEMED, Rabia. *La Voyante du Hodna.* Paris, L'Harmattan, 1993. 173 p. Coll. Ecritures Arabes. ISBN 2-7384-1845-7. Récits.

ABDESSEMED, Rabia. *Mémoire de femmes.* Paris, Revue "Algérie Littérature/Action", n° 17. 1998. p. 159-237. ISSN 1270-9131. Nouvelles.

ABOULKER, Florence. *L'étrange peine.* Paris, éd. du Rocher, 1990. 156 p. Coll. "Littérature", Roman.

ABTOUN, Samy. DILEM, Ali. *La Guerre des Boushés.* Alger, ENAG, 1991. 134 p. Coll. Albums. Cod. 87.10.17.01/91. Bande dessinée.

ACHERCHOUR, El-Mahdi. TIBOUCHI, Hamid. (Illustrations). *L'Oeil de l'égaré.* Paris, Marsa Editions, 1997. 63 p. Hors-série de la revue "Algérie Littérature/Action". Avec "Cantate pour le pays des îles" de J.-E. Bench. ISBN 2-9511233-0-2. Poésie.

ACHIR, Kerroum. *Nassima.* Paris, L'Harmattan, 1997. 282 p. ISBN 2-7384-6097-6. Roman.

ACHOUR, Mouloud. *A Perte de mots.* Paris, L'Harmattan, 1996. 124 p. ISBN 2-7384-4824-0. Récits.

ADEM, Belaïd. *On n'a pas toujours choisi.* Paris, La Pensée Universelle, 1992. Textes courts.

ADOUM, Hamid. *Vers d'amour en vadrouille.* Paris, La Pensée Universelle, 1990. 144 p. Coll. Poètes du terroir. ISBN 2-214-88320-0. Poésie.

AGHA, Kadri. *Le Purgatoire et autres étrangetés.* Alger, ENAL, 1991. 159 p. Roman.

AISSAT, Sadek. DIMET, J., EUZIERE, p. *Algérie, une guerre à la société.* Paris, Editions sociales, 1996. 121 p. Coll. Regards sur le Monde. ISBN 2-911833-03-1. Essai.

AISSAT, Sadek. *L'Année des chiens.* Paris, Anne Carrière, 1996. 207 p. ISBN 2-910188-82-5. Roman.

AISSAT, Sadek. *La Cité du Précipice*. Paris, Anne Carrière, 1998. 161 p. ISBN 2-84337-034-5. Roman.

AIT AMRANE, Idir. *Mémoire. Au lycée de Ben Aknoun*. Alger, Compte d'auteur, 1992. 127 p. Souvenirs.

AIT MOHAMED, Salima. *Alger triste soir*. Marseille, Autres Temps, 1996. 88 p. Poésie.

AIT MOHAMED, Salima. (Dir.) *Ecrits d'Algérie*. Marseille, Autres Temps, 1996. 183 p. ISBN 2-908805-92-8. Anthologie.

AKKOUICHE, Mouloud. *Avis d'échéance*. Paris, Gallimard, 1998. 245 p. Coll. Folio Série Noire, n° 2487, ISBN 2-07-049762-3. Roman policier.

AKKOUICHE, Mouloud. *Causse toujours !* Paris, Baleine, 1997. 154 p. Coll. Le Poulpe, n° 39. ISBN 2-84219-038-6. Roman policier.

AL BEKIR, Ali. *La Vipère noire*. Paris, La Pensée universelle, 1992. 191 p. ISBN 2-214-09190-4. Roman.

ALLOUACHE, Merzak. *Bab el Oued*. Paris, Le Seuil, 1995. 222 p. ISBN 2-02-023806-3. Roman.

ALLOUACHE, Merzak. *Salut cousin !* Paris, L'Avant-scène Cinéma, 1996. 77 p. Scénario.

ALLOULA, Abdelkader. BENYOUCEF, Messaoud. (Trad.) *Les Généreux. (Les Généreux, Les Dires, Le Voile)*. Arles, Actes Sud, 1995. 208 p. ISBN 2-7427-0388-8. Théâtre. Arabe traduit.

AMADIS, Saïd. *La Loi des incroyants*. Paris, Plon, 1995. 202 p. Coll. Bleue. ISBN 2-259-18267-4. Roman.

AMARI, Chawki. *De bonnes nouvelles d'Algérie*. Paris, Baleine, 1998. 196 p. Canaille/Révoluer, ISBN 2-84219-149-8. Roman policier.

AMARIYA. *Les Cahiers journaliers d'Oum Ali*. Alger, ENAL, 1991.

AMRANE, Djamila Danièle. PERROT, Michèle. (Préface). *Des Femmes dans la guerre d'Algérie. Entretiens*. Paris, Karthala, 1994. 218 p. Coll. Les Afriques. ISBN 2-86537-510-2. Entretiens.

AMRANE, Djamila Danièle. VIDAL-NAQUET, Pierre. (Préf.) *Les Femmes algériennes dans la guerre*. Paris, Plon, 1991. 298 p. ISBN 2-259-02295-2. Essai (Thèse).

AMROUCHE, Jean. AMROUCHE, Taos. GIONO, Jean. *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*. Paris, Gallimard, 1990. 336 p. Coll. Blanche. ISBN 2-07-071867-0. Entretiens.

AMROUCHE, Jean. YACINE, T. (Ed.) NOUSCHI, A. (Pr.) *Un Algérien s'adresse aux Français, ou l'Histoire d'Algérie par les textes (1943-*

1961). Paris, L'Harmattan, 1994. 378 p. ISBN 2-7384-2881-9. Textes d'actualité.

AMROUCHE, Marie-Louise, Taos. ARNAUD, Jacqueline. (Préf.) *Solitude ma mère*. Paris, Joelle Losfeld, 1995. 231 p. ISBN 2-909906-56-6. Roman.

AMROUCHE, Mohamed. *La Moisson*. Alger, Compte d'auteur, 1993. Poésie.

AOUATI, Yasmina. *Air à esse*. Paris, La Pensée Universelle, 1991. 75 p. Coll. Poètes du temps présent. ISBN 2-214-09062-2. Poésie.

ARABDIOU, Mohammed. *Elle et lui*. Alger, EnAP, 1990. 108 p. Nouvelles.

ARABDIOU, Mohammed. *La médaille et son revers. 2° partie : l'alternative*. Alger, EnAP, 1990. 157 p. Roman.

AROUA, Ahmed. *Comme les fleurs de cactus... (Pensées)*. Alger, Dahlab, 1992. 123 p.

ARRIZ TAMZA, Maya. Pseudo. de BOUSSELMANIA, Saoud. *Quelque part en Barbarie*. Paris, L'Harmattan, 1993. 90 p. Coll. Ecritures arabes. ISBN 2-7384-2051-6. Récit.

ASLAOUI, Leïla. *Dérives de justice*. Alger, Bouchène, 1990. 157 p. Nouvelles.

ASLAOUI, Leïla. *Survivre comme l'espoir*. Constantine, Media-Plus (Maison de la Culture, 1, place des Martyrs), 1994. 127 p. Nouvelles.

ASSIMA, Fériel. *Rhoulem, ou le sexe des anges*. Paris, Arléa, 1996. 175 p. ISBN 2-86959-271-X Roman.

ASSIMA, Fériel. *Une Femme à Alger. Chronique du désastre*. Paris, Arléa, 1995. 188 p. ISBN 2-86959-224-8. Chronique.

ASSUS, André. ROBLES, Emmanuel. (Préface). *Armand Assus*. Portes du Sud, 1991. Biographie.

ATHMANI, Mohamed Laïd. ATMANI ? *Octobre noir*. Paris, La Pensée universelle, 1990. 48 p. Coll. Poètes du temps présent. ISBN 2-214-08210-7. Poésie.

ATLAN, Liliane. ELADAN, Jacques. (Préf.) *Bonheur mais sur quel ton le dire*. Paris, L'Harmattan, 1996. 70 p. Coll. Poètes des 5. continents. ISBN 2-7384-4367-2. Poésie.

ATLAN, Liliane. *Leçons de bonheur*. Paris, Crater, 1997. 90 p. N° spécial revue "Théâtre en coulisses", n° 17. ISBN 2-911574-09-5. Théâtre.

ATLAN, Liliane. *Les Passants, suivi de Corridor, paradis, concert brisé. Un récit en deux temps*. Paris, L'Harmattan, 1998. 174 p. Coll. Ecritures.

ISBN 2-7384-6379-7. Récit.

ATLAN, Liliane. *Un Opéra pour Térézin*. Paris, L'Avant-Scène théâtre, n° 1007-1008, 1997. 180 p. Théâtre.

ATTALI, Jacques. *1492*. Paris, Fayard, 1991. 384 p. Essai.

ATTALI, Jacques. *Au-delà de nulle part*. Paris, Fayard, 1997. 348 p. ISBN 2-213-59666-2. Roman.

ATTALI, Jacques. *Il viendra*. Paris, Fayard, 1994. 361 p. ISBN 2-213-59305-1. Roman.

ATTALI, Jacques. *Le dernier jour après moi*. Paris, Fayard, 1990. 186 p. Roman.

AUDISIO, Gabriel. *Les Français d'hier. 1. Des paysans, XV^e-XIX^e siècles. (Réédition)*. Paris, Armand Colin, 1998. Coll. U Histoire, ISBN 2-200-01989-0. Essai.

AUDISIO, Gabriel. *Les Vaudois. Histoire d'une dissidence. XII^e-XVI^e siècles*. Paris, Fayard, 1998. 350 p. Coll. Nouvelles Etudes historiques, ISBN 2-213-60143-7. Essai.

AZIOUALI, Kamel. *Prisonnière d'une passion, suivi de L'Incroyable rêve de Kenza*. Alger, Editions SEC-FAN, 1997. 59 p. Collection Destins. ISBN 9961-78-000-0. Romans roses.

AZZOUZ, Zakia. *Le Labyrinthe de mon existence*. Paris, La Pensée Universelle, 1991. 129 p. ISBN 2-214-08667-6. Récit de vie.

BAAZIZ, Lazhar. *De vive voix*. Alger, Ed. Fennec, 1993. 48 p. Poésie.

BADID, Mustapha. LE GLOU, Dominique. *Mouss*. Paris, J.C. Lattès, 1992. 211 p. ISBN 2-7096-1163-5. Récit personnel.

BAGTACHE, Merzak. *Calamus*. Paris, Marsa éditions, 1997. 120 p. Revue Algérie Littérature/Action, n° 10-11. Roman traduit de l'arabe par l'auteur. ISSN 1270-9131. Roman. Arabe traduit.

BAKHAI, Fatima. *Dounia*. Paris, L'Harmattan, 1996. 302 p. Coll. Ecritures Arabes. ISBN 2-7384-3436-3. Roman.

BAKHAI, Fatima. *La Scaléra*. Paris, L'Harmattan, 1993. 206 p. Coll. Ecritures arabes. ISBN 2-7384-1614-4. Roman.

BAKHAI, Fatima. *Un Oued pour la mémoire*. Paris, L'Harmattan, 1995. 126 p. Coll. Ecritures arabes, n° 115. ISBN 2-7384-2733-2. Roman.

BAKKAR, Abdelkader. *La grotte de l'araignée*. Paris, Hermé, 1990. 432 p. Récit.

BAYLEE, Alek. *Madah-Sartre*. Paris, Revue Algérie Littérature/Action n° 6, 1996. 90 p. Théâtre.

BEDOS, Guy. *Envie de jouer*. Paris, Le Seuil, 1993. 187 p. ISBN 2-02-

020147-X Humour.

BEDOS, Guy. *Iconoclaste et gai*. Paris, Le Seuil, 1995. 172 p. Coll. Points Virgule, n° 162. ISBN 2-02-025860-9. Humour.

BEDOS, Guy. *Merci pour tout*. Paris, Le Seuil, 1996. 132 p. ISBN 2-02-030766-9. Humour.

BEDOS, Guy. *Petites drôleries et autres méchancetés*. Paris, Le Seuil, 1992. 134 p. Coll. Point. Point virgule, n° 119. ISBN 2-02-018398-6. Humour.

BEDOS, Guy. *Points, piques et répliques*. Paris, Le Cherche-midi, 1998. 182 p. Coll. Les Pensées. ISBN 2-86274-585-5. Humour.

BEGAG, Azouz. *Dis Oualla !* Paris, Fayard, 1997. 138 p. Coll. "Libres". ISBN 2-213-59702-2. Roman.

BEGAG, Azouz. CHAOUITE, Abdellatif. *Ecarts d'identité*. Paris, Le Seuil, 1990. 124 p. Coll. Point-Virgule, n° 86. ISBN 2-02-012158-1. Essai.

BEGAG, Azouz. *Espace et exclusion. Mobilités dans les quartiers périphériques d'Avignon*. Paris, L'Harmattan, 1995. 165 p. Coll. Logiques sociales. ISBN 2-7384-3746-X Essai.

BEGAG, Azouz. DRUMMOND, Allan. (Illustrations). *Jordi et le rayon perdu*. Genève, La Joie de lire, 1992. 29 p. Coll. Energie. ISBN 2-88258-017-7. Histoire illustrée.

BEGAG, Azouz. *L'Ilet-aux-Vents*. Paris, Le Seuil, 1992. 157 p. Coll. Point-Virgule, n°V 114. ISBN 2-02-012462-9. Roman.

BEGAG, Azouz. LOUIS, Catherine. (Illustrations). *La Force du berger*. Genève, La Joie de lire, 1991. 42 p. ISBN 2-88258-011-8. Histoire illustrée.

BEGAG, Azouz. *La Ville des autres. La famille immigrée et l'espace urbain*. Lyon, Presses de l'Université de Lyon, 1991. 159 p. Bibliogr. p. 157-159. ISBN 2-7297-0385-3. Essai.

BEGAG, Azouz. *Les Chiens aussi*. Paris, Le Seuil, 1995. 126 p. Rééd. 1996. ISBN 2-02-023347-9. Roman.

BEGAG, Azouz. BURGELIN, Cl., DECOURTRAY, A. *Les Lumières de Lyon*. Lyon, Les Créations du Pélican, 1994. ISBN 2-903696-4. Album.

BEGAG, Azouz. ANDRESS, Josette. (Illustr.) *Les Tireurs d'étoiles*. Paris, Le Seuil, 1992. 42 p. Coll. Points. Petit point, n° 36. ISBN 2-02-013643-0. Illustré Jeunesse.

BEGAG, Azouz. LOUIS, Catherine. (Illustrations). *Les Voleurs d'écritures*. Paris, Le Seuil, 1990. 86 p. Coll. Petit Point ; 7. ISBN 2-02-012400-9. Récit illustré.

BEGAG, Azouz. LOUIS, Catherine. (Ill.) *Ma Maman est devenue une étoile*. Paris, La Joie de lire, 1995. 28 p. Coll. Récits. ISBN 2-88258-065-7. Album enfants.

BEGAG, Azouz. LOUIS, Catherine. (Ill.) *Mona et le bateau livre*. Paris, Compagnie du livre, 1995. 28 p. Rééd. 1996, Chardon bleu. ISBN 2-84155-074-5. Album enfants.

BEGAG, Azouz. *Place du Pont, la Médina de Lyon*. Paris, Autrement, 1997. 88 p. Coll. Monde 96. : Français d'ailleurs, peuple d'ici. ISBN 2-86269-676-6. Essai.

BEGAG, Azouz. *Quand on est mort, c'est pour toute la vie*. Paris, Gallimard, 1994. 122 p. Coll. Page blanche. ISBN 2-07-058425-9. Récit pour la jeunesse.

BEGAG, Azouz. DELORME, Christian. *Quartiers sensibles*. Paris, Le Seuil, 1994. 209 p. Coll. Point Virgule, n° 415. ISBN 2-02-022381-3. Essai.

BEGAG, Azouz. LOUIS, Catherine. (Ill.) *Une Semaine de vacances à Cap Maudit*. Paris, Le Seuil, 1994. 56 p. Coll. Petit Point Loufoque. ISBN 2-02-019630-1. Album enfants.

BEGAG, Azouz. *Zenzela*. Paris, Le Seuil, 1997. 139 p. ISBN 2-02-032455-5. Roman.

BEGAG, Azouz ; KALOUAZ, Ahmed ; ZEHRAOUI, Ahsène (et al...) *Banlieues, relégation ou citoyenneté*. Paris, Gallimard, 1991. p. 2-235. Les Temps modernes, n° 545-546. ISSN 0040-3075. Dossier.

BEKKAR, Abdelkader. *La Grotte de l'araignée*. Paris, Hermé, 1990. 431 p. Coll. Mouvances. ISBN 2-86665-129-4. Roman.

