

L'édition des littératures d'écrivaines algériennes et franco-algériennes de langue française 1950-2016

Contextes et discours éditoriaux, représentations et postcolonialisme

L'édition des livres de Taos Amrouche, Myriam Ben, Assia Djébar,
Leïla Sebbar, Maïssa Bey, Nora Aceval, Tassadit Imache, Nina Bouraoui, Nora Hamdi,
Samira Negrouche, Faïza Guène et Kaouther Adimi en France

Solène DERRIEN

Mémoire présenté pour l'obtention du Master 2 professionnel Édition imprimée et électronique

Sous la direction de Fanny Mazzone

6 septembre 2016

Nous sommes des exilés, Marie-Thérèse, des solitaires.
Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, p.122.

Je remercie Fanny Mazzone d'avoir accepté de diriger ma recherche cette année ; merci pour ses lectures, ses remarques et ses conseils.

Je remercie également l'ensemble de l'équipe du master Édition imprimée et électronique, qui a fait de ces derniers mois des moments pleins de découvertes, d'approfondissements et surtout de formation à un métier sur lequel j'avais presque tout à apprendre.

Merci à Dawud, et merci aux ami·e·s, aux proches, à ceuls qui ont accompagné de (très) près ou de loin cette année, à ceuls qui ont offert des « bols d'air ».

Merci bien sûr à mes parents et à mon frère, pour leur présence, leur confiance et leur soutien de toujours.

Enfin, un grand merci à Karima sans qui ce travail n'aurait pas été possible. Nos discussions passionnées, nos échanges, nos lectures, nos expériences et bien sûr nos projets sont toujours fondamentaux pour avancer. Qu'iels se poursuivent...

SOMMAIRE

Introduction	5
1. <i>Quelques remarques préliminaires</i>	5
2. <i>Langues, littérature et histoire face à la colonisation</i>	13
3. <i>Le champ littéraire et éditorial au prisme des (post)colonialismes</i>	21
4. <i>Objets de la recherche</i>	24
I. La fabrique éditoriale : état de l'édition des écrivaines franco-/algériennes de langue française	30
1. <i>L'inscription des littératures franco-/algériennes dans l'édition globale : une présence marginale</i>	30
2. <i>Évolution et tendances de l'édition des écrivaines franco-/algériennes de langue française</i>	35
3. <i>Panorama des maisons impliquées dans l'édition des écrivaines franco-/algériennes de langue française</i>	43
4. <i>De l'indifférence affichée à l'engagement revendiqué, des positionnements éditoriaux variés</i>	56
II. Les scénographies éditoriales : une scène de discours normatifs ?	91
1. <i>Le jeu éditorial : codes et hiérarchisation dans la mise en scène du livre</i>	93
2. <i>À la recherche de l'exotisme : l'invention de l'altérité</i>	111
3. <i>L'ordre de la féminité</i>	141
4. <i>De la parole mémorielle et la parole historicisée ?</i>	160
III. Territorialiser l'édition – projet éditorial	172
1. <i>Du constat au projet : vers des éditions postcoloniales</i>	172
2. <i>La mise en place d'un catalogue</i>	179
3. <i>Concrétisation du projet</i>	185
4. <i>Du manuscrit au livre</i>	194
5. <i>Du livre aux lecteurs·trices</i>	199
Conclusion	204
Bibliographie	208
Annexes	213
1. <i>Une brève histoire de la colonisation de l'Algérie par la France</i>	213
2. <i>Biographies et bibliographies des douze écrivaines franco-/algériennes de langue française</i>	220
3. <i>Tableau récapitulatif des publications des douze écrivaines franco-/algériennes de langue française</i>	247
4. <i>Tableaux récapitulatifs des publications par maisons d'édition</i>	251
Table des matières	258