BELABDI, Mouloud. *Mandala*. Ain Temouchent (Algérie), Ed. Le Fenec, 1994. Poésie.

BELAMRI, Rabah. DE CECCATY, René. (Postface). *Chronique du temps de l'innocence*. Paris, Gallimard, 1996. 241 p. Coll. Haute Enfance. ISBN 2-07-074657-7. Roman.

BELAMRI, Rabah. KAIDI, R. et N. (Illustrations). *Contes de l'est algérien : La Rose rouge*. Paris, Publisud, 1990. 108 p. Réédition. (1° éd. : Publisud, 1982). ISBN 2-86600-029-3. Contes.

BELAMRI, Rabah. *Corps seul*. Paris, Gallimard, 1998. 72 p. ISBN 2-07-075179-1. Poésie.

BELAMRI, Rabah. *Dormants de l'oubli*. Paris, Lafabrie. 1994. 14 p. 60. ex. Poésie.

BELAMRI, Rabah. PARASCHIV & LAFABRIE. *Echo*. Paris, Lafabrie. 1991. 27. exemplaires. Boîte avec un texte de R. B. et 4. planches. Poésie-

planches.

BELAMRI, Rabah. *En écrivant avec... le jardin des mots. Poèmes, nouvelles, contes.* Mohammédia, Imprimerie de Fédala, 1995. D.L. 540/1995. Divers.

BELAMRI, Rabah. *Enfance, enfance...* Québec, Hurtubise, 1991. 28 p. Coll. Plus. ISBN 2-89045-833-0. Roman pour enfants.

BELAMRI, Rabah. *Femmes sans visage.* Paris, Gallimard, 1992. 143 p. ISBN 2-07-072496-4. Roman.

BELAMRI, Rabah. JEUNET, Bernard (Illustrations). *L'âne de Djeha.* Paris, L'Harmattan, 1991. 60 p. ISBN 2-7384-0907-5. Conte. Bilingue.

BELAMRI, Rabah. GORIUS, Alain. *Le Jardin des mots.* Mohammedia, El Jadida, 1995. 112 p. Poésie.

BELAMRI, Rabah. (Dir.) BELAMOUR. *Les Chats du Marais.* Paris, Lafabrie, 1993. 12 p.

BELAMRI, Rabah. *Les Herbes de l'âme.* Paris, Editions sonores Artalect, 1992. Poésie.

BELAMRI, Rabah. *Mémoire en archipel.* Paris, Hatier, 1990. 135 p. Coll. Haute enfance. ISBN 2-218-2726-7. Récits.

BELAMRI, Rabah. *Pierres d'équilibre.* Chaillé/Montréal, Le Dé bleu/Noroît, 1993. 96 p. ISBN 2-84031-017-1. Poésie.

BELAMRI, Rabah. AZOUZI (Lithographie). *Pour Hallaj.* Paris, B.G. Lafabrie, 1993. 10 p. Poésie.

BELAMRI, Rabah. SZCZUCZYNSKI, Alain (Photos). *Sahraoui.* Paris, L'Harmattan, 1994. 42 p. ISBN 2-7384-2890-8. Album.

BELAMRI, Rabah. GUITET, James. (Lithographies). *Soif.* Paris, B.G. Lafabrie, 1995. 12 p. 60. ex. Poésie.

BELGACEM, Myriam. *Enfants de la terre et du soleil.* Paris, La Pensée universelle, 1992. 287 p. Coll. Poètes du temps présent. ISBN 2-214-09382-6. Poésie.

BELKHODJA, Amar. *L'Affaire Hamdani Adda (1926-1962).* Alger, Editions Mekhloufi, 1991. 161 p. Témoignage.

BEN AISSA, Khelfa. *Tu vivras, Zinet = 'Tahia, Ya Zinet'. L'artiste Med Zinet raconté par ses proches.* Paris, L'Harmattan, 1990. 166 p. ISBN 2-7384-0651-3. Témoignages.

BEN ALLAL, Hacène. *Flots de souvenirs.* Paris, Pro-Edi, 1991. 175 p. ISBN 2-908337-08-8. Roman.

BEN AYCH, Gil. *Au Jour le jour. Tome 1. : Les Manuscrits de 1984.* Paris, L'Harmattan, 1997. 212 p. ISBN 2-7384-4862-3. Journal-

Réflexions.

BEN AYCH, Gil. *Au Jour le jour. Tome 2. : Lettres au Monde.* Paris, L'Harmattan, 1997. 208 p. ISBN 2-7384-4862-3. Journal-Réflexions.

BEN MANSOUR, Latifa. *La Prière de la peur.* Paris, La Différence, 1997. 380 p. Coll. Littérature. ISBN 2-7291-1174-3. Roman.

BEN MANSOUR, Latifa. *Le Chant du lys et du basilic.* Paris, J.-C. Lattès, 1990. 271 p. ISBN 2-7096-0858-8. Roman.

BEN MANSOUR, Latifa. *Trente-trois tours à son turban.* Arles, Actes-Sud-Papiers, 1997 p. 7-20. Première pièce d'un ensemble de pièces francophones. Titre : "Brèves d'Ailleurs". ISBN 2-7427-0444-2. Théâtre.

BEN, Myriam. (Pseudo de BEN HAIM, Marylise.) *Au Carrefour des sacrifices.* Paris, L'Harmattan, 1992. 105 p. Coll. Poètes des cinq continents. ISBN 2-7384-1300-5. Poésie.

BENACER, M.-L. *Tant va la montagne à la ville.* Alger, ENAP, 1990. 238 p. Roman.

BENAICHA, Brahim. *Vivre au paradis : d'une oasis à un bidonville.* Paris, Desclée de Brouwer, 1992. 304 p. ISBN 2-220-03283-3. Autobiographie.

BENAISSA, Mustapha. *Quelqu'un, quelque part.* Alger, Ed. Fennec, 1993. 80 p. Nouvelles.

BENAISSA, Slimane. *Au-delà du voile : si tu es mon frère, moi qui suis-je ?* Carrière (Belgique), Lansman, 1991. 40 p. Coll. Théâtre à vif. ISBN 2-87282-025-6. Théâtre. Bilingue.

BENAISSA, Slimane. *Le Conseil de discipline.* Carrière (Belgique), Lansman, 1992. 51 p. Coll. Théâtre à vif. ISBN 2-87282-035-3. Théâtre.

BENAISSA, Slimane. *Les Fils de l'amertume.* Carrière (Belgique), Lansman, 1996. 56 p. Coll. Nocturnes Théâtre n° 13. ISBN 2-87282-158-9. Théâtre.

BENAISSA, Slimane. *Marianne et le Marabout.* Carrière (Belgique), Lansman, 1995. 42 p. Coll. Théâtre à vif. ISBN 2-87282-108-2. Théâtre.

BENAISSA, Slimane. *Théâtre en exil.* Carrière (Belgique), Lansman, 1997. 5. vol. ISBN 2-87282-180-5. Théâtre.

BENAISSA, Slimane. *Un Homme ordinaire pour quatre femmes particulières.* Carrière (Belgique), Lansman, 1997. 45 p. Coll. Théâtre à vif. ISBN 2-87282-176-7. Théâtre.

BENALLOU, Lamine. *Les Porteurs de parole.* Paris, L'Harmattan, 1998. 158 p. Coll. Ecritures arabes. ISBN 2-7384-6573-0. Roman.

BENAMARA, Khelifa. *La Parole étranglée.* Alger, ENAL, 1990. 225 p.

Roman.

BENAMEUR, Jeanne. *Adil, coeur rebelle*. Paris, Flammarion-Père Castor, 1994. 128 p. Coll. Castor-Poche. ISBN 2-08-164082-9. Roman Jeunesse.

BENAMEUR, Jeanne. *Ca t'apprendra à vivre*. Paris, Le Seuil, 1998. 128 p. ISBN 2-02-028920-2. Roman.

BENAMEUR, Jeanne. DIET, Robert (Ill.) *Pourquoi pas moi ?* Paris, Hachette-Jeunesse, 1997. 158 p. ISBN 2-01-321519-3. Roman Jeunesse.

BENAMEUR, Jeanne. *Quitte ta mère !* Paris, Magnier, 1998. 132 p. ISBN 2-84420-000-1. Roman.

BENAMEUR, Jeanne. *Samira des quatre routes*. Paris, Flammarion-Père Castor, 1992. 160 p. Coll. Castor-Poche. Junior, n° 353. ISBN 2-08-162205-X. Roman Jeunesse.

BENAMEUR, Jeanne. *Une Histoire de peu et autres nouvelles*. Paris, Hachette-Jeunesse, 1997. 128 p. ISBN 2-01-321547-9. Nouvelles.

BENARAB, Abdelkader. *Les Mots*. Paris, L'Harmattan, 1995. 60 p. Coll. Poètes des cinq continents, n° 85. ISBN 2-7384-2907-6. Poésie.

BENAYAT, Mohammed. *Freddy la rafale*. Alger, ENAL, 1991. 200 p. Cod. 200.88.02.08. Policier.

BENBELAID, Aly. *Entre deux mères*. Paris, La Pensée universelle, 1994. Autobiographie romancé.

BENCHEIKH, Jamel Eddine. WIAME, Sarah (Dessins). *Alchimiques*. Paris, Atelier 87, Po3egram, 1991. Poésie.

BENCHEIKH, Jamel Eddine. SIDI BOUMEDINE, Djamel. (Ill.) *Cantate pour le pays des îles*. Paris, Marsa Editions, 1997. 91 p. Hors-série de la revue "Algérie-Littérature/Action. Couplé avec "L'Oeil de l'égaré" de El-Mahdi ACHERCHOUR. ISBN 2-9511233-0-2. Poésie.

BENCHEIKH, Jamel Eddine. MIQUEL, André. *D'Arabie et d'Islam*. Paris, Odile Jacob, 1992. 236 p. ISBN 2-7381-0180-1. Dialogue.

BENCHEIKH, Jamel Eddine. SILEM, Ali. (Eaux-Fortes). *Déserts d'où je fus*. Tétouan, 1994. Poésie.

BENCHEIKH, Jamel Eddine. *L'Oeuvre désirante*. Paris, Les Ateliers du Père Lachaise, 1994. Essai.

BENCHEIKH, Jamel Eddine. CHOLLET, Jean. (Signes peints). *Lambeaux*. Paris, 1995. Poésie.

BENCHEIKH, Jamel Eddine. MIQUEL, André. *Les Mille et Une Nuits. Contes choisis. 1*. Paris, Gallimard, 1991. 663 p. Coll. Folio. n° 2256. ISBN 2-07-038399-7. Traduction critique.

BENCHEIKH, Jamel Eddine. MIQUEL, André. *Les Mille et Une Nuits. Contes choisis. 2.* Paris, Gallimard, 1991. 663 p. Coll. Folio. n° 2257. ISBN 2-07-038400-4. Traduction critique.

BENCHEIKH, Jamel Eddine. MIQUEL, André. *Les Mille et Une Nuits. Contes choisis. 3.* Paris, Gallimard, 1996. 718 p. Coll. Folio. n° 2257. ISBN 2-07-039385-2. Traduction critique.

BENCHEIKH, Jamel Eddine. BREMOND, Claude. MIQUEL, André. *Mille et un contes de la nuit.* Paris, Gallimard, 1991. 366 p. Coll. Bibliothèque des Idées. ISBN 2-07-072176-0. Essai.

BENCHEIKH, Jamel Eddine. XENAKIS, Makhi. (Dessins). *Parole montante, suivi d'Ecume.* St Benoit du Sault, Ed. Tarabuste, 1996. 43 p. ISBN 2-908138-49-2. Poésie.

BENCHEIKH, Jamel Eddine. *Rose noire sans parfum.* Paris, Stock, 1998. 270 p. ISBN 2-234-04883-4. Roman.

BENCHEIKH, Jamel Eddine. *Transparence à vif.* Mortemart (87), Rougerie, 1990. 113 p. Poésie.

BENGUETTAF, M'hamed. *Arrêt fixe.* Carnières (Belgique) Lansman, 1996. 45 p. Coll. Beaumarchais, ISBN 2-87282-162-7. Théâtre.

BENGUIGUI, Jeanne. *9. versets pour un miracle (suivi de) Corps ma demeure.* Valenciennes, Cahiers Froissart, 1991. 32 p. N° 160. Poésie.

BENGUIGUI, Jeanne. *Contes de Sidi Bel Abbès : Comme un jardin d'amandiers.* Paris, L'Harmattan, 1992. 144 p. Coll. La Légende des mondes. ISBN 2-7384-9391-9. Contes.

BENGUIGUI, Jeanne. HELLER, Lucette. (Préface). *En ton jardin, le serpent.* Troyes, Librairie Bleue, 1995. 113 p. ISBN 2-86352-126-8. Poésie.

BENGUIGUI, Jeanne. FREIXE, Alain. (Préface). *Le Déménagement.* Paris, L'Harmattan, 1995. 92 p. Coll. Ecritures arabes. ISBN 2-7384-2930-0. Nouvelles.

BENHAFSI, Siv. *En mor i Alger (Une mère à Alger).* Oslo, Pax forlag A/S., 1994. 133 p. ISBN 82-530-1666-2. Nouvelles. Norvégien.

BENHEDOUGA, Abdelhamid. (BENHADOUGA). *(La dernière heure).* Alger Andalouses, 1991. Roman. Arabe.

BENHEDOUGA, Abdelhamid. *(Proverbes algériens).* Alger, ENAL, 1992. 330 p. Recueil. Arabe.

BENHEDOUGA, Abdelhamid. BOIS, Marcel (traducteur). *Blessures de la mémoire.* Alger, Ed. Marinoor, 1996. 122 p. ISBN 9961-72-028-08. Nouvelles. Arabe traduit.

BENHEDOUGA, Abdelhamid. (BENHADOUGA). BOIS, Marcel

(Trad.). *Je rêve d'un monde...* Paris, Marsa éditions, 1997. 164 p. Revue Algérie Littérature/Action, n° 15-16. Roman. Arabe traduit.

BENLAHCEN, Djamel. *Les Chants du cactus.* Alger, Ed. Le Fennec, 1993. 32 p. Poésie.

BENMALEK, Anouar. *L'Amour loup.* Paris, L'Harmattan, 1994. 235 p. Coll. Ecritures arabes, n° 106. ISBN 2-7384-2293-4. Roman.

BENMALEK, Anouar. *Les Amants désunis.* Paris, Calmann-Lévy, 1998. 339 p. ISBN 2-7021-2912-9. Roman.

BENMALEK, Soumya. (Pseudo : IMAKSEN, Nayla). *La troisième fête d'Ismaël. Chronique algérienne, août 1993-août 1994.* Casablanca, Le Fennec, 1994. 208 p. ISBN 9981-838-15-2. Chronique.

BENNACER ; M.-Larbi. *Tant va la montagne à la ville.* Alger, En.A.P., 1990. 233 p. Roman.

BENNACER ; M.-Larbi. *Un Pied sur chaque rive.* Alger ? Compte d'auteur, 1992. 394 p. Roman.

BENRAIS, Djamel. *Mots clés du coeur.* Alger Compte d'auteur, 1991. 68 p. Poésie.

BENSAID, Norbert. FRESCO, Nadine, Ed., DANIEL, J. Pr *Un Médecin dans son temps.* Paris, Le Seuil, 1995. 384 p. Recueil de textes.

BENSLI, Fatima. *Code de la femme silencieuse.* Paris, La Pensée universelle, 1991. 62 p. ISBN 2-214-08761-3. Récits personnels.

BENSMAIA, Reda. *Alger ou la maladie de la mémoire.* Paris, L'Harmattan, 1997. 135 p. Coll. Ecritures arabes. ISBN 2-7384-5920-X Roman.

BENSMAIA, Reda. CONLEY, Tom. (Trad. et postface). *The Year of passages.* Minneapolis, The Regents of the University of Minnesota, 1995. 146 p. ISBN 0-8166-2393-7. Anglais.

BENSMAINE, Leïla. ARKOUN, Mohammed. (Préface). *Parfums d'Alger.* Tunis, CERES, 1996. 118 p. ISBN 9973-19-230-3. Roman.

BENSOUSSAN, Albert. *Confessions d'un traître. Essai sur la traduction.* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995. 130 p. ISBN 2-86847-140-4. Essai.

BENSOUSSAN, Albert. *Djebel-Amour, ou L'Arche naufragère.* Paris, L'Harmattan, 1992. 159 p. Coll. Ecritures arabes, n° 85. ISBN 2-7384-1702-7. Roman.

BENSOUSSAN, Albert. *L'Echelle sépharade.* Paris, L'Harmattan, 1994. 172 p. Coll. Ecritures arabes n° 97. Daté 1993, publié janvier 1994. ISBN 2-7384-2128-8. Recueil d'essais.

BENSOUSSAN, Albert. *L'Oeil de la sultane.* Paris, L'Harmattan, 1996.

96 p. Coll. Ecritures arabes. ISBN 2-7384-3887-3. Récit.

BENSOUSSAN, Albert. *La Ville sur les eaux.* Paris, L'Harmattan, 1992. 121 p. Coll. Ecritures arabes, n° 75. ISBN 2-7384-1651-9. Roman.

BENSOUSSAN, Albert. *Le Chant silencieux des chouettes.* Paris, L'Harmattan, 1997. 112 p. Coll. Ecritures arabes, n° 35. ISBN 2-7384-5983-8. Récit.

BENSOUSSAN, Albert. *Le Félipou : Contes de la sixième heure.* Paris, L'Harmattan, 1994. 127 p. Coll. Ecritures arabes. ISBN 2-7384-2569-0. Contes.

BENSOUSSAN, Albert. *Le Marrane ou la confession d'un traître.* Paris, L'Harmattan, 1991. 159 p. Coll. Ecritures arabes ; 64. ISBN 2-7384-0908-3. Récit.

BENSOUSSAN, Albert. *Les Anges de Sodome.* Paris, Maurice Nadeau, 1996. 132 p. ISBN 2-86231-133-2. Récit.

BENSOUSSAN, Albert. *Les Eaux d'arrière-saison.* Paris, L'Harmattan, 1996. 109 p. ISBN 2-7384-4358-3. Roman.

BENSOUSSAN, Albert. *Une saison à Aigues les Bains.* Paris, Maurice Nadeau, 1993. 108 p. ISBN 2-86231-115-4. Roman.

BENSOUSSAN, Albert. *Visage de ton absence.* Paris, L'Harmattan, 1990. 112 p. Coll. Ecritures arabes, n° 62. ISBN 2-7384-0882-6. Nouvelle+textes.

BENSOUSSAN, Paul. *Impossibles chansons : poèmes.* Paris, Ed. de la Bruyère, 1991. 31 p. (n.d.). Poésie.

BENSOUSSAN, Paul. *Ressacs.* Paris Ed. de la Bruyère, 1992. 53 p. Poésie.

BENYAHIA, Mohamed. *La Conjuración du pouvoir. Récit d'un maquisard de l'ALN.* Alger, ENAP, 1993. 223 p. DL 204. A93. Témoignage.

BEREZAK, Fatiha. *Homsiq.* Paris, L'Harmattan, 1993. 132 p. Coll. Ecritures arabes ; 90. ISBN 2-7384-2003-6. Récit.

BEREZAK, Fatiha. GARONNAIRE, Félix. (Introduction). *Le Regard aquarel 3.* Paris, L'Harmattan, 1992. 76 p. Coll. Ecritures arabes ; 76. ISBN 2-7384-1434-6. Poésie.

BERGER, Karima. *L'Enfant des deux mondes.* Paris, L'aube, 1998. 127 p. Coll. Regards croisés. ISBN 2-87678-402-5. Roman.

BERKANI, Derri. *Ne montre à personne...* Paris, L'Harmattan, 1995. 206 p. ISBN 2-7384-3189-5. Roman.

BERREBY, Elie-Georges. *L'Enfant pied-noir.* Arles, Actes-Sud, 1994. 168 p. ISBN 2-7427-0171-0. Roman.

- BERREBY, Elie-Georges.** *La Honte à la figure.* Arles, Actes Sud, 1995.
- BEY, Haïti.** *Sensations et réalités.* Paris, La Pensée universelle, 1991. 39 p. Coll. Poètes du temps présent. ISBN 2-214-08743-5. Poésie.
- BEY, Maïssa.** *Au commencement était la mer.* Paris, Revue Algérie Littérature / Action, n° 5. 1996. p. 5-73. ISSN 1270-9131. Roman.
- BEY, Maïssa.** *Nouvelles d'Algérie.* Paris, Grasset, 1998. 180 p. ISBN 2-246-56571-5. Nouvelles.
- BEYETTOU, Mokhtar.** *Confusions.* Alger, Ed. Le Fennec, 1993. 160 p. Poésie.
- BOISSONNADE, Euloge.** *Du Sahara de Conrad Kilian au Koweït de Saddam Hussein.* Paris, Albatros, 1991.
- BOUABACI, Aïcha.** *Peau d'exil.* Alger, ENAL, 1991. 160 p. Diffusion 1991. Edition : 1990. Nouvelles.
- BOUABDELLAH, Hassan.** *L'Insurrection des sauterelles.* Paris, Marsa Editions, 103, Bd. Mac Donald, 75019. Paris. 1998 p. 17-131. Revue Algérie Littérature/Action, n° 18-19, Février-Mars 1998. ISSN 1270-9131. Roman.
- BOUADNA, Cheffa.** *Carnet de bord : tours et retours d'Alger : Golfe, l'amère bataille.* Paris, La Pensée universelle, 1992. 104 p. Coll. Poètes du temps présent. ISBN 2-214-09043-6. Poésie.
- BOUAMAMA, Abdelkrim.** MACQUET, Philippe. (Préf.) *L'illusion perdue.* Paris, La Pensée Universelle, 1991. 179 p. ISBN 2-214-08645-5. Témoignage.
- BOUBEKER, Hamsi.** *Contes berbères de Kabylie.* Bruxelles, EPO, 1991. 32 p. Diff. Distique. ISBN 2-87262-048-6. Recueil+cassette.
- BOUBEKER, Hamsi.** *Empreintes. Hommage à Si Mohand-ou-M'Hand.* Bruxelles, Le Flambeau, 1994. Album.
- BOUBEKER, Hamsi.** BARRAK-CHAGNOLLAUD, Anissa. (Trad.) *Itouma et la forêt trahie.* Paris, L'Harmattan, 1993. 16 p. Coll. Contes des quatre vents, Album il. bilingue. Berbère+franç.
- BOUCHAOUR, Ibrahim.** BOUCHAKOUR ? *Les Epaves écarlates.* Nanterre, Académie européenne du livre, 1992. 31 p. ISBN 2-87739-340-2. Poésie.
- BOUCHAREB, Mustapha.** *Ciel de feu.* Alger, ENAL, 1991. 229 p. Roman.
- BOUCHAREB, Mustapha.** *Fièvre d'été.* Alger, ENAL, 1990. 162 p. Roman.
- BOUCHAREF, Sid-Ahmed.** *La Douche écossaise.* Alger, Compte

d'auteur, 1990. 122 p. (Non daté). Roman.

BOUCHEDDERA, Mahdi. *Au bunker de mon coeur*. Mostaganem, Ed. Alaoui, 1991. Poésie.

BOUDJEDRA, Mohamed. *Barbès-Palace*. Monaco, Le Rocher, 1993. 208 p. ISBN 2-268-01554-8. Roman.

BOUDJEDRA, Mohamed. *Philippe Djian*. Monaco, Le Rocher, 1992. 133 p. Coll. Domaine français. ISBN 2-268-01397-9. Essai.

BOUDJEDRA, Rachid. *Fawda al-Ashya. (Le Désordre des choses)*. Alger, Bouchène, 1990. 299 p. Roman. Arabe.

BOUDJEDRA, Rachid. *FIS de la haine*. Paris, Denoël, 1992. 141 p. ISBN 2-207-23959-4. Pamphlet.

BOUDJEDRA, Rachid. *Journal d'une femme insomniaque. Traduit de l'arabe par Antoine Moussali et l'auteur*. Alger, Dar El-Ijtihad, 1990. 151 p. Reproduction en Fac-Similé sur mauvais papier de 'La pluie', Paris, Denoël, 1987. Roman. Arabe traduit.

BOUDJEDRA, Rachid. *La Vie à l'endroit*. Paris, Grasset, 1997. 219 p. ISBN 2-246-53521-2. Roman.

BOUDJEDRA, Rachid. MOUSSALI, Antoine. (Trad.avec aut.) *Le Désordre des choses = Fawdâ al-asyâ'*. Paris, Denoël, 1991. 293 p. ISBN 2-207-23839-3. Roman. Arabe traduit.

BOUDJEDRA, Rachid. *Lettres algériennes*. Paris, Grasset, 1995. 205 p. Coll. L'autre regard. ISBN 2-246-49091-X. Témoignage.

BOUDJEDRA, Rachid. *Peindre l'Orient*. Paris, Zulma, 1996. 76 p. Coll. Grain d'Orage. ISBN 2-9090-3182-9. Album.

BOUDJEDRA, Rachid. *Timimoun*. Paris, Denoël, 1994. 159 p. ISBN 2-207-24203-X. Roman.

BOUDJELLAL, Brigitte. BOUDJELLAL, Farid. (Illustr.) *Perpette les olivettes : poèmes 1990*. St-Jean-du-Bruel, Atelier du Tayrac, 1991. 47 p. Coll. Tripes ; 5. ISBN 2-906014-18-4. Poésie.

BOUDJELLAL, Farid. JOLLET, Thierry. (Illustrations). *Ethnik Ta Mère !* Toulon, Soleil productions, 1996. 44 p. ISBN 2-87764-412-X. Bande dessinée.

BOUDJELLAL, Farid. NINI, Soraya. *Hip-Hop*. Nice, Z'Editions, 1996. 56 p. ISBN 2-87720-180-5. Bande dessinée.

BOUDJELLAL, Farid. *Jambon-Beur*. Toulon, Ed. Soleil Productions, 1995. 68 p. Bande dessinée.

BOUDJELLAL, Farid. *Juif-Arabe : conférence internationale*. Toulon, Soleil productions, 1991. 46 p. ISBN 2-87764-074-4. Illustré humoris-

tique.

BOUDJELLAL, Farid. *Le Beurgeois*. Toulon, Soleil productions, 1997. 64 p. ISBN 2-87764-618-1. Bande dessinée.

BOUDJELLAL, Farid. *Le Gourbi*. Alger, Laphomic, 1990. Bande dessinée.

BOUGUERRA, Mohamed K. *Fenêtres barbares*. Paris, L'Harmattan, 1993. 159 p. Coll. Ecritures arabes, n° 87. ISBN 2-7384-1862-7. Roman.

BOUGUERRA, Mohamed K. *Le Raisin*. Alger, ENaP, 1992. 112 p. Roman.

BOUGUETTAYA, Nadjat. *Larmes et chagrins*. Alger, Ed. Le Fennec, 1993. 48 p. Poésie.

BOUHLAL, Abbas. *Balise du désert*. Cadenet (84160), La Glaneuse, 1990. 24 p. Coll. L'Imagine. ISBN 2-907287-03-6. Poésie.

BOUMAZA, Nadir. *Territoire du désir*. Grenoble, Chez l'auteur, 3, rue Casimir Brenier, 1996. 124 p. Poésie.

BOUMEDIENE, Anissa. *La Fin d'un monde*. Alger, Bouchène, 1991. 298 p. Récit.

BOUNEMEUR, Azzedine. *Cette Guerre qui ne dit pas son nom*. Paris, L'Harmattan, 1993. 221 p. Coll. Ecritures arabes, ISBN 2-7384-1807-4. Roman.

BOURAOUI, Nina. *L'Age blessé*. Paris, Fayard, 1998. 126 p. ISBN 2-213-60009-0. Roman.

BOURAOUI, Nina. *La Voyeuse interdite*. Paris, Gallimard, 1991. 143 p. Coll. Blanche. ISBN 2-07-072168-X. Roman.

BOURAOUI, Nina. *Le Bal des Murènes*. Paris, Fayard, 1996. 156 p. ISBN 2-213-59639-5. Roman.

BOURAOUI, Nina. *Poing mort*. Paris, Gallimard, 1992. 102 p. ISBN 2-07-072760-2. Roman.

BOUROKBA, Attafia. *L'Amour trahi*. Paris, La Pensée universelle, 1992. 110 p. ISBN 2-214-09108-4. Roman.

BOUSLIMANI, Nacer. *Le Retard d'Eve*. Alger, ENaP, 1993. 224 p. Roman.

BOUSSOUF, Malika. *Vivre traquée*. Paris, Calmann-Lévy, 1995. 217 p. ISBN 2-7021-2445-3. Témoignage.

BOUTAMINA, Ali. *Poésie ininterrompue*. Paris, Edinter, 1998. 58 p. Poésie.

BOUTARENE, Kadda. *Kaddour (3), De Brezina au Palais Bourbon, itinéraire d'un militant*. Alger, ENAL, 1990. 231 p. Roman historique.

BOUZAHER, Hocine. *Le Sel et la plaie*. Alger, ENAP, 1991. 199 p. Roman.

BOUZEGGAOUI, Saliha. *Monde sans âme*. Paris, La Pensée universelle, 1992. 60 p. Coll. Poètes du temps présent. ISBN 2-214-09234-X. Poésie.

BRAHIMI, Himoud. *Casbah Lumière*. Paris, Joelle Losfeld, 1993. 119 p. ISBN 2-909906-13-2. Chroniques + Poésie.

BROURI, Malik. *Les Orangers de Sidi Bou Saïd*. Paris, La Pensée universelle, 1992. 89 p. Coll. Les collines du soleil. ISBN 2-214-09304-4. Roman.

CAMUS, Albert. BJURSTRÖM, Carl Gustav. (Postface). *Discours de Suède*. Paris, Gallimard, 1997. 96 p. Folio, n° 2919.

CAMUS, Albert. REY, Louis. (Ed. crit.) *L'Etat de siège*. Paris, Gallimard, 1998. 224 p. Coll. Folio-Théâtre, n° 52. Théâtre.

CAMUS, Albert. *Le premier homme*. Paris, Gallimard, 1994. 334 p. ISBN 2-07-073827-2. Roman posthume.

CANTEAU, Jacques. *Le Feu et la pluie de l'Atlas. Vie quotidienne d'une famille de colons français*. Paris, L'Harmattan, 1992. 253 p. Coll. Histoire et perspectives méditerranéennes. ISBN 2-7384-1215-7. Récit.

CARDINAL, Marie. *Amours... Amours...* Paris, Grasset, 1998. 150 p. ISBN 2-246-56101-9. Roman.

CARDINAL, Marie. *Les Jeudis de Charles et Lula*. Paris, Le Livre de Poche, n° 13817, 1995. 190 p. ISBN 2-253-13817-7. Roman.

CASTANO, José. *Afin que nul n'oublie*. Compte d'auteur. 1990.

CAZAL, Anne. *Le Ravin rouge*. Paris, L'Harmattan, 1994.

CERDAN, Antoine. *Adieu Algérie française*. Helette, ed. Hariette, 1997. 159 p. ISBN 2904-348-67-0. Récit autobiographique ?

CHAFAI, Rouchedy. MAILHOS, Georges. (Introduction). *Exils et demeures*. Paris, L'Harmattan, 1998. 112 p. ISBN 2-7384-6298-7. Poésie.

CHAIBEDDERA, El'Mehdi. *Baghdad au bunker de mon coeur*. Mostaganem, Impr. Alaouia, 1991. 38 p. Poésie.

CHAREF, Abed. *Algérie : Autopsie d'un massacre*. Paris, Editions de l'Aube, 1998. 248 p. ISBN 2-87678-412-2. Essai.

CHAREF, Abed. *Algérie : le grand dérapage*. Paris, Editions de l'Aube, 1995. 580 p. Coll. Monde en cours. ISBN 2-87678-196-4. Essai.

CHAREF, Abed. *Miloud, l'enfant algérien*. Paris, Ed. de l'Aube, 1995. 220 p. Coll. Regards croisés. ISBN 2-87678-252-9. Roman.

CHAREF, Abed. *Octobre. Algérie 88*. Alger, Laphomic, 1990. Repor-

tage.

CHAUVIN, Edgar. *Sersou*. Auto-Edition. 1990. Témoignage.

CHELLAL, Khéredine. *Noujoumon : méditation autobiographique*. Dakar, NEAS, 1997. 107 p. Roman.

CHEMINI SHAMY, Abdelkader. (CHEMINY, Shamy). *3000 Prénoms kabyles pour le 3^e millénaire*. Paris, Sybous, Diff. L'Harmattan, 1997. 222 p. ISBN 2-912254-00-0. Essai.

CHEMINI SHAMY, Abdelkader. (CHEMINY, Shamy). *L'Epine. Conte kabyle*. Paris, Sybous, Diff. L'Harmattan, 1997. 40 p. ISBN 2-912254-01-9. Jeunesse.