INTRODUCTION

1. Quelques remarques préliminaires

J'ai commencé cette recherche en formulant une question qui semble aujourd'hui bien éloignée de mon mémoire, et pourtant : il s'agissait de réfléchir aux manières dont les *cultural studies* sont présentes en France. Quelle édition en France pour ce mouvement critique, intellectuel et militant, né et développé en Grande-Bretagne avec, entre beaucoup d'autres, Stuart Hall¹ et le *Center for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), et transporté internationalement (principalement dans les aires anglophones cependant) ? Quelle réception pour ces études, comment sont-elles traduites, ou encore existe-t-il une production en français ? Il me semble que pour saisir la manière dont ces questions m'ont menée au sujet actuel, l'édition des écrivaines algériennes et franco-algériennes de langue française en France, et à la façon dont j'ai souhaité l'aborder, il faut s'arrêter un temps sur les *cultural studies*. Les études culturelles ont pour projet « la compréhension des dimensions culturelles du changement social² » :

Il s'agit de rendre compte de l'effet des reconfigurations des rapports sociaux sur la culture autant que des manifestations culturelles du changement. Depuis les premiers travaux de Birmingham, les *Cultural Studies* ont pu voir dans la culture l'un des lieux privilégiés de la conflictualité sociale. [...] Saisie selon un prisme anthropologique, la culture est ici entendue comme un ensemble de pratiques sociales qui produisent des significations et participent de nos manières d'appréhender le monde. Elle recouvre bien plus que les productions symboliques et comprend les styles et modes de vie, les identités, les performances du quotidien et l'esthétique ordinaire³.

La culture est donc comprise au-delà du fait culturel lui-même : elle est aussi un ensemble de pratiques sociales en lien avec les rapports de domination à l'œuvre entre groupes sociaux, les premières agissant sur les seconds et vice-versa.

Enjeux et objets des cultural studies

À la croisée de la sociologie, de l'anthropologie culturelle, de la médiologie ou encore des arts et de la littérature, les *cultural studies* ont une visée transdisciplinaire qui leur permet de traverser ces domaines tout en proposant une interrogation critique des relations entre culture et

¹ Je cite Stuart Hall pour la place primordiale qu'il a occupée dans le développement de ce courant, mais les chercheurs·euses, qu'ils soient professeur·e·s ou étudiant·e·s étaient et sont nombreux·ses. À propos de l'écriture inclusive que j'utilise dans ce mémoire et qui conduit aux 'déformations' grammaticales de la phrase précédente, voir page 13.

² Maxime Cervulle, Nelly Quemener, *Cultural Studies, Théories et méthodes*, Paris, Armand Colin, 2015, p.7.

³ *Ibid.*

pouvoir. Si les premières recherches (années 1960-1970) des *cultural studies* sont liées aux cultures populaires et ouvrières et questionnent les représentations culturelles liées aux schémas de domination et aux mécanismes sociaux, ce champ s'élargit progressivement, incluant depuis les années 1980-1990 et parfois plus récemment des domaines qui leur étaient souvent parallèles : études féministes, de genre et *queer studies*, *performance studies* et *visual studies*, *disability studies*, *black studies* ou encore études postcoloniales ; des champs qui ont connu, pour une partie d'entre eux, un développement important suite à un « tournant culturel » (*cultural turns*, initié dans les années 1970) effectué dans ce que l'on appelle les « humanités ».

Pour Maxime Cervulle et Nelly Quemener, c'est parce que les *cultural studies* « ne sauraient être réduites à un socle normatif prédéterminé, à une ligne politique donnée d'avance⁴ » qu'elles ont pu voir éclore une multiplicité d'approches critiques :

[Les *cultural studies* sont] un espace de mise en discussion et en confrontation de différentes modalités critiques : perspectives marxistes, postmarxistes, antiracistes, postcoloniales, féministes, *queer*, etc. D'où la prolifération, depuis les *Cultural Studies* ou dans leur voisinage, de multiples « *Studies* », sous-domaines qui émergent sporadiquement, rebattent les cartes conceptuelles et infléchissent la trajectoire politique [...]. Ces champs indénombrables, qui ont été des lieux de ruptures épistémologique et politique, sont héritiers des *Cultural Studies* malgré leur autonomie relative et leurs spécificités respectives. Leur prolifération, qui a parfois été considérée avec méfiance, situe les *Cultural Studies* au cœur d'un foisonnement intellectuel et d'une actualisation politique permanente. Si elle est parfois vue comme faisant planer le risque d'une fragmentation, d'un morcellement des savoirs, elle confère aux *Cultural Studies* une forte capacité de réflexivité, une propension à intégrer de nouvelles dimensions et de nouveaux prismes d'analyse⁵.