CHEMINI SHAMY, Abdelkader. (SHAMY, Abdelkader Chemini). *Orgueilleuse Kabylie. L'Amour et l'espoir. Tome 2*. Paris, L'Harmattan, 1996. 292 p. ISBN 2-7384-43. Roman.

CHEMINI SHAMY, Abdelkader. (SHAMY, Abdelkader Chemini). *Orgueilleuse Kabylie. La vie et la guerre. Tome 1*. Paris, L'Harmattan, 1995. 236 p. ISBN 2-7384-3304-9. Roman.

CHERGUI, Zoubeïda. *Départ d'émeraude*. Grenoble, L'Arme de l'écriture. 1995. 29 p. Coll. Les Cahiers de l'Arme de l'écriture. ISSN 1254-7883. Poésie.

CHEURFI, Achour. *Chahla, suivi de Danse infidèle*. Alger, ENAL, 1990. 111 p. Poésie.

CHOUAKI, Aziz. *L'Etoile d'Alger*. Paris, Marsa Editions, Revue "Algérie Littérature/Action" n° 14, 1997. 150 p. Roman.

CHOUAKI, Aziz. STORA, Benjamin. (Préface). *Les Oranges*. Paris, Mille et Une Nuits, 1998. 87 p. 1001. Nuits, n° 184. ISBN 2-84205-188-2. Roman.

CHOURAQUI, André. *L'amour fort comme la mort*. Paris, R. Laffont, 1990. 566 p. Autobiographie.

CIXOUS, Hélène. *Beethoven à jamais*. Paris, éd. des femmes, 1993.

CIXOUS, Hélène. *Jours de l'an*. Paris, éd. des femmes, 1990. 276 p. Roman.

CIXOUS, Hélène. *La Fiancée juive*. Paris, éd. des femmes, 1995.

CIXOUS, Hélène. *La Ville parjure ou le Réveil des Erynies*. Paris, Théâtre du Soleil, 1994. Théâtre.

CIXOUS, Hélène. *Messie*. Paris, éd. des femmes, 1996.

CIXOUS, Hélène. *Or. Les Lettres de mon père*. Paris, éd. des femmes, 1997. 199 p. ISBN 2-7210-0455-2. Roman.

CIXOUS, Hélène. CALLE-GRUBER, Mireille. *Photos de Racines*. Pa-

ris, éd. des femmes, 1994.

CLOT, René-Jean. *L'Amour épouse la nuit*. Paris, Grasset, 1991. Roman.

CLOT, René-Jean. *Pourquoi les femmes pleurent*. Paris, Grasset, 1995. 250 p. Roman.

COHEN, Annie. *Bésame mucho*. Paris, Gallimard, 1998. 174 p. Coll. Haute enfance. ISBN 2-07-075261-5. Roman.

COHEN, Annie. *Et la Chose d'elle-même arriva*. Paris, Editions Atelier des grammes, 1997.

COHEN, Annie. *Histoire d'un portrait : le président*. Marseille, Actes Sud, 1992. 160 p. ISBN 2-86869-841-7.

COHEN, Annie. NOEL, B. THEVOZ, M. MELOT, M. (Pr.) *L'écrit, le signe : autour de quelques dessins d'écrivains*. Paris, Bibliothèque du Centre Pompidou, 1991. 95 p. ISBN 2-902706-49-9. Textes et dessins.

COHEN, Annie. *L'Homme au costume blanc*. Marseille, Actes Sud, 1994. ISBN 2-7427-0243-1. Roman.

COHEN, Annie. *Le Marabout de Blida*. Arles, Actes Sud, 1996. 153 p. ISBN 2-7427-0887-1. Roman.

COHEN, Annie. *Mademoiselle Clara*. Paris, France-Culture. 1998. Non publié. Théâtre.

COHEN, Jean. *Chroniques d'une Algérie révolue : comme l'ombre et le vent*. Paris, L'Harmattan, 1997. 93 p. ISBN 2-7384-5733-9. Chroniques.

Commissaire LLOB. *La Foire des enfoirés*. Alger, Laphomic, 1993. 143 p. DL 111-93. Roman.

Commissaire LLOB. *Le Dingue au bistouri*. Alger, Laphomic, 1991. 158 p. Roman.

CONESA, Gabriel. *Méditerranée, suivi de Alger natale*. Paris, St-Germain-des-Prés, 1993. 115 p. Coll. Poésie toujours. ISBN 2-243-03382-8. Poésie.

CUREL, Roger. *Eloge de la colonie. Un usuel de la destruction*. Castelnau-le-Lez, Climats, 1992. 287 p. ISBN 2-907563-66-1. Chronique.

DADOUN, Roger. *Allah recherche l'antan perdu*. Paris, Baleine, 1996. 154 p. ISBN 2-84219-025-4. Roman policier.

DADOUN, Roger. *Duchamp, Ce Mécano qui Met à Nu*. Paris, Hachette, 1996.

DADOUN, Roger. *La Psychanalyse politique*. Paris, PUF, 1995. Coll. Que sais-je ?

DADOUN, Roger. *Les Dits d'Eros*. Via Valériano, 1994.

DAHLAB, Saad. *Mission accomplie*. Alger, Ed. Dahlab, 1990. 364 p. Récit.

DAHMANI, Lounis. *L'Algérie, l'humour au temps du terrorisme*. Paris, Bethye, 1998. 64 p. Coll. Mouvements d'humour. ISBN 2-912320-38-0. Humour.

DAHMOUNE, Azeddine. *L'Homme seul : fragments*. Paris, L'Harmattan, 1997. 140 p. Coll. Ecritures. ISBN 2-7384-5297-3. Roman.

DAKIA, VEIL, Simone. (Préface). *Dakia, fille d'Alger*. Paris, Flammarion, 1996. Coll. Castor-Poche, Chronique.

DANIEL, Jean. (BENSAID, Jean). *Affirmation nationale et village plannétaire*. Saint-Laurent (Québec), Fides, 1998. 48 p. Coll. Les Grandes Conférences. ISBN 2-7621-2011-X. Essai.

DANIEL, Jean. (BENSAID, Jean). *Dieu est-il fanatique ? Essai sur une religieuse incapacité de croire*. Paris, Arléa, 1996. 226 p. ISBN 2-86959-272-8. Essai.

DANIEL, Jean. (BENSAID, Jean). *L'Ami anglais*. Paris, Grasset, 1994. 252 p. ISBN 2-246-49111-8. Roman.

DANIEL, Jean. (BENSAID, Jean). *La Blessure ; Le Temps qui vient*. Paris, Grasset, 1992. 300 p. Rééd. Paris, Le Livre de Poche, 1995. ISBN 2-246-44701-1. Souvenirs.

DANIEL, Jean. (BENSAID, Jean). *Voyage au bout de la nation*. Paris, Le Seuil, 1995. 195 p. Essai.

DE LA HOGUE, Jeannine. *Ballade triste pour une ville perdue*. Bayonne, Harriet, 1996. 144 p. Coll. Mémoire de l'Afrique du Nord. ISBN 2-904348-61-1. Témoignage.

DE TERNANT, Geneviève. *Oran de la conquête à l'exode*. Versailles, L'Atlantrophe, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Le Monolinguisme de l'autre*. Paris, Galilée, 1996. 138 p. Essai.

DESSAIGNE, Francine. *A la recherche de Jean Brune*. Paris, Les éditions de l'Atlantrophe, 1992. 32 p.

DESSAIGNE, Francine. *A la recherche de Jean Brune*. Versailles, L'Atlantrophe, 1992.

DESSAIGNE, Francine. SOUSTELLE, Jacques. (Préface). *La Paix pour dix ans (Sétif-Guelma, mai 1945)*. Calvisson, Ed. Jacques Gandini, 1990. 322 p.

DHINA, Amar. *Califes et souverains*. Alger, ENAL, 1991. 125 p. Récit historique.

- DHINA, Amar.** *Hommes d'Etat. Hommes de guerre.* Alger, ENAL, 1992. 143 p. Ed. 11.89.02.02. Récits historiques.
- DIAZ, Raymond-Jean.** *Lumières et ombres sur Perregaux. 1° partie : Le temps du bonheur.* Montpellier, Les français d'ailleurs, 1990. Témoignage.
- DIAZ, Raymond-Jean.** *Lumières et ombres sur Perregaux. 2° partie : La Tragédie.* Montpellier, Les français d'ailleurs, 1992. Témoignage.
- DIB, Mohammed.** *L'Arbre à dire.* Paris, Albin Michel, 1998. 214 p. ISBN 2-226-10565-4. Textes.
- DIB, Mohammed.** *L'Aube Ismaël. Louange.* Paris, Ed. Tassili, 1996. 72 p. ISBN 2-9509846-0-6. Poésie.
- DIB, Mohammed.** *L'Enfant-Jazz.* Paris, La Différence, 1998. 156 p. Coll. Clepsydre. ISBN 2-7291-1211-1. Poésie.
- DIB, Mohammed.** *L'Infante maure.* Paris, Albin Michel, 1994. 183 p. ISBN 2-226-06807-4. Roman.
- DIB, Mohammed.** *La Nuit sauvage.* Paris, Albin Michel, 1995. 249 p. ISBN 2-226-07801-0. Nouvelles.
- DIB, Mohammed.** *Le Désert sans détour.* Paris, Sindbad, 1992. 136 p. Coll. La Bibliothèque arabe. ISBN 2-7274-0208-2. Roman.
- DIB, Mohammed.** *Neiges de marbre.* Paris, Sindbad, 1990. 220 p. Coll. La Bibliothèque arabe. ISBN 2-7274-0192-2. Roman.
- DIB, Mohammed.** *Si Diable veut.* Paris, Albin Michel, 1998. 230 p. ISBN 2-226-09567-5. Roman.
- DIB, Mohammed.** DIB, M. & BORDAS, Ph. (Photos). *Tlemcen, ou les lieux de l'écriture.* Paris, Revue noire, 1994. 160 p. Coll. Soleil. ISBN 2-909571-05-X. Album.
- DJABALI, Hawa.** *Cinq ans de la vie d'une femme.* Bruxelles, 1996. Théâtre.
- DJABALI, Hawa.** *Le Zajel maure du désir.* Bruxelles, Les éditions du Centre culturel arabe, 20, rue du Méridien, 1998. Théâtre.
- DJAOUT, Tahar.** MAROK, Ali. AIT-FERROUKH, F. DIB, Med. (Préf.) *La Kabylie.* Alger/Paris, AdDiwan/Paris-Méditerranée, 1997. 151 p. Album.
- DJAOUT, Tahar.** *Les Vigiles.* Paris/Alger, Le Seuil/Bouchène, 1991. 218 p. Coll. Méditerranée. ISBN 2-02-012766-0. Roman.
- DJAOUT, Tahar.** TIBOUCHI, Hamid. (Encres). *Pérennes. Poésies.* Pantin, Le Temps des Cerises, 1996. 80 p. ISBN 2-84109-056-6. Poésie.
- DJAWAD, Anis.** *Noir de femme.* Alger, Marinoor, 1998. 174 p. Récit.

DJAZAIR, Anatole. *Les Intégristes contre l'Algérie*. Paris, L'Harmattan, 1998. 176 p. ISBN 2-7384-6177-8. Récit autobiographique.

DJEBAR, Assia. (Texte), et Quatre photographes *Chronique d'un été algérien. Ici et là-bas*. Paris, Editions Plume, 51, rue de Turenne, 75003. Paris, 1993. 173 p. Photos : H. de Wurstenberger, J. Vink, C. Doury & p. Zachmann. Texte d'A.Djebbar pp. 11-36. ISBN 2-908034-82-4. Album de photos.

DJEBAR, Assia. *Le Blanc de l'Algérie*. Paris, Albin Michel, 1996. 281 p. ISBN 2-226-08457-6. Témoignage.

DJEBAR, Assia. *Les Nuits de Strasbourg*. Arles, Actes-Sud, 1997. 407 p. Coll. Un endroit où aller. ISBN 2-7427-1405-7. Roman.

DJEBAR, Assia. *Loin de Médine : les filles d'Ismaël*. Paris, Albin Michel, 1991. 314 p. ISBN 2-226-05259-3. Chroniques.

DJEBAR, Assia. *Oran, langue morte*. Arles, Actes Sud, 1997. 382 p. Coll. Un endroit où aller. ISBN 2-7427-1146-5. Nouvelles.

DJEBAR, Assia. *Vaste est la prison*. Paris, Albin Michel, 1995. 352 p. ISBN 2-226-07721-9. Roman historique.

DJEMAI, Abdelkader. *31, rue de l'Aigle*. Paris, Michalon, 1998. 138 p. ISBN 2-84186-075-2. Roman.

DJEMAI, Abdelkader. ROBLES, Emmanuel. (Avant-propos). *Camus à Oran*. Paris, Michalon, 1995. 115 p. ISBN 2-84186-005-1. Essai.

DJEMAI, Abdelkader. *Mémoires de nègre*. Alger, ENAL, 1991. 160 p. Cod. 42.90.02.08. Roman.

DJEMAI, Abdelkader. *Sable rouge*. Paris, Michalon, 1996. 176 p. ISBN 2-84186-032-9. Roman.

DJEMAI, Abdelkader. *Un Été de cendres*. Paris, Ed. Michalon/Les Temps Modernes, 1995. 112 p. Coll. Les temps modernes. ISBN 2-84186-002-7. Roman.

DJEMAI, Messaoud. *Le Lapsus de Djedda Aïcha et autres histoires à lire à haute voix*. Paris, L'Harmattan, 1993. 109 p. Coll. Ecritures arabes, n° 94. ISBN 2-7384-2046-X. Contes.

DJURA. Pseudo de ABOUDA, Djouhra. *La Saison des narcisses*. Paris, M. Lafon, 1993. 223 p. ISBN 2-908652-69-2. Essai.

DJURA. Pseudo de ABOUDA, Djouhra. *Le Voile du silence*. Paris, M. Lafon : Edition n° 1, 1990. 175 p. ISBN 2-86391-365-4. Autobiographie.

DOUKHAN, Rolland. *Berrechit*. Paris, Denoël, 1991. ISBN 2-207-23881-4. Roman.

DOUKHAN, Rolland. *Juste un instant d'automne*. Paris, Denoël, 1994.

414 p. ISBN 2-207-24264-1. Roman.

DOUKHAN, Rolland. *L'Arrêt du coeur*. Paris, Denoël, 1998. 256 p. ISBN 2-207-24715-5. Roman.

DRAIS, Noureddine. *Harmonies*. Paris, La Pensée Universelle, 1992. 41 p. Poésie.

DUPONT, Marie-Noëlle. *Rendez-moi mes enfants. Une mère d'Alger parle*. Paris, Orban, 1994. 248 p. ISBN 2-85565-006-2. Témoignage.

EL QUASSEN, Adnane. *La vieille*. Alger, Ed. Belles impressions, 1991. Roman.

Equipe de recherches ADISEM. *Vols du guépier. Hommage à Tahar Djaout*. Alger, O.P.U. (Office des publications universitaires), 1994. 154 p. Recueil collectif.

EZZINE, A.L. *Vague à l'âme*. Alger, Le Chroniqueur, 1992. 224 p. Ed. 111. 0220. Roman.

FABRI, Marcello. *Paysages d'Alger*. Villeneuve/Yonne, Ed. Porte du Sud, 2, rue du Commerce, 89500. Villeneuve. 1991. 37 p. Album de peinture.

FALAKI, Réda. *La Balade du berbère. Scénario pour Algérie d'autrefois*. Paris, L'Harmattan, 1991. 165 p. Coll. Ecritures arabes ; 65. ISBN 2-7384-0940-7. Récit.

FARES, Nabile. *L'Ogresse dans la littérature orale berbère*. Paris, Karthala, 1994. 134 p. ISBN 2-86537-485-8. Essai (Thèse).

FARES, Nabile. *Le Miroir de Cordoue*. Paris, L'Harmattan, 1994. 141 p. Coll. Ecritures arabes, n° 100. ISBN 2-7384-2290-X. Fiction.

FARES, Nabile. YAHIAOUI, Kamel. (Illustrations). *Le Voyage des exils*. Paris, La Salamandre, 1996. Poésie.

FATIAH, LECLERE, Thierry. (Collab.) *Algérie. Chronique d'une femme dans la tourmente*. La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube, 1996. 240 p. Coll. Le Monde en cours. ISBN 2-87678-276-6. Témoignage.

FERDJOUKH, Malika. DERRIEN, Philippe. (Ill.) *Arthur et les filles*. (Réédition). Paris, Syros, 1996. 132 p. ISBN 2-84146-334-6. Jeunesse.

FERDJOUKH, Malika. ROMBY, Anne. (Illustr.) *Comme sur des roulettes*. Paris, Rageot, 1992. 122 p. Coll. Cascade. ISBN 2-7002-1187-1. Roman pour la Jeunesse.

FERDJOUKH, Malika. GOLDMAN, Gérard. (Dessins). *Embrouille à minuit*. (Réédition). Paris, Syros, 1995. 64 p. 1° éd. 1989. ISBN 2-84146-150-5. Livre pour enfants.

FERDJOUKH, Malika. *Faux numéro*. Paris, Ecole des loisirs, 1996.

196 p. Coll. Medium. ISBN 2-211-04143-4. Livre pour enfants.

FERDJOUKH, Malika. CHAPPELIN, Sophie. (Dessins) *Jules*. Paris, Syros-Alternatives, 1991. 44 p. Coll. Souris rose ; 17. ISBN 2-86738-579-2. Livre pour enfants.

FERDJOUKH, Malika. GOLDMAN, Gérard. (Dessins). *L'Assassin de papa. (Réédition)*. Paris, Syros, 1998. 132 p. Coll. Souris noire. Plus ; 9. ISBN 2-84146-519-5. Livre pour enfants.

FERDJOUKH, Malika. NASLIMBENE, Yana. (Ill.) *La Fille d'en face*. Paris, Bayard, 1996. 60 p. Coll. Je bouquine. ISBN 2-227-72343-2. Livre pour enfants.

FERDJOUKH, Malika. HOWE, John. (Ill.) *Le Mystère de Greenwood*. Paris, Bayard, 1996. 73 p. ISBN 2-227-72341-6. Livre pour enfants.

FERDJOUKH, Malika. *Les Anges gardiens. D'après le film de Christian Clavier et J.-M. Poiré*. Paris, Robert Laffont, 1995. 215 p. ISBN 2-221-08210-9. Roman.

FERDJOUKH, Malika. *Les Joues roses*. Paris, Ecole des loisirs, 1995. 154 p. ISBN 2-211-03213-3. Livre pour enfants.

FERDJOUKH, Malika. *Rome l'enfer*. Paris, Ecole des loisirs, 1995. 224 p. ISBN 2-221-03325-3. Livre pour enfants.

FERRAH, Abdelaziz. *Kahina. Roman historique*. Alger, Marinoor, 1998. 362 p. Roman historique.

FERRANDEZ, Jacques. *Le Centenaire*. Tournai, Casterman, 1994. 79 p. ISBN 2-203-38860-9. Bande dessinée.

FERRANDEZ, Jacques. *Le Cimetière des princesses*. Tournai, Casterman, 1995. 80 p. ISBN 2-203-38873-0. Bande dessinée.

FERRANDEZ, Jacques. ROY, Jules (Préface). *Les Fils du Sud*. Tournai, Casterman, 1992. 80 p. ISBN 2-203-33847-4. Bande dessinée.

FIESCHI, Jacques. *L'Eternel Garçon*. Paris, Grasset, 1995. 256 p. Roman.

FIESCHI, Jacques. *L'homme à la mer*. Paris, J.C.Lattès, 1990. 158 p.

GACEMI, Baya. *Moi, Nadia, femme d'un émir du GIA*. Paris, Le Seuil, 1998. 197 p. Témoignage recueilli.

GALLAIRE, Fatima. *Au coeur, la brûlure*. Paris, L'Avant-scène, 1994. 45 p. L'Avant-Scène-Théâtre, n° 954. ISSN 0045-1169. Théâtre.

GALLAIRE, Fatima. *Au loin, les caroubiers, suivi de Rimm, la gazelle*. Paris, Les Quatre Vents, 1993. 64 p. Théâtre.

GALLAIRE, Fatima. *En écrivant avec... Fatima Gallaire. Théâtre et nouvelles*. Mohammedia, Impr. du Fedala, 1994. 110 p.

GALLAIRE, Fatima. *La Fête virile : pièce en trois parties.* Paris, Les Quatre-vents, 1992. 47 p. Coll. Répertoire thématique contemporain : l'amour. ISBN 2-907468-38-3. Théâtre.

GALLAIRE, Fatima. LONGPRE, Alain. (Ill.) *Le Chant de la montagne.* Paris, Gamma, 1994. 86 p. Coll. Plus. ISBN 2-7130-1622-3.

GALLAIRE, Fatima. Classe de 4^e lycée Duhamel, Paris. *Le jeu du labyrinthe/ El Juego del laberinto.* Paris, GES, 1991. 88 p. Coll. Entrez dans la légende. ISBN 2-907006-68-1. Jeu pédagogique. Bilingue.

GALLAIRE, Fatima. *Le Mendigot.* Québec, Hurtubise HMH, 1991. 70 p. Collection Plus. ISBN 2-89045-894-6. Roman pour enfants.

GALLAIRE, Fatima. *Les Co-épouses.* Paris, Les Quatre-Vents, 1990. 103 p. Coll. Théâtre. Répertoire thématique contemporain ; 3. La Femme. ISBN 2-907468-15-4. Théâtre.

GALLAIRE, Fatima. *Les Richesses de l'hiver.* Paris, L'Avant-scène, 1996. Revue "L'Avant-Scène", n° 991. Théâtre.

GALLAIRE, Fatima. *Molly des Sables.* Paris, L'Avant-scène, 1994. 45 p. L'Avant-Scène-Théâtre, n° 954. ISSN 0045-1169. Théâtre.

GALLAIRE, Fatima. *Princesses, ou Ah, vous êtes venues... là où il y a quelques tombes.* Paris, Les Quatre-Vents, 1991. 87 p. Coll. Théâtre. Répertoire thématique contemporain : la femme. ISBN 2-907468-25-1. Théâtre.

GANDINI, Jacques. *Sidi Bel Abbes de ma jeunesse.* Calvisson (Gard), J. Gandini, 1998. 168 p. ISBN 2-906431-17-6. Témoignage.

GARDEL, Louis. *Dar Baroud.* Paris, Le Seuil, 1993. 348 p. Roman ?

GARDEL, Louis. *Fort Saganne. (Réédition).* Paris, Le Seuil, 1997. 344 p. 1^o éd. 1980. Autre rééd. 1984. ISBN 2-02-031626-9. Roman ?

GARDEL, Louis. *L'Aurore des bien-aimés.* Paris, Le Seuil, 1997. 142 p. Roman ?

GHALEM, Nadia. *La Nuit bleue.* Montréal, VLB, 1991. 136 p. ISBN 2-89005-435-7. Nouvelles.

GHALEM, Nadia. LAFRANCE, Marie. (Ill.) *La Rose des sables.* Montréal-Québec, Gamma-Hurtubise, 1996. 88 p. ISBN 2-7130-1761-0.

GIRARD, Henri. *Souvenirs d'une carrière de gendarme.* Chez l'auteur, 1991. Récit autobiographique.

GRIG, Henri-Philippe. *Le Soleil et la poussière.* Chez l'auteur, 1992.

GRIM, Mohammed. DESPERT, Jean. (Préface). *L'astre éclaté.* Paris, L'Harmattan, 1992. 74 p. Coll. Poètes des cinq continents. ISBN 2-7384-1454-0. Poésie.

GUEDJ, Max. *L'Homme au basilic.* Paris, L'Harmattan, 1991. 121 p. Coll. Ecritures arabes, n° 63. ISBN 2-7384-0895-8. Journal de voyage.

GUEDJ, Max. *Le Cerveau argentin.* Paris, L'Harmattan, 1996. Coll. Ecritures arabes. ISBN 2-7384-4314. Roman.

GUEDJ, Max. *Poèmes d'un homme rangé. (Réédition). Suivi de L'Océan pacifique.* Paris, L'Harmattan, 1993. 159 p. Coll. Poètes des cinq continents. ISBN 2-7384-1790-6. Poésie.

GUEMRICHE, Salah. *Un Amour de Djihad.* Paris, Balland, 1995. 395 p. Coll. Le Nadir. ISBN 2-7158-1068-7. Roman historique.

GUERROUDJ, Abdelkrim. *Printemps rouge.* Alger, Le Fennec, 1993. 48 p. Poésie.

GUERROUDJ, Jacqueline. *Des Douars et des prisons.* Alger, Bouchène, 1991. 152 p. Récit-témoignage.

HADDADI, Mohamed. *Les Bavures.* Paris, L'Harmattan, 1997. 127 p. Coll. Ecritures arabes. ISBN 2-7384-5783-5. Roman.

HAKIM, Adel. *Exécuteur 14.* St Herblain (44), Lectures-Média, 1991. 36 p. Coll. Bibliothèque théâtrale. Rééd. Ed. des Quatre-Vents, 1996. ISBN 2-907989-06-5. Théâtre.

HAMMADOU, Ghania. *Le premier jour d'éternité.* Paris, Marsa éd. Revue Algérie Littérature/Action n° 12-13, 1997. 120 p. Roman.

HAMOUTENE, Leïla. *Abîmes.* Alger, ENAG, 1992. 124 p. Coll. Roman. Ed. 88. 10. 04. 01/92. Nouvelles.

HANACHI, Baya. *Le Chemin des brasiers.* Alger, ENAP, 1990. 135 p. Poésie.

HANIN, Roger. (Pseudo de LEVY, Roger). *Les Gants blancs d'Alexandre.* Paris, Grasset, 1994. 265 p. ISBN 2-246-48471-5. Roman.

HANIN, Roger. (Pseudo de LEVY, Roger). *Les Gants blancs d'Alexandre. (Réédition).* Paris, LGF. Livre de Poche. 1996. 160 p. ISBN 2-253-13904-1. Roman.

HANIN, Roger. (Pseudo de LEVY, Roger). *Les Sanglots de la fête.* Paris, Grasset, 1996. 286 p. ISBN 2-246-52641-8. Roman.

HARBI, Slimane. *La Malédiction de la mule noire.* Alger, EnAP/OPU, 1990. 233 p. Roman.

HARKAT, Mostefa. *Alphabet meurtri.* Alger, Dar El Afaq, 1990. 112 p. EDL. 168-90. BN Roman.

HASSAN. *Algérie, histoire d'un naufrage.* Paris, Le Seuil, 1996. 301 p. ISBN 2-02-028225-9. Essai.

HASSINA. *Ame des Fleurs, ma Soeur.* Paris, L'Harmattan, 1992. 171 p.

Coll. Ecritures arabes. n° 92. ISBN 2-7384-1378-1. Roman/Nouvelles.

HASSINA. *Les Chants sacrés du vent et de l'Olivier.* Paris, L'Harmattan, 1995. 128 p. Coll. Ecritures arabes. ISBN 2-7384-2735-9. Poésie.

HAYAT, Nina. *Des Youyous et des larmes.* Paris, Tirésias, 1998. 133 p. ISBN 2-908527-64-2. Roman.

HAYAT, Nina. CHARLES-ROUX, Edmonde. (Préface). *La Nuit tombe sur Alger la blanche : Chronique d'une algérienne.* Paris, Tirésias-Michel Reynaud, 1995. 116 p. ISBN 2-908527-40-5. Roman.

HILMI, Mohamed. *Démocracirque.* Alger, Compte d'auteur, 1991. Théâtre.

HOCINE, Mehdi. *Si la haine m'était contée.* Alger, ENAL, 1990. 156 p. Témoignages.

HOLLEINDRE, Roger. *Le Commando.* Paris, Editions du Camelot, 1990. Récit.

HOLLENDER, Jean-Pierre. *Cirta l'immortelle.* Montpellier, Les Français d'ailleurs, 1991.

HOLLENDER, Jean-Pierre. *Constantine, la ville aux cinq cités.* Montpellier, Les Français d'ailleurs, 1990.

IMACHE, Tassadit. TONNAC, Anne. (Dessins) *Algérie. Filles et garçons.* Paris, Albin Michel-Jeunesse. 1991. 60 p. Coll. Carnets du monde. Société. ISBN 2-226-04992-4. Illustré Jeunesse.

IMACHE, Tassadit. *Je veux rentrer.* Arles, Actes Sud, 1998. 137 p. Coll. "Génération". ISBN 2-7427-1637-8. Roman.

IMACHE, Tassadit. *Le Dromadaire de Bonaparte.* Arles, Actes Sud, 1995. 122 p. ISBN 2-7427-0467-1. Roman.

ISSAAD, Ramdane. *L'Enchaînement.* Paris, Flammarion, 1995. 209 p. ISBN 2-08-067025-5. Roman.

ISSAAD, Ramdane. GREMILLON, Michel. *La Dictature d'Hippocrate.* Paris, Denoël, 1992. 264 p. ISBN 2-207-23988-8. Essai.

ISSAAD, Ramdane. *Laisse-moi le temps.* Paris, Denoël, 1992. 192 p. ISBN 2-207-23979-9. Roman.

ISSAAD, Ramdane. *Le Vertige des Abbesses.* Paris, Denoël, 1990. 221 p. ISBN 2-207-23667-6. Roman d'espionnage.

ISSAAD, Ramdane. *Pégase.* Paris, Denoël, 1991. 226 p. ISBN 2-207-23815-6. Roman.

JAOUI, Agnès. BACRI, J.-P. *Un Air de famille.* Paris, L'Avant-Scène, 1994. 71 p. L'Avant-Scène-Théâtre, n° 986. ISSN 0045-1169. Théâtre.

JOYAUX, Evelyne. *Puisque l'ombre demeure.* Chez l'auteur, 1991. Récit

autobiographique.

KACET, Salem. MEMMI, Georges (Collaboration). *Le Droit à la France*. Paris, Belfond, 1991. 120 p. ISBN 2-7144-2766-9. Témoignage autobiogr.

KACIMI EI-HASSANI, Mohamed. DAGRON, Chantal. (Collab.) *Arabe, vous avez dit arabe ? : 25. siècles de regards occidentaux sur les arabes*. Paris, Balland, 1991. 274 p. Coll. Le Nadir. ISBN 2-7158-0831-3. Citations.

KACIMI EI-HASSANI, Mohamed. ADONIS. (Préface). *L'Été blanc*. Paris, EDIFRA, 1990. 108 p. ISBN 2-904070-35-4. Poésies, dessins.

KACIMI EI-HASSANI, Mohamed. *Le Jour dernier*. Paris, Stock, 1996. 104 p. Coll. Littérature française. ISBN 2-234-04568-1. Roman.

KACIMI EI-HASSANI, Mohamed. *Mémoire verticale. Anthologie de la poésie yéménite moderne*. Aires, 1993. Anthologie.

KACIMI EI-HASSANI, Mohamed. DAGRON, Chantal. (Collab.) *Naissance du désert : déserts des imaginaires méditerranéens de l'Antiquité à la Renaissance*. Paris, Balland, 1992. 250 p. ISBN 2-7158-0965-4. Essai.

KADRI, Agha. *Le Purgatoire et autres étrangetés*. Alger, ENAL, 1991. 162 p. Nouvelles.

KAHAR, Rachid. *Le grand saut*. Alger, Impr. Mohli, 1991. 102 p. Roman.

KALOUAZ, Ahmed. *Attention fragiles*. Paris, Le Bruit des autres, 1997. Poésie.

KALOUAZ, Ahmed. *Avant Quimper*. Paris, Le Bruit des autres, 1997. 60 p. ISBN 2-909468_51-8. Théâtre.

KALOUAZ, Ahmed. *De Barcelone au silence*. Paris, L'Harmattan, 1994. 126 p. ISBN 2-7384-2581-X. Récit.

KALOUAZ, Ahmed. *Dis-moi les mots : atelier d'écriture avec enfants*. Paris, Envol, 1994. 80 p. ISBN 2-909907-09-0. Atelier d'écriture.

KALOUAZ, Ahmed. *Et pourtant marcher : atelier d'écriture en prison*. Paris, Envol, 1994. 88 p. ISBN 2-909907-11-2. Atelier d'écriture.

KALOUAZ, Ahmed. *Foulée bleue*. Seyssel (01), Comp'Act, 1992. 60 p. Coll. Les journées d'auteurs. ISBN 2-87661-064-7. Théâtre.

KALOUAZ, Ahmed. *Le Vol du papillon*. Lyon, Théâtre de la Croix rousse, 1995. Création théâtrale. Théâtre.

KALOUAZ, Ahmed. *Leçons d'absence*. Paris, Noël Blandin, 1991. 135 p. ISBN 2-907695-25-8. Récit autobiograph.

KALOUAZ, Ahmed. *On devrait tuer les vieux footballeurs*. Avignon,

Festival d'Avignon, 1995. Théâtre.