Cette dimension profondément pluridisciplinaire, voire même de rejet du disciplinaire (qui, en fait, est plutôt lié à l'idée qu'une méthode et qu'un outil d'analyse critique ne peuvent et ne doivent pas être affiliés exclusivement à des disciplines) conduit à une certaine méfiance de la part de la recherche et de l'édition françaises, pour partie plus habituées à une délimitation claire, voire à une hiérarchisation des champs de recherche. C'est justement l'aspect politique et transversal de ce projet critique qui pouvait déranger une tradition de recherche bien différente de celle proposée ici par des chercheurs·euses anglophones dans la majorité des cas, et pourtant nourri·e·s autant par les études de chercheurs·euses anglais·es et états-unien·ne·s qu'allemand·e·s (travaux marxistes de l'école de Francfort), italien·ne·s (Antonio Gramsci par exemple), français·es (courant poststructuraliste, Roland Barthes, Michel Foucault, Julia Kristeva, Luce Irigaray, etc.) et beaucoup d'autres.

⁴ Maxime Cervulle, Nelly Quemener, *op. cit.*, p.10.

⁵ *Ibid.*

Comme le relève François Yelle, citant lui-même Lebel et Nadeau⁶, la question n'est finalement pas tant « qu'est-ce que les *cultural studies* ? », mais plutôt « que permettent-elles de faire ? ». Cette interrogation est d'autant plus éclairante quand on prend en compte l'un des aspects centraux des *cultural studies* : le contexte, l'endroit d'où l'on part et d'où l'on parle, et, en l'occurrence, le contexte d'apparition et de développement des *cultural studies* – qui explique peut-être en partie une difficile implantation en France (en dépit de l'importance de certains courants intellectuels français dans les champs des *cultural studies*). Pour Bill Schwarz, historien britannique spécialiste du postcolonialisme,

Les *cultural studies* en Grande-Bretagne furent une réponse intellectuelle à la vaste recomposition de l'Angleterre. Il serait possible d'affirmer qu'elles émergent à ce moment où les relations historiques entre l'État et la nation – plus précisément l'idéal historique et culturel de l'« Angleterre » tel que réfléchi par la précédente génération de critiques culturels – commencèrent à se désintégrer⁷.

François Yelle, reprenant encore Bill Schwarz ainsi que Stuart Hall, ajoute que :

Les auteurs des écrits majeurs des *cultural studies* proviennent d'États-nations, de communautés, de classes sociales qui ont subi la domination de la pensée colonialiste, traditionnelle et conservatrice de l'Angleterre : C.L.R. James (Trinidad), Richard Hoggart (classe ouvrière), Raymond Williams (Galles), Stuart Hall (Jamaïque), Edward Saïd (Palestine, protestantisme), Gayatri Spivak (Inde). L'empire sombrait, les colonies répliquaient, la guerre froide s'installait, la *New Left* se constituait : ces facteurs géopolitiques ont tous contribué à l'émergence des *cultural studies* en Grande-Bretagne durant les années 1950, et ils ne peuvent être réduits à l'unique antagonisme des classes sociales. À cela faut-il encore ajouter, selon Hall, la crise des *humanities*, qui sévissait tout particulièrement après la deuxième guerre mondiale, de même que, dira Schulman, l'opposition des sociologues de l'université de Birmingham à laisser Hoggart et Williams étudier le social, le médiatique et le culturel⁸.