KALOUAZ, Ahmed. *Péninsule de Valdès.* Paris, Arcantère, 1992. 80 p. Théâtre.

KALOUAZ, Ahmed. *Quel temps fait-il dehors ?* Vénissieux, Ed. Paroles d'aube, 1997. 108 p. Coll. Noces. ISBN 2-909096-71-8. Nouvelles.

KAROU, Mohammed. (KAROU, Mohd). *Le Retour inachevé.* Paris, L'Harmattan, 1996. 99 p. Coll. Ecritures arabes, n° 132. ISBN 2-7384-3497-5. Roman.

KAROU, Mohammed. (KAROU, Mohd). *Les Enfants de l'Ogresse.* Paris, L'Harmattan, 1990. 143 p. Coll. Ecritures arabes ; 57. ISBN 2-7384-0593-2. Roman.

KATEB, Yacine. CARPENTIER, Gilles.(Choix et prés.) *Le Poète comme un boxeur. (Entretiens, 1958-1989).* Paris, Le Seuil, 1994. 190 p. ISBN 2-02-022193-4. Entretiens.

KATEB, Zakia. *Sous l'Ombre du destin.* Alger, Dahlab, 1995. 60 p. ISBN 9961-61-015-6. Poésie.

KAZI-TANI, Omar. *Les Iris se fanent aussi.* Alger, Le Fennec, 1993. 48 p. Poésie.

KEDADOUCHE, Zaïr. *Petit Précis du racisme à la française.* La Ferté St Aubin, L'Archer, 1998. 120 p. ISBN 2-4382-003-0. Essai.

KEDADOUCHE, Zaïr. *Zaïr le Gaulois.* Paris, Grasset, 1996. 228 p. Roman autobiographique.

KEROUANI, Dalila. *Enquêtes et témoignages. 11, Une fille d'Algérie.* Paris/Bruxelles, Selection du Reader's digest, 1992. 539 p. ISBN 2-7098-0409-3. Récit personnel.

KEROUANI, Dalila. BAYEN, Jeanne-Françoise. (Collab.) *Une Fille d'Algérie éprise de liberté.* Paris, R. Laffont, 1991. 234 p. Coll. Vécu. ISBN 2-221-06926-9. Récit autobiogr.

KESSAS, Ferrudja. *Beur's story.* Paris, L'Harmattan, 1990. 232 p. Coll. Ecritures arabes ; 55. ISBN 2-7384-0591-6. Roman.

KHADRA, Yasmina. *Double blanc.* Paris, Baleine, 1997. 165 p. Coll. Instantanés du polar. ISBN 2-84219-082-3. Roman policier.

KHADRA, Yasmina. *L'Automne des chimères.* Paris, Baleine, 1998. 175 p. Coll. Instantanés de polar. ISBN 2-84219-148-X. Roman policier.

KHADRA, Yasmina. *Les Agneaux du Seigneur.* Paris, Julliard, 1998. 215 p. ISBN 2-260-01503-4. Roman policier.

KHADRA, Yasmina. POYET, Marie-Ange. (Préface). *Morituri.* Paris, Baleine, 1997. 164 p. Coll. Instantanés de polar. ISBN 2-84219-056-4.

Roman policier.

KHARCHI, Djamel. *Poésie à ciel ouvert.* Alger, ENAL, 1990. 165 p. Poésie.

KHELLADI, Aïssa. *Les Islamistes algériens face au pouvoir.* Alger, Alfa, 1992. Essai.

KHELLADI, Aïssa. *Peurs et mensonges.* Paris, Le Seuil, 1997. 236 p. ISBN 2-02-031232-8. Roman. Première éd. sous le nom de TOUATI, Amine.

KHELLADI, Aïssa. *Rose d'abîme.* Paris, Le Seuil, 1998. 255 p. ISBN 2-02-031233-6. Roman.

KHELLADI, Aïssa. *Spoliation.* Paris, Marsa Editions : Revue "Algérie Littérature/Action, n° 24-25, 1998. 134 p. ISSN 1270-9131. Roman.

KHELLIL, Mohand. *L'Exil kabyle : essai d'analyse du vécu des migrants.* Paris, L'Harmattan, 1992. 207 p. ISBN 2-85802-141-4. Essai.

KHELLIL, Mohand. *L'intégration des Maghrébins en France.* Paris, P.U.F., 1991. 192 p. Coll. Sociologie d'aujourd'hui. ISBN 2-13-043548-3. Essai.

KHELLIL, Mohand. *L'Odyssée d'Ali.* Paris, France-Empire, 1994. 298 p. ISBN 2-7048-0749-3. Roman.

KHELLIL, Mohand. *Sociologie de l'intégration.* Paris, PUF, 1997. 128 p. Coll. Que sais-je ?, n° 3292. Essai.

KHERBICHE, Sabrina. *La Suture.* Alger, Laphomic, 1993. 95 p. DL 116-93. Roman.

KHERBICHE, Sabrina. *Les Yeux ternes.* Paris, L'Harmattan, 1995. 95 p. Coll. Ecritures arabes. ISBN 2-7384-3432-0. Roman.

KHERBICHE, Sabrina. *Nawal et Leïla.* Paris, Présence africaine, 1997. 85 p. ISBN 2-7087-0633-00. Roman.

KHERROUBI, Maurice. *La Fuite de Souad.* Paris, L'Harmattan, 1996. 98 p. ISBN 2-7384-4454-7. Roman.

KHETIB, Abdelkrim. *Je signe.* Alger, Le Fennec, 1992. 96 p. Poésie.

KHETIB, Abdelkrim. *Les Marionnettes.* Alger, Le Fennec, 1993. 96 p. Poésie.

KIRAT, Messaoudi. *Mon corps au paradis, mon âme en enfer.* Paris, Académie européenne du Livre, 1991. 61 p.

KIRAT, Messaoudi. *Nadia à la recherche du bonheur.* Paris, La Pensée universelle, 1992. 149 p. Roman.

KORAICHI, Rachid. DE PONTCHARRA, Nicole (Présentat.) *Cris écrits.* Bruxelles, Lassa, 1991. n. p. Album d'art.

- KORIBAA, Nabhani.** (Parfois écrit KOURIBA). *Les Sunnites ou l'Islam légalisé*. Paris, Publisud, 1994. 87 p. ISBN 2-86600-681-X. Essai.
- KOROGHLI, Ammar.** *Mémoires d'Immigré*. Paris, L'Harmattan, 1992. 101 p. Coll. Ecritures arabes, n° 69. ISBN 2-7384-1242-4. Nouvelles.
- KOROGHLI, Ammar.** *Sous l'Exil l'espoir. Suivi de Ain-Fouara ou La Cité des Interdits*. Paris, L'Harmattan, 1992. 103 p. Coll. Ecritures arabes, n° 68. ISBN 2-7384-1243. Poésie.
- LABTER, Lazhari.** *Journalistes algériens entre le baillon et les balles*. Paris, L'Harmattan, 1995. 236 p. ISBN 2-7384-3489-4. Témoignage.
- LACHERAF, Mostefa.** *Littératures de combat. Essai d'introduction*. Alger, Bouchène, 1991. 144 p. Essai.
- LAGHOUATI, Abdelhamid.** *La Fête confisquée*. Médéa, Association culturelle Noudjoun, L'Espoir, 1992. n. p. Poésie.
- LAKEHAL, Mokhtar.** *Chroniques d'exil d'un écrivain*. Paris, L'Harmattan, 1994. 270 p. ISBN 2-7384-2897-5. Chroniques.
- LALAMI, Ouiza.** *Le Soleil derrière le mur*. Nanterre, Académie européenne du livre, 1991. 28 p. ISBN 2-87739-256-2. Poésie.
- LALLAOUI, Mehdi.** *Du Bidonville aux HLM*. Paris, Syros-Alternatives, 1993. 135 p. Coll. Au nom de la mémoire. ISBN 2-86738-886-4. Récit.
- LALLAOUI, Mehdi.** *Kabyles du Pacifique*. Bezons, Au nom de la Mémoire, 1994. Etude historique.
- LALLAOUI, Mehdi.** *La Colline aux oliviers*. Paris, SEDAG, 5, rue de Pontoise, 75005. Paris. 1998. 236 p. ISBN 2-86227-163-2. Roman.
- LAREJ, Waciny.** (LAREDJ, Ouassini). *Dhamirou al gha'ibi. (L'Absent)*. Damas, Union des Ecrivains arabes, 1990. Roman. Arabe.
- LAREJ, Waciny.** (LAREDJ, Ouassini). *Faji'atou al laylati as sabi'ati ba'da al alfi. (Drame de la septième nuit après les mille.)* Alger, ENAL/Laphomic/Idjtihad, 1993. Roman. Arabe.
- LAREJ, Waciny.** (LAREDJ, Ouassini). LAWAJ, Zaynab, Trad. *Le Miroir des aveugles. (Le grain amer)*. Paris, Golias, 1998. 221 p. ISBN 2-911453-28-X. Roman. Arabe traduit.
- LAREJ, Waciny.** LAWEJ, Z. & VIROLLE, M., Traduct. *Munhadar assayida Al Moutawahicha : La Gardienne des ombres*. Paris, Marsa éditions, 1996. 164 p. Revue "Algérie Littérature / Action, n° 3-4. ISSN 1270-9131. Roman. Français.
- LEBKIRI, Moussa.** *Bouz'louf!...tête de mouton*. Paris, Lierre et Coudrier éditeur, 1991. 245 p. ISBN 2-907975-47-1. Récit.
- LEBKIRI, Moussa.** BEGAG, Azouz. (Préface). *Il parlait à son balai*.

Paris, L'Harmattan, 1992. 62 p. ISBN 2-7384-1671-3. Théâtre.

LEBKIRI, Moussa. *Le Voleur du roi : conte de la tradition orale kabyle.* Paris, L'Harmattan, 1996. 48 p. ISBN 2-7384-4152-1. Conte.

LEBKIRI, Moussa. *Prince Trouduc en panach'. Théâtre conté.* Paris, L'Harmattan, 1993. 93 p. ISBN 2-7384-2081-8. Théâtre conté.

LEBKIRI, Moussa. *Règlements de contes : petit récit burlesque pour grands.* Paris, L'Harmattan, 1995. 133 p. ISBN 2-7384-3662-5. Roman.

LEE, Adidi. BERROU, Jean-Paul. *Amazir veut dire "Homme libre".* Paris, L'Harmattan, 1998. 208 p. ISBN 2-7384-6160-3. Récit.

LENOIR, René. *Mon Algérie tendre et violente.* Paris, Plon, 1994. 402 p. ISBN 2-259-00262-5. Récit-Essai.

LEVI-VALENSI, Jacqueline. & GAY-CROZIER, Raymond. (Dir.) *Albert Camus 16. : "L'Etranger", 50. ans après.* Paris, La Revue des Lettres Modernes. Les Lettres Modernes, éd. 1996. 213 p. ISSN 0180-9342. Actes de colloque.

LEVI-VALENSI, Jacqueline. & SPIQUEL, Agnès. (Dir.) *Albert Camus et le lyrisme. Actes du colloque de Besançon, 31. mai-1. juin 1996.* Paris, SEDES, 1997. 199 p. ISBN 2-7181-9054-X. Actes de colloque.

LEVI-VALENSI, Jacqueline. (Ss. dir. de). *Albert Camus et le théâtre. Actes du colloque d'Amiens (1988).* Paris, IMEC, 1992. 244 p. Coll. Bibliothèque Albert Camus. ISBN 2-908295-11-3. Actes de colloque.

LEVI-VALENSI, Jacqueline. *Jacqueline Lévi-Valensi présente "La Chute", d'Albert Camus.* Paris, Gallimard, 1996. 210 p. Coll. Foliothèque, n° 58, ISBN 2-07-03-8674-0. Essai.

LOUNES, Abderrahmane. *Les polis p'tits Chiens.* Solignac (H-Vienne), Bruits des autres, 1994. 64 p. ISBN 2-909468-13-5. Théâtre.

LOUNES, Abderrahmane. *Ras el mehna.* Alger, ENAL, 1991. 268 p. Roman.

LOUNES, Abderrahmane. *Satire à vue.* Alger, ENAL, 1991. 148 p. Cod. 18.89.02.07. Récits.

M'HAMSADJI, Kaddour. *Jeu de la Bouqâla (Contribution à une meilleure connaissance de ce divertissement éducatif et populaire).* Alger, OPU, 1990. 236 p. Ed. 2042. Essai.

M'HAMSADJI, Kaddour. *L'allusion faite à ma voisine : choix d'expressions imagées du parler algérois et autres expressions populaires.* Alger, OPU, 1991. 103 p. Proverbes.

MAADAD, Messaoud. *Guerre d'Algérie. Chronologie et commentaires.* Alger, ENAG, 1992. 324 p. Essai.

MADJKOUNE, Mourad. *La Mothérapie.* Alger Ain Temouchent Le Fennec, 1992. 30 p. Poésie.

MAGANI, Mohamed. *An icelandic dream.* Alger, Epigraphe et Dar el Ijtihad, 1993. 124 p. Nouvelles en Anglais. Anglais.

MAGANI, Mohamed. *Esthétique du boucher.* Alger, ENAP/ENAL, 1990. 237 p. Roman.

MALEK, Redha. *L'Algérie à Evian : histoire des négociations secrètes 1956-1962.* Alger/Paris, Dahlab/Le Seuil, 1995. 401 p. ISBN 2-02-023898-5. Essai.

MALEK, Redha. *Tradition et Révolution. Le véritable enjeu.* Alger, Bouchène, 1991. 291 p. Essai.

MALEK, Redha. *Traditions et révolution : l'enjeu de la modernité en Algérie et dans l'Islam.* Paris, Sindbad, 1993. 216 p. Coll. La Bibliothèque de l'Islam, ISBN 2-7274-0209-0. Essai.

MAMMERY, Mouloud. *Ameur des arcades.* Paris, Syros, 1994. 40 p. Nouvelle.

MAMMERY, Mouloud. BENHAMADOUCHE, M. & BELLIL, R. (Pr. *Culture savante, culture vécue (études, 1938-1989).* Alger, Tala, 1991. 235 p. Recueil d'études.

MAMMERY, Mouloud. *Escapes.* Paris, La Découverte, 1991. 112 p. Dép.lég.1991. Edition : 1992. ISBN 2-7071-2043-X. Nouvelles.

MAMMERY, Mouloud. (Texte) HADJIBA, Khattab. (Photos). *Hoggar Tassili : vents de sable.* Paris, Messidor, 1990. 128 p. ISBN 2-209-06428-7. Poésie visuel.

MAMMERY, Mouloud. *Passion des sables.* Alger, Bouchène/ENaP, 1991. Poésie.

MAROUANE, Leïla. *La Fille de la Casbah.* Paris, Julliard, 1996. 209 p. ISBN 2-260-01435-6. Roman.

MAROUANE, Leïla. *Ravisseur.* Paris, Julliard, 1998. 192 p. Roman.

MATOUB, Lounès. TAVEAU, Véronique. (Collab.) *Rebelle.* Paris, Stock, 1995. 309 p. Coll. Au Vif. ISBN 2. 234. 04440. 5. Récit autobiographique.

MEDIENE, Benamar. *Les Jumeaux de Nedjma. Kateb Yacine, M'hamed Issiakhem. Récits orphelins.* Paris, Publisud, 1998. 189 p. Récits.

MEDINA, Jules. *Vents contraires.* Paris, Le Sémaphore, 1998. 187 p. ISBN 2-951-0569-6-6. Roman.

MEDINA, Jules. *Visages d'Oranie. 1. Le Temps des bâtisseurs.* Paris, Le Sémaphore, 1997. 222 p. ISBN 2-9510569-2-3. Roman.

MEDJKOUNE, Mourad. *La Mothérapie.* Alger, Le Fennec, 1992. Poésie.

MEKIDECHE, Abdelkader. *Regards sur l'école et la vie.* Alger, ENAG, 1993. 447 p. Témoignage.

MERAHI, Youcef. *Du Rêve à l'éphémère, de l'éphémère au rêve.* Tizi-Ouzou, El Aurassi/Dra Ben Khedda, 1992. 47 p. DL 186-92. Poésie.

MERAHI, Youcef. *La Douleur du rêve.* Alger, El Aurassi/Dra Ben Khedda, 1993. 47 p. Poésie.

MERAHI, Youcef. *Les Chemins de ma route.* Tizi-Ouzou, Aurassi, 1992. 48 p. Poésie.

MERAKEB, Larbi. (MERABEK ?). *La Curée des égarés.* Alger, Compte d'auteur, 1990. 97 p. Roman.

MESSAOUDI, Khalida. SCHEMLA, Elisabeth. *Une Algérienne debout. Entretiens avec Elisabeth Schemla.* Paris, Flammarion, 1995. 214 p. Rééd. Paris, "J'ai lu", 1996, 256 p. ISBN 2-08-067154-5. Entretiens.

MESSAOUDI, Khalida. SCHEMLA, Elisabeth. *Une Algérienne debout. Entretiens avec Elisabeth Schemla. (Réédition.)* Paris, J'ai lu, 1996. 254 p. 1^o éd. Flammarion 1995. ISBN 2-277-24077-X. Entretiens.

METREF, Arezki. *Abat-jour.* Alger, Tarik, 1991. Poésie.

METREF, Arezki. SIEFFERT, Denis. (Préf.) DILEM (Ill.) *Algérie : chroniques d'un pays blessé.* Pézénas, Domens, 1998. 222 p. ISBN 2-910457-42-7. Chroniques.

METREF, Arezki. DJAAD, A. (Préf.) DILEM (Illustr.) *Priorité au Basilic.* Pézénas, Domens, 1997. 57 p. Théâtre.

METREF, Arezki. *Quartiers consignés.* Paris, Revue Algérie Littérature/Action n° 2, 1996. 114 p. Roman.

METREF, Arezki. *Sindbad émeutier.* 49320. Coutures (Fr), TraumFabrikEditions, 1996. 44 p. Coll. Les Inclassables. ISBN 2-910485-15-3. Poésie.

MEZDAD, Aemer. *Id d wass (La nuit et le jour).* Alger, Azalu et Azar. 1990. Roman. Berbère.

MEZERNI, Dina. (Pseudonyme). *L'Incartade.* Alger, Laphomic, 1990. 375 p. Récit.

MICHEL-CHICH, Danielle. *Déracinés, les Pieds-Noirs aujourd'hui.* Paris, Plume, 1990. 181 p. ISBN 2-908034-09-3.

MILLECAM, Jean-Pierre. *Ismaël et le chien noir.* Casablanca, Al Manar, 1998. 65 p. Récit.

MILLECAM, Jean-Pierre. *Longtemps je me suis douché de bonne*

heure. Paris, La Table Ronde, 1990. 333 p. ISBN 2-7103-0426-0. Roman.

MIMOUNA. *Ni le voile, ni l'oubli. Témoignage sur l'Immigration.* Paris, Edition n° 1, 79, Bd St Germain, 1995. 140 p. Coll. Témoignage. ISBN 2-863-91676-9. Témoignage autobiogr.

MIMOUNI, Rachid. *Chroniques de Tanger.* Paris, Stock, 1995. 178 p. ISBN 2-234-04492-8. Emissions radiophoniq.

MIMOUNI, Rachid. *De la Barbarie en général et de l'intégrisme en particulier.* Paris, Le Pré aux Clercs, 1992. 192 p. ISBN 2-7144-2893-2. Pamphlet.

MIMOUNI, Rachid. *La Ceinture de l'ogresse.* Paris, Seghers, 1990. 234 p. Coll. Mots. Edition simultanée à Paris, Alger (Laphomic) et Casablanca (Le Fennec). ISBN 2-232-10357-9. Nouvelles.

MIMOUNI, Rachid. FERRANDEZ, Jacques. (Aquarelles). *La Colline visitée.* Paris, D.S., 1993. 96 p. Coll. Voyages sans amarres, ISBN 2-910046-01-X. Album.

MIMOUNI, Rachid. *La Malédiction.* Paris, Stock, 1993. 286 p. ISBN 2-234-02593-1. Roman.

MIMOUNI, Rachid. *Une Peine à vivre.* Paris, Stock, 1991. 277 p. ISBN 2-234-02407-2. Roman.

MOKEDDEM, Malika. *Des Rêves et des assassins.* Paris, Grasset, 1995. 225 p. ISBN 2-246-5181-9. Roman traduit.

MOKEDDEM, Malika. *L'Interdite.* Paris, Grasset, 1993. 266 p. ISBN 2-246-48141-4. Roman.

MOKEDDEM, Malika. *La Nuit de la lézarde.* Paris, Grasset, 1998. 226 p. ISBN 2-246-57311-4. Roman.

MOKEDDEM, Malika. *Le Siècle des sauterelles.* Paris, Ramsay, 1992. 292 p. ISBN 2-85956-932-4. Roman.

MOKEDDEM, Malika. *Les Hommes qui marchent.* Paris, Ramsay, 1990. 288 p. Rééd. Paris, Grasset, 1997. Tunis, Cérès, 1997. ISBN 2-85956-838-7. Roman.

MOKHTARI, Aziouz. *Vers de Terre... d'Algérie.* Bruxelles, Aidan White (Fédération internationale des journalistes), 1996. 23 p. Poésie.

MONTERO, Andrée. *Le Sentier aux Agaves.* Nîmes, Lacour, 1992.

MONTUPET, Janine. *Couleurs de paradis.* Paris, Robert Laffont, 1990. Roman.

MOSTEGHANEMI, Ahlem. *Dhakirat al-jasad. (La Mémoire du corps).* Beyrouth, Dar Al-Adab, 1993. Roman.

MOUHOU, Hadjira. *La Guetteuse.* Paris, L'Harmattan, 1997. 137 p.

ISBN 2-7384-5809-2. Roman.

MOULOUDI, Marcel. *Le Coquelicot*. Paris, Archipel, 1997. 240 p. ISBN 2-84187-062-6. Biographie.

MOUNSI. (MOUNSI, Mohand Nafaa). *La Cendre des villes*. Paris, Stock, 1993. 189 p. ISBN 2-234-02606-7. Roman.

MOUNSI. (MOUNSI, Mohand Nafaa). *La Noce des fous*. Paris, Stock, 1990. 269 p. ISBN 2-234-02285-1. Roman.

MOUNSI. (MOUNSI, Mohand Nafaa). *Le Voyage des âmes*. Paris, Stock, 1997. 163 p. ISBN 2-234-04726-9. Roman.

MOUNSI. (MOUNSI, Mohand Nafaa). *Territoire d'outre-vlle*. Paris, Stock, 1995. 125 p. ISBN 2-234-04411-1. Essai-Texte.

MOUSSY, Marcel. *Un Parfum d'absinthes*. Paris, Albin Michel, 1991. 224 p. ISBN 2-226-05162-7. Roman.

MOUZAIA, Laura. *Illis u Meksa (La Fille du berger)*. Alger, ENAL, 1994. 169 p. Ed. 18.93.02.08. Roman.

MYRTOS, Michel. *On m'appelle Mehdi*. Paris, Le Nouvel Athanor, 1992. 134 p. ISBN 2-907069-07-1. Témoignage.

NAHAR, Rachid. *Le grand Saut*. Alger, Imp. Mohili, 1992. 102 p. Roman.

NINI, Soraya. *Ils disent que je suis une beurette*. Paris, Fixot, 1993. 224 p. ISBN 2-87645-183-2. Roman.

NOEL, Charles. (RENAVENT). *Nouvelles d'Algérie*. Paris, La Pensée universelle, 1990. 144 p. Coll. Romans, contes et nouvelles. Nouvelles.

OKI, Faouzi. *L'Oeuvre de la dernière chance*. Alger, Dar El-Fikr, 1995. Poésie.

OUAAI, Abdellah. *Amour et passion*. Paris, La Pensée universelle, 1992. 195 p. Roman.

OUAHIOUNE, Chabane. *Randonnées avec Aït Menguellet*. Alger, ENAP, 1992. 144 p. Ed. 190A92. Récit.

OUMARA, Achour. *Il était trois fois...* Paris, Marsa Editions, Revue Algérie Littérature/Action, n° 22-23. 1998. 110 p. ISSN 1270-9131. Roman.

OUMARA, Achour. *Le Discours désimmigré*. Alger, Bouchène, 1993. 94 p. Essai.

OUMARA, Achour. *Oublier la France. Confession d'un Algérien*. Paris, Editions de l'Aube, 1997. Essai.

OULD CHEIKH, Farouk. *La Halle aux grains*, Alger, El Adib, 1991. 103 p. Roman.

OUSSEDIK, Tahar. *Des héroïnes algériennes dans l'Histoire.* Alger, Epigraphe/Dar el Ijtihad, 1993. 143 p. Témoignages romancés.

OUSSEDIK, Tahar. *La Berbérie. Tome 2.* Alger, ENAL, 1991. 119 p. Essai historique.

PANCRAZI, Jean-Noël. *Les Quartiers d'hiver.* Paris, Gallimard, 1990. Roman.

PANCRAZI, Jean-Noël. *Madame Arnoul.* Paris, Gallimard, 1995. 137 p. Rééd. Folio 1997. Roman.

POUGET, Marcel. ARNAUDIES, F. (Préf.) *Fantaisies-poèmes.* Montpellier, Les Français d'ailleurs, 1992. Dessins de Paul ROUSSEL. Poésie.

POUPENEY, Norbert. (Ed.) *Contes et récits d'Algérie.* Paris, Edition de l'Atlanthrope, 1992. 174 p. ISBN 2-86442-027-9. Recueil de contes.

PREURE, Mourad. DEJEUX, Jean. (Préface). *Qacidâte pour l'espoir.* Paris, L'Harmattan, 1993. 112 p. Coll. Poètes des cinq continents, n° 31. ISBN 2-7384-2149-0. Poésie.

PULICANI-VARNIER, Suzon. (PUBLICANI ?) *L'Algérie des quat'jeudis ou Algérie d'enfance.* Versailles, L'Atlanthrope, 1992. 170 p. ISBN 2-86442-028-7. Autobiographie.

RECH, Nacera. *Plaidoyer d'une Algérienne.* Paris, La Pensée Universelle, 1991. 144 p. ISBN 2-214-08669-2. Essai.

REGINA, Norbert. *La Femme immobile.* Paris, Flammarion, 1992. 238 p. Roman.

REGINA, Norbert. *Les Crépuscules d'Alger.* Paris, Flammarion, 1991. 386 p. ISBN 2-08-066429-8. Roman.

REOUVEN, René. (Pseudonyme de SUSSAN, René). *Récits de la 3^o brigade.* Paris, Denoël, 1990. 225 p. Roman.

REZZOUG, Leïla. *Douces errances.* Paris, L'Harmattan, 1992. 120 p. (Ecritures arabes, n° 77). ISBN 2-7384-1422-2. Roman.

RHAIS, Elissa. TABET, Paul. (Préface). *La Fille d'Eléazar.* Paris, Archipel, 1997. 240 p. ISBN 2-84187-057-X. Roman.

RHAIS, Elissa. (Pseudo de BOUMENDIL, Rosine). *Les Filles d'Eléazar.* Paris, Gil Wern, 1996. 280 p. ISBN 2-84224-021-6. Roman.

ROBLES, Emmanuel. *Camus, frère de soleil.* Paris, Le Seuil, 1995. 106 p. ISBN 2-02-025174-4. Récit.

ROBLES, Emmanuel. *Cristal des jours ; La rose de l'énigme.* Paris, Le Seuil, 1990. 53 p. ISBN 2-02-012216-2. Poésie.

ROBLES, Emmanuel. *Erica.* Paris, Le Seuil, 1994. 207 p. ISBN 2-02-0211591-8. Nouvelles.

ROBLES, Emmanuel. *L'Herbe aux ruines*. Paris, Le Seuil, 1992. 186 p. Rééd. 1994, Coll. Points-Roman n° 647, ISBN 2-02-0211599-3. ISBN 2-02-014012-8. Roman.

ROBLES, Emmanuel. *Lanterne magique : comédie en trois actes*. Paris, Le Seuil, 1994. 183 p. ISBN 2-02-022194-2. Théâtre.

ROBLES, Emmanuel. *Les Rives du fleuve Bleu*. Paris, Le Seuil, 1990. 322 p. Rééd. 1992, Coll. Points, n° 548. ISBN 2-02-010531-4. Roman.

ROBLES, Emmanuel. *Les Yaquils, Suivi de Ile déserte*. Paris, Le Seuil, 1991. 123 p. Coll. Points Théâtre. ISBN 2-02-013618-X. Théâtre.

ROUABHI, Mohammed. *Les Fragments de Kaposi*. Paris, Actes Sud Papiers, 1994. 96 p. ISBN 2-86943-413-8. Théâtre.

ROUABHI, Mohammed. *Les nouveaux Bâtisseurs ; suivi de Ma petite vie de rien du tout*. Arles, Actes Sud Papiers, 1997. 90 p. ISBN 2-7427-0456-6. Théâtre.

ROUACHE, Belkacem. *Tant que le soleil se lèvera*. Alger, Le Fennec, 1993. 80 p. Poésie.

ROUSSELLE, Maxime. *Médecin du bled*. Chez l'auteur, 1992.

ROY, Jules. *Adieu ma mère, adieu mon coeur*. Paris, Albin Michel, 1996. 204 p. ISBN 2-226-08601-3. Récit autobiographique.

ROY, Jules. *Amours barbares*. Paris, Albin Michel, 1993. 320 p. Rééd. 1996, Le Livre de Poche 13936. ISBN 2-226-06271-8. Roman.

ROY, Jules. *Cyclone 2*. Paris, L'Avant-Scène, 1993. 71 p. L'Avant-Scène-Théâtre, n° 940. ISSN 0045-1169. Théâtre.

ROY, Jules. *Un Après-Guerre amoureux*. Paris, Albin Michel, 1995. 178 p. ISBN 2-226-07661470. Mémoires.

RYANE, Malika. *Chroniques de l'impure*. Paris, Revue Algérie Littérature/Action n° 7-8. 1997. 134 p. Récit.

SAAD, Ali. *Les Chemins d'Ilje*. Paris, Buchet-Chastel, 1992. 190 p. ISBN 2-7020-1565-4. Roman.

SAADI, Noureddine. *Dieu-le-Fit*. Paris, Albin Michel, 1996. 268 p. ISBN 2-226-08564-5. Roman.

SADOUNI, Brahim. FLEURY, Georges. Préf. *Le Drapeau. Ecrit d'un harki*. Paris, L'Harmattan, 1990. 180 p. Coll. Ecritures arabes ; 59. ISBN 2-7384-0672-6. Récit.

SAID, Wardia Mohand. *Au griffon de la source*. Paris, Caractères, 1992. 65 p. Coll. Caractères, n° 425. ISBN 2-85446-042-1. Poésie.

SAINT-HAMONT, Daniel. *Plus grande que la vie. Roman*. Paris, Ramsay, 1994. 366 p. Roman.

SARROUB, Karim. *A l'Ombre de soi*. Paris, Le Mercure de France, 1998. 184 p. ISBN 2-7152-2099-5. Roman.

SASSI, Salah. *Mots lus, mots dits*. Paris, Caractères, 1991. 73 p. Coll. Caractères ; 441. Poésie.

SCHURER, Geneviève. *Les Hautes Plaines*. Paris, Le Pré aux Clercs, 1990. 396 p. Roman.

SCOTTO, Jean. EHLINGER, Charles. (Interv.) *Curé pied-noir, évêque algérien*. Paris, Desclée de Brouwer, 1991. XVIII-281p Coll. Le temps d'une vie. ISBN 2-220-03202-7. Récits personnels.

SEBAA, Mohamed Nadhir. *Innocence coupable*. Alger, Le Fennec, 1992. 96 p. Poésie.

SEBAA, Mohamed Nadhir. *Le Vent ne souffle pas au gré des navires*. Alger, ENAL, 1992. 172 p. Roman.

SEBBAR, Leïla. *J'étais enfant en Algérie. Juin 1962*. Paris, Ed. du Sorbier, 1997. 55 p. Coll. "J'étais enfant..." ISBN 2-7320-3515-7. Roman pour enfants.

SEBBAR, Leïla. *La Jeune Fille au Balcon*. Paris, Le Seuil, 1996. 153 p. ISBN 2-02-024800-X. Nouvelles.

SEBBAR, Leïla. *La Négresse à l'enfant*. Paris, Syros Alternatives, 1990. 128 p. Coll. Libre court. ISBN 2-86738-523-7. Nouvelles.

SEBBAR, Leïla. *Le Baiser*. Paris, Hachette/Courts toujours, 1997. 160 p. ISBN 2-20-9526-3. Nouvelles.

SEBBAR, Leïla. *Le Fou de Shérazade*. Paris, Stock, 1991. 203 p. ISBN 2-234-02275-4. Roman.

SEBBAR, Leïla. *Le Silence des rives*. Paris, Stock, 1993. 147 p. ISBN 2-234-02553-2. Roman.