Le contexte est donc central pour saisir ce que les études culturelles amènent de réflexion comme d'action dans un champ critique. En France, la force d'une pensée objectiviste et universaliste (conservant ses Lumières sur un piédestal parfois hégémonique) et le peu de place faite aux singularités des vécus et des expériences, ces dernières étant dénoncées pour leur dimension subjective, voire supposément identitaire ou communautariste, ont laissé une légitimité réduite aux *cultural studies*. Celles-ci ont pourtant été accueillies à bras ouverts depuis une petite quinzaine d'années par des chercheurs·euses impatient·e·s de questionner les traditions universitaires françaises, mais également par quelques maisons d'édition publiant des traductions ou des livres écrits en français dans ce domaine :

Parfois objet de sévères critiques, elles sont aussi perçues par quelques universitaires européens francophones comme un manifeste contre le conservatisme institutionnel de l'université dans l'Hexagone [...]. C'est ainsi que, depuis une dizaine d'années, on assiste en Europe francophone à l'émergence d'une nouvelle génération de chercheurs universitaires bilingues dans le domaine des études en communications et culture, formée à partir des travaux des *cultural studies* dans les années 1990 ; à la publication d'ouvrages sérieux présentant et commentant l'arrivée de ce courant dans de nombreuses disciplines ; à la traduction de textes de Stuart Hall, Judith Butler, Teresa de Lauretis, etc.,

⁶ François Yelle, « *Cultural studies*, francophonie, études en communication et espaces institutionnels », *Cahiers de recherche sociologique*, numéro 47, janvier 2009, p.68. <<http://id.erudit.org/iderudit/1004980ar>> [dernière consultation le 18 août 2016]

⁷ Bill Schwarz cité par François Yelle, art. cité, p.70.

⁸ François Yelle, art. cité, p.70-71.

par de petites maisons d'édition comme Amsterdam ; à la création institutionnelle de lieux de recherche [...] ; enfin, à l'essor d'une discussion [...] sur la valeur et l'utilité de la nouvelle théorie pour analyser des problèmes sociaux et culturels de la France contemporaine⁹.

Pourtant, en dépit de l'important développement des *cultural studies* en France, ces dernières semblent manquer encore aujourd'hui de visibilité autant que de légitimité. C'est donc la réception et l'appropriation, parfois compliquée et sceptique, parfois passionnée, voire militante, de ce projet critique par l'édition française (ainsi que par la recherche) qui m'intéressait, avec l'idée d'étudier également l'état de la production (francophone) et de la réception de ces recherches dans d'autres pays en partie francophones, comme la Suisse ou l'Algérie, où la relation à la langue est bien sûr tout à fait différente.

Les littératures postcoloniales : le développement d'un champ littéraire critique

Face à l'élargissement important des *cultural studies* en champs parallèles mentionnés précédemment, la délimitation de l'objet de recherche de ce mémoire est devenue ardue, d'autant plus que toutes ces études ne sont pas reçues et accueillies de manière égale en France et elles font encore moins l'objet d'une appropriation uniforme par l'édition et la recherche françaises. J'ai donc décidé de m'intéresser plus spécifiquement à un domaine, celui des études postcoloniales. Les raisons en sont multiples, mais au-delà de l'intérêt personnel et militant que j'ai pour ce courant, la motivation principale a été celle de la langue. En effet, en souhaitant m'intéresser à plusieurs aires géographiques francophones, je confrontais des territoires ayant une histoire liée à la langue française absolument différente : France, Suisse, Québec, Algérie, etc. Or, au-delà de l'immensité du corpus que cela représentait, il m'a semblé incohérent d'adopter des stratégies d'analyse plus ou moins équivalentes pour des pays dont les enjeux liés aux *cultural studies* et à l'usage du français sont bien distincts ; la première raison de cela étant bien sûr la colonisation d'autres pays par la France. Les études postcoloniales m'ont donc semblé particulièrement intéressantes du point de vue de leur édition car si elles posent la question de la langue dont elles viennent et celle dans laquelle elles sont éditées (traduction ou non, édition bilingue, édition en autres langues que le français, etc.), elles la problématisent également en apportant un éclairage critique sur les liens unissant langue, édition, traduction, histoire coloniale et pouvoir. En effet, comme le note Pascale Casanova,

Les espaces dominés littérairement peuvent aussi l'être, et de façon inséparable, linguistiquement et politiquement. La domination politique – notamment dans les pays qui ont été soumis à la colonisation – s'exerce aussi sous la forme linguistique, qui implique elle-même une dépendance littéraire¹⁰.