SEBBAR, Leïla. *Les Yeux de ma mère*. Paris, France-Culture, 1994. Avril. Réalisateur : Claude Guerre, Comédienne : Claire Casne. Théâtre.

SEBBAR, Leïla. *Lorient-Québec, L'esclave blanche de Nantes*. Québec, Hurtubise HMH, 1991. 87 p. Coll. Plus. Rééd. Gamma, 1996. ISBN 2-89045-885-7. Nouvelles.

SEBBAR, Leïla. (Dir.) *Une Enfance algérienne. Textes inédits recueillis par Leïla Sebbar*. Paris, Gallimard, 1997. 228 p. Coll. Haute Enfance. ISBN 2-07-074716-6. Recueil.

SEBBAR, Leïla. (Dir.) & HUSTON, Nancy. (Dir.) *Une Enfance d'ailleurs. 17. écrivains racontent*. Paris, Belfond, 1993. 271 p. ISBN 2-7144-3110-0. Recueil.

SEFOUANE, Fatiha. *L'Enfant de la haine*. Paris, L'Harmattan, 1990.

173 p. Coll. Ecritures arabes ; 60. ISBN 2-7384-0735-8. Roman.

SEHABA, Mohamed. *Le Meilleur en temps de détresse.* Oran, Erg Auto-Editions, 1992. 83 p. Poésie.

SEHABA, Mohamed. *Un Veilleur en temps de détresse.* Oran, Auto-édition ERG, 1992. 82 p. Poésie.

SELLAL, Farida. *Farès.* Alger, ENAG, 1991. 376 p. Coll. Témoignages. Récit de vie.

SIF, Minna. *Méchamment berbère.* Paris, Ramsay, 1997. 250 p. ISBN 2-84114-300-7. Roman.

SIMOUNET, Roland. *D'une architecture juste (1951-1996).* Paris, Le Moniteur, 1998. 208 p. Monographie d'architecture.

SIMOUNET, Roland. DE MAISONSEUL, Jean. (postface). *Traces écrites.* Pézénas, Domens, 1998. 92 p. Coll. Méditerranée vivante. Textes.

SKIF, Hamid. *Citrouille fêlée.* Internet, www.00h00.com 1998. 136 p. Edition électronique. ISBN 2-7454-0135-1. Roman.

SKIF, Hamid. *Poèmes de l'adieu.* Marseille, Autres temps, 1997. 88 p. ISBN 2-911873-30-0. Poésie.

SLIM, WOLINSKI. (Présentation). *Aïnterdit. Algérie 1990... Les années FIS.* Toulouse, La Salamandre, 1996. 64 p. ISBN 2-911602-005. B.D.

SLIM. *Dessins de presse.* Alger, ENAG, 1990. 80 p. Coll. Albums. Bande dessinée.

SLIM, BEDOS, Guy. (Préf.) *Retour d'Ahuristan.* Paris/Grenoble, Le Seuil, 1997. 80 p. ISBN 2-02-031104-6. B.D.

SMAIL, Saïd. *L'Empire des démons.* Alger, ENAP/ENAL, 1990. 322 p. Roman.

SMAIL, Saïd. *La Vengeance des Mal-Aimés.* Paris, L'Harmattan, 1995. 236 p. ISBN 2-7384-3347-2. Roman.

SMAIL, Saïd. *Mémoires torturées. Un journaliste et écrivain algérien raconte. Tome 1.* Paris, L'Harmattan, 1997. 182 p. ISBN 2-7384-4983-7. Témoignage.

SMAIL, Saïd. *Mémoires torturées. Un journaliste et écrivain algérien raconte. Tome 2.* Paris, L'Harmattan, 1997. 198 p. ISBN 2-7384-4939-5. Témoignage.

SMAIN. *Du Rire plein les baskets.* Paris, M. Lafon, 1992. 224 p. ISBN 2-908652-22-6. Humour.

SMAIN. *Ecris-moi.* Paris, Olivier Dazot, NIL, 1995. 179 p. Rééd. Pocket, 1996. ISBN 2-84111-020-6. Humour.

SMAIN. (FAIROUZE, Smaïn). *Sur la vie de ma mère.* Paris, Flamma-

tion, 1990. 194 p. ISBN 2-08-066323-2. Roman.

SPORTES, Morgan. *L'Appât*. Paris, Le Seuil, 1990. 303 p. ISBN 2-02-012128-X. Roman.

SPORTES, Morgan. *Lu*. Paris, Le Seuil, 1997. 186 p. ISBN 2-02-026376-9. Roman.

SPORTES, Morgan. *Pour la plus grande gloire de Dieu*. Paris, Le Seuil, 1993. ISBN 2-02-019667-0. Roman.

SPORTES, Morgan. *Tonkinoise*. Paris, Le Seuil, 1995. 459 p. Rééd. Points, 1997. ISBN 2-02-021103-3. Roman.

SUDAKA-BENZERAF, Jacqueline. *La Secrète*. Paris, L'Harmattan, 1994. 127 p. Coll. Ecritures Arabes. ISBN 2-7384-2817-7. Roman.

SUIED, Alain. *Face au mur de la loi*. Paris, Arfuyen, 1991. 47 p. Poésie.

SUIED, Alain. *L'Etre dans la nuit du monde*. Paris, Granit, 1991. 80 p. Poésie.

SUIED, Alain. *Le Pays perdu*. Paris, Arfuyen, 1997. 64 p. ISBN 2-908825-58-9. Poésie.

SUIED, Alain. *Le premier regard*. Paris, Arfuyen, 1995. Poésies et pensées.

SYREIGEOL, Jacques. *Miracle en Vendée*. Paris, Gallimard, 1991. Série Noire. Roman Policier.

SYREIGEOL, Jacques. *Une Mort dans le Djebel*. Paris, Gallimard, 1990. Série Noire. Roman Policier.

TALBI, Mohammed. *I'Yel Allah. (La Descendance de Dieu)*. Tunis, Ceres-Editions 1992. 194 p. Essai. Arabe.

TALBI, Mohammed. RENAUT, E. (Trad.) CHARFI, A. (Préf.) *Un Islam moderne*. Tunis, Cérès-Productions, 1998. 199 p. Egalement édité en France (Desclée de Brouwer) et au Maroc (Le Fennec). ISBN 9973.19.354.7. Essai. Arabe traduit.

TEBOUL, Jacques. *Du Coeur et de l'affection*. Paris, Le Seuil, 1994. 277 p. Coll. Fiction & Cie. ISBN 2-02-022810-6. Roman.

TENGOUR, Habib. *Gens de Mosta. Moments, 1990-1994*. Arles, Actes Sud, 1997. 133 p. Coll. La Bibliothèque arabe, les littératures contemporaines. ISBN 2-7427-1063-9. Nouvelles.

TENGOUR, Habib. *L'Ailleurs-là de l'errance mythique : la généalogie maraboutique*. Oran, URASC, 1991. 12 p. Etude.

TENGOUR, Habib. *L'Epreuve de l'arc*. Paris, Sindbad, 1990. 245 p. Coll. La Bibliothèque arabe. Les littératures contemporaines. ISBN 2.7224.0184.1. "Séances", 1982/89.

TIBOUCHI, Hamid. *Pensées neige et mimosas*. Paris, La tarente, 1994. 100 exemplaires numérotés, hors-commerce. Poésies et dessins.

TIDDIS, Anne. *David-Daoud Ström, l'arraché*. Paris, Présence africaine, 1998. 158 p. Roman.

TIDDIS, Anne. *Le Ravin de l'exil. Contes barbares*. Paris, Présence africaine, 1996. 176 p. ISBN 2-7087-0620-9. Roman.

TIDDIS, Anne. *Terre plurielle. Maryam, une mémoire déracinée*. Paris, Présence africaine, 1995. 154 p. Roman.

TITAH, Rachida. *La Galerie des absentes*. La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube, 1996. 168 p. ISBN 2-87678-287-1. Essai.

TITAH, Rachida. *Un Ciel trop bleu*. La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube, 1997. 144 p. ISBN 2-87678-361-4. Nouvelles.

TOUABTI, Hocine. *Dans la ville aux volets verts*. Paris, Challenges d'aujourd'hui, 1994. ISBN 2-910167-077. Roman.

TOUATI, Amine. (Pseudo de KHELLADI, Aïssa). *Peurs et mensonges*. Paris, Revue Algérie Littérature/Action, n° 1. 1996. 172 p. ISSN 1270-9131. Roman.

TOUATI, Lucien-Guy. HARISPE, Erika. (Ill.) *Alerte aux flizzouz*. Paris, Flammarion Père Castor, 1994. 64 p. Coll. Castor Poche. ISBN 2-08-162991-7. Livre pour enfants.

TOUATI, Lucien-Guy. TOUATI, Claude-Rose. MAISSE, A., *Il va falloir encore grandir*. Toulouse, Milan, 1996. 124 p. Coll. Zanzibar, n° 170. ISBN 2-84113-371-0.

TOUATI, Lucien-Guy. ROSE, Cl. LABELLI, M. (Ill.) *M'en aller*. Paris, Gamma, 1994. ISBN 2-7130-1624-X. Livre pour enfants.

TRIQUI, Ahmed. *Délos ou la Voix ambiguë*. Paris, L'Harmattan, 1995. 171 p. Coll. Ecritures arabes, n° 120. ISBN 2-7384-3424-X. Roman.

TYWA, Lyne. *La Liaison*. Paris, L'Harmattan, 1994. 125 p. Coll. Ecritures arabes. ISBN 2-7384-2397-3. Roman.

VILLANUEVA, Michèle. *L'écharde. Chronique d'une mémoire d'Algérie*. Paris, Maurice Nadeau, 1992. 341 p. ISBN 2-86231-107-3. Souvenirs.

VIRCONDELET, Alain. Divers photographes. *Camus. Vérité et légendes*. Paris, Le Chêne, 1998. 185 p. ISBN 2-84277-108-7. Album.

VIRCONDELET, Alain. *Je vous salue Marie, Représentations populaires de la Vierge*. Paris, Le Chêne, 1996.

VIRCONDELET, Alain. *Jean-Paul 2*. Paris, Autrement, 1998. 192 p. Coll. Naissance d'un destin. ISBN 2-86260-804-1. Biographie.

VIRCONDELET, Alain. *La Tisserande du roi-soleil.* Paris, Flammarion, 1992. 215 p. Enquête romancée.

VIRCONDELET, Alain. STORA, Benjamin. *Là-Bas : Souvenirs d'une Algérie perdue.* Paris, Chêne, 1996. 176 p. ISBN 2-85108-947-1. Album.

VIRCONDELET, Alain. *Marguerite à Duras.* Paris, Edition n° 1, 1998. 194 p. ISBN 2-86391-837-0. Essai.

VIRCONDELET, Alain. *Marguerite Duras : Vérité et légende.* Paris, Chêne, 1996. 192 p. ISBN 2-85108-978-1.

VISIER, Georgette. *Une petite Juive de rien du tout.* Chez l'auteur, 1992. Récit.

WAGNER, Malika. *En attendant Isabelle.* Arles, Actes-Sud, 1998. 192 p. ISBN 2-7427-1548-7. Nouvelles.

WAGNER, Malika. *Terminus Nord.* Arles, Actes-Sud, 1992. 136 p. Coll. Générations. Rééd. Paris, Pocket, 1994. ISBN 2-86869-870-0. Roman.

Y. B. *Comme il a dit lui.* Paris, J.-C. Lattès, 1998. 180 p. Chroniques.

YACINE, Jean-Luc. *Amghrar, la vérité dévoilée.* Paris, L'Harmattan, 1995. 157 p. ISBN 2-7384-3170-4. Récit.

YACINE, Jean-Luc. *Derrière les murs, l'oubli.* Paris, L'Harmattan, 1998. 188 p. Coll. Voix d'Europe. ISBN 2-7384-7146-3. Roman.

YACINE, Jean-Luc. (Ss nom : ISTACE-YACINE, Jean-Luc). *La mauvaise foi.* Paris, L'Harmattan, 1993. 137 p. Coll. Ecritures arabes. ISBN 2-7384-1624-1.

YACONO, Xavier. *Histoire de l'Algérie : de la fin de la régence turque à l'insurrection de 1954.* Versailles, L'Atlantique, 1993. 496 p. ISBN 2-86442-032-5. Essai.

YACONO, Xavier. *Histoire de la colonisation française.* Paris, PUF, 1993. 127 p. Coll. Que sais-je ? n° 452. Réédition de "Les Etapes de la colonisation française", 1971. ISBN 2-13-045119-5. Essai.

YAMOUNI, Farid. *Le Mortifère.* Paris, La Pensée universelle, 1992. 63 p. Coll. Poètes du temps présent. ISBN 2-214-08411-8. Poésie.

ZAID, Boufeldja. *L'Odyssée d'une religieuse au Sahara. Authentique drame de la loyauté et de la naïveté. Edition complète.* Alger, Dahlab, 1993. 353 p. 1. 1^o édition moins développée avait paru en 1982. Récit.

ZAMOUM, Ali. *Tamurt Imazighen. Mémoires d'un survivant. 1940-1962.* Alger, Rahma, 1993. 339 p. Récit.

ZAOUI, Amin. *La Soumission.* Paris, Le Serpent à Plumes, 1998. 154 p. ISBN 2-84261-080-6. Romans.

ZAOUI, Amin. *Sommeil du mimosa, suivi de Sonate des loups*. Paris, Le Serpent à Plumes, 1998. 157 p. ISBN 2-84261-043-1. Romans.

ZEGHIDOUR, Slimane. THIBAUT, Dominique. (Illustr.) *L'homme qui voulait rencontrer Dieu*. Paris, Gallimard Jeunesse, 1993. 37 p. Coll. Les contes du ciel et de la terre. ISBN 2-07-056889-X. Conte illustré.

ZENIA, Salem. YACINE, Tassadit. (Préface). *Rêves de Yidir. Bilingue berbère-français*. Paris, L'Harmattan, 1993. 142 p. ISBN 2-7384-1994-1. Recueil. Berbère+Franç.

ZENIA, Salem. *Tafrara. Aurore. Roman kabyle*. Paris, L'Harmattan, 1995. 186 p. Coll. Bibliothèque berbère/Awal. ISBN 2-7384-3333-2. Roman en kabyle. Berbère+Franç.

ZENNAKI, Rabia. *La petite Princesse de Sidi Bou Medien*. Lyon, Aléas, 1996. 93 p. ISBN 2-908016-73-7. Roman.

ZERDOUN, Monique. *Rue de la Mémoire fêlée*. Paris, Albin Michel, 1990. 254 p. ISBN 2-226-04826-X. Roman.

ZIANI, Rabia. *Et mourir à Ighil*. Alger, ENAP, 1992. 193 p. Ed. 162A91. Roman.

ZIANI, Rabia. *Le Secret de Marie*. Paris, L'Harmattan, 1996. 176 p. Coll. Ecritures arabes. ISBN 2-7384-3568-8. Roman.

ZIBOUCHE, Abdelkader. *Le Semeur d'éclipses*. Chambéry, Inédit. 1993. Poésie.

ZIBOUCHE, Abdelkader. *Requiem pour des moineaux incendiés*. Chambéry, Inédit. 1994. Théâtre.

ZINAI KOUDIL, Hafsa. *Le Papillon ne volera plus*. Alger, ENAP, 1990. 172 p. Roman.

ZINAI KOUDIL, Hafsa. *Le Passé décomposé*. Alger, ENAL, 1992. 128 p. Ed. 30. 9202-08. Roman.

ZINAI KOUDIL, Hafsa. *Sans Voix*. Paris Plon, 1997. 202 p. ISBN 2-259-18611-4. Roman-Vérité.

ZITOUNI, Ahmed. *Amour, sévices et morgue*. Paris, Ed. Parc, 14, rue Emile-Desvaux, 19°. 1998. 96 p. ISBN 2-912010-07-1. Roman.

ZITOUNI, Ahmed. *Eloge de la belle-mère : à l'usage des gendres et belles-filles soucieux de préserver la paix de leur ménage*. Paris, Laffont, 1990. 218 p. ISBN 2-221-05620-5. Essai.

ZITOUNI, Ahmed. *La Veuve et le pendu*. Paris, Manya, 31, rue Chaptal, 92300. Levallois-Perret, 1993. 203 p. ISBN 2-87896-082-3. Roman.

ZITOUNI, Ahmed. *Manosque Aller-retour*. Marseille, Autres temps, 1998. Roman court.

ZITOUNI, Ahmed. *Une difficile Fin de moi.* Paris, Le Cherche-Midi, 1998. 160 p. ISBN 2-86274-563-4. Roman.