⁹ François Yelle, art. cité, p.67.

¹⁰ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Points, 2008, p.173 [1999].

De là, je me suis intéressée aux études postcoloniales et plus largement aux littératures postcoloniales (scientifiques, poétiques, fictionnelles, etc.). Ici aussi, le corpus est large, d'autant plus que les littératures postcoloniales sont multiples :

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, le "post-" dans "postcolonial" ne marque pas une rupture temporelle. L'ambiguïté du préfixe [...] revêt plutôt une fonction de réflexivité critique. En effet, l'adjectif "postcolonial" fait écho aux phénomènes de persistance et de survivance des logiques culturelles issues du colonialisme. Mettant en cause l'idée selon laquelle la décolonisation aurait constitué une coupure dans le temps colonial, les études postcoloniales s'éloignent aussi des conceptions linéaire et téléologiques de la temporalité, sensibles dans l'idée de « progrès » ou de « sens de l'Histoire »¹¹.

Peuvent donc être postcoloniales des recherches mais aussi des œuvres littéraires et poétiques écrites pendant les colonisations ou après les indépendances. Il est délicat d'établir des « critères » permettant de définir ce qui est postcolonial et ce qui ne l'est pas, même si, en ce qui concerne les ouvrages théoriques, il peut être plus clair de comprendre les présupposés théoriques des chercheurs·euses et leurs objectifs scientifiques. En ce qui concerne les œuvres littéraires, poétiques, théâtrales, etc., postcoloniales, elles sont plurielles. Au sens le plus large d'ailleurs (et peut-être le plus flou), toute œuvre produite par un·e écrivain·e issu·e d'un pays (anciennement) colonisé, sous la colonisation ou non, est postcoloniale, mélangeant ainsi l'aspect critique et la dimension territoriale et historique du postcolonialisme. Cette conception, qui permet d'esquisser un très large corpus, pose cependant problème puisqu'elle normalise en partie les productions littéraires des pays colonisés ; il a pourtant déjà bien été montré que certaines œuvres, en dépit de la position de leurs auteurs·trices, étaient plus 'coloniales' que 'postcoloniales'. Cette idée serait donc à la fois déterministe et réductrice, tendant à rapprocher et comparer des littératures qui n'auront parfois rien à voir (les anciennes colonies sont nombreuses et variées, et à l'intérieur même d'un pays, la littérature est multiple) tout en limitant l'étude de la littérature française écrite par des écrivain·e·s français·es et/ou vivant en France, descendant·e·s de personnes immigrées par exemple. Ce sont là des questions de définition parfois complexes et en tout cas jamais fixes et elles sont à l'origine de la redéfinition de mon sujet et de mon corpus.

En effet, au-delà des incertitudes de définition, le corpus restait trop large pour ce mémoire, d'autant plus que je souhaitais m'intéresser autant, voire plus, aux littératures poétiques et fictionnelles postcoloniales qu'aux études. J'ai donc décidé d'étudier plus spécifiquement la littérature algérienne et franco-algérienne, un pays sur lequel j'avais déjà commencé mes recherches lorsque je m'intéressais à l'édition des *cultural studies* ; et encore plus précisément, je me suis arrêtée à l'étude des littératures des femmes écrivaines algériennes et franco-

¹¹ Maxime Cervulle, Nelly Quemener, *op. cit.*, p.46.

algériennes de langue française, afin d'articuler également questions de genre et féminisme (autre grand domaine lié aux *cultural studies*) à une approche que j'espère postcolonialiste.

De l'édition des *cultural studies* en contexte francophone (France, Suisse, Algérie principalement), j'en arrive donc à celle des écrivaines algériennes et franco-algériennes de langue française en France. Si ces deux questions peuvent sembler au premier abord bien différentes, j'espère que ce temps de retour sur mon parcours de recherche aura permis de considérer la liaison qui existe entre elles et la manière dont les approches critiques induites par les premiers sujets nourrissent l'actuel.

Défendre un point de vue situé

J'ai évoqué l'importance du contexte et de la position d'où l'on parle dans les *cultural studies* mais aussi dans les études postcoloniales ou dans les études féministes. La revendication de clarification de notre position d'énonciateur·trice, autant militante qu'intellectuelle, conduit à une mise en doute de « l'objectivité scientifique » synonyme de neutralité et de rationalité. L'objectivité implique en effet une prise de distance vis-à-vis de soi pour étudier plus « objectivement » son objet, dans une visée universaliste. Cette tradition de recherche a été fortement critiquée dès les années 1960-1970 par, entre autres, les champs susnommés, mais elle garde une certaine légitimité aujourd'hui. Or, elle me semble (et à beaucoup d'autres avant moi bien sûr) problématique en ce qu'elle ignore la singularité des points de vue et des expériences des chercheurs·euses (aussi témoins du système dominant puissent-elles être) et invisibilise leurs présupposés idéologiques en les faisant passer pour objectifs.

Un exemple aujourd'hui bien connu, remarqué par les linguistes Claire Michard-Marchal et Claudine Ribéry, repris par Nicole-Claude Mathieu : « Le village entier partit le lendemain dans une trentaine de pirogues, nous laissant seuls avec les femmes et les enfants dans les maisons abandonnées¹². » Dans cette phrase, Claude Lévi-Strauss réduit « le village » à l'ensemble des hommes, dont il est lui-même, laissé, lui et ses collègues « seuls [hommes] avec les femmes et les enfants », ces dernier·e·s ne constituant visiblement pas des sujets suffisamment indépendants pour faire vivre les « maisons abandonnées ».

L'objectivité scientifique et universaliste la plus commune est en réalité le plus souvent alignée sur le système dominant, c'est-à-dire sur un système privilégiant les hommes blancs

¹² Claude Lévi-Strauss sur les Bororo en 1936, cité par Nicole-Claude Mathieu, *L'Anatomie politique 2, usage, dérélition et résilience des femmes*, Paris, La Dispute, 2014, p.122.

occidentaux, de classe moyenne ou supérieure, cisgenres¹³ et hétérosexuels. Elle fait donc passer les idéologies dominantes (activées dans les expériences et points de vue des chercheurs·euses « objectifs·ves », y compris parfois ceuls qui n'occupent pas une place privilégiée mais qui ont adhéré à cette idéologie) pour des visions objectives et scientifiques, renforçant par ce biais un système de domination et d'exclusion. Pour ces raisons, « l'objectivité scientifique » a peu de place dans les *cultural studies* et l'ensemble des études en découlant, qui proposent au contraire « une posture de recherche [consistant] à toujours se tenir au seuil des disciplines, révélant ainsi leurs zones d'ombre et les points aveugles de leurs méthodes respectives¹⁴. » On peut dire de ces courants qu'ils proposent « une théorie modeste, en ce sens qu'elle refuse toute prétention à l'autorité ou à l'universalité¹⁵. »

C'est d'ailleurs une telle position qui a permis l'émergence de ces études, s'intéressant à des « objets souvent déconsidérés (les médias de masse, les minorités, les marges culturelles)¹⁶ » tout en incitant à « regarder de manière oblique quelques-unes des grandes questions des sciences humaines et sociales (celle de l'identité, de la représentation, mais aussi de l'articulation entre culture, économie et société)¹⁷. » Il s'agit aussi de la *standpoint theory* et des « connaissances situées » (transformer son expérience et ses connaissances en savoir situé) que l'on retrouve dans les discours féministes de Patricia Hill Collins et Donna Haraway¹⁸ par exemple, opposées au point de vue universalisant de certains courants de pensée, dont le féminisme qu'on appelle égalitariste ou universaliste.

En ce qui concerne le postcolonialisme, avoir en tête la position depuis laquelle on parle est bien sûr central, les études postcoloniales s'étant aussi élevées contre l'occidentalocentrisme :

Les auteurs postcoloniaux se sont efforcés de définir l'eurocentrisme comme un climat intellectuel ou comme un mode hégémonique de conceptualisation, dont les tendances structurantes sont si profondément et insidieusement mêlées qu'elles ne peuvent qu'influencer fortement l'ensemble de la littérature savante sur les questions touchant « l'Europe et les autres ». De ce point de vue, l'eurocentrisme n'est pas susceptible de critique, puisqu'il est la condition de possibilité de la pensée moderne, des recherches universitaires, de la production de savoir, et de la disciplinarité [*disciplinarity*]¹⁹.

¹³ Personne dont le genre ressenti correspond au genre assigné à la naissance.

¹⁴ Maxime Cervulle, Nelly Quemener, *op. cit.*, p.9.

¹⁵ *Ibid.*, p.10

¹⁶ *Ibid.*, p.9.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Patricia Hill Collins, « La Construction sociale de la pensée féministe noire », dans Elsa Dorlin (dir.), *Black feminism, anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, 2013, p.135-175 [1989 ; 2008 pour la première édition française] ; Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais, Sciences – fictions – féminismes*, anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, Paris, Exil Éditeur, 2007, p.24 et p.107-142 [1988].

¹⁹ Neil Lazarus, « Introduire les études postcoloniales », dans Neil Lazarus (dir.), *Penser le postcolonial, une introduction critique*, Paris, Amsterdam, 2006, p.74 [2004].

Pour cette recherche, que j'espère mener avec une approche postcoloniale et féministe, les enjeux liés au fait de reconnaître ma position énonciatrice et de proposer un discours situé me semblent fondamentaux²⁰. En effet, étant moi-même une femme blanche française, j'ai des privilèges de race :

Être « blanc » dans la France d'aujourd'hui, c'est appartenir au groupe majoritaire. C'est ne pas avoir à se définir. [...] C'est, enfin, le plus souvent, ne pas savoir qu'on possède des privilèges. [...] Le « Blanc » est inscrit dans une logique majoritaire qui entraîne une forme de cécité²¹.

L'un des enjeux de ce mémoire, pour moi, sera donc de ne jamais oublier ma position et de tenter de saisir celles des écrivaines et celles des éditeurs·trices, sans les normaliser selon un point de vue eurocentré et/ou « blanchocentré ». C'est en partie ce que je nomme le point de vue situé, que j'espère conserver au long de l'analyse.

Le choix d'une langue non-sexiste

Une dernière chose à présent, dans la lignée de ce que je viens d'évoquer : si cette recherche est d'abord motivée par l'obtention d'un diplôme universitaire final, il n'en demeure pas moins que le positionnement que j'ai est plus large que cela. Afin de poursuivre une exploration (politique et linguistique) d'une langue non-sexiste, j'utilise certaines 'normes' d'écriture ne correspondant pas toujours aux normes universitaires et grammaticales les plus courantes. J'ai fait le choix d'écrire en féminisant en « ·e » (écrivain·e, auteur·trice) les mots qui prennent l'accord (et leurs dérivés, avec des simplifications telles que « iel(s) » pour ils et elles, « eux » et « ceuls » pour eux et elles/ceux et celles, etc.). Par ailleurs, pour les accords, j'applique la règle de proximité et non celle du « masculin l'emporte » (ce qui donne par exemple : des points de vue et des expériences situées). Ces déformations volontaires permettent de questionner la convention grammaticale du masculin générique, reflet possible de la domination du masculin dans les rapports sociaux. Elles ont la limite de reproduire le binarisme genré et l'incitation de se reconnaître dans cette forme binaire, contre lesquelles je me positionne, mais par stratégie (et en attendant de trouver un système alternatif), je souhaite tout de même les utiliser parce qu'elles visibilisent les personnes non-hommes en tant que sujets. Enfin, elles tentent de proposer une écriture inclusive, quelle que soit l'expression de genre des personnes auxquelles on s'adresse ou dont on parle. Ces changements, bien qu'ils se répètent très régulièrement, ne sont pas nombreux dans leurs variations. Ils me semblent donc se comprendre assez

²⁰ D'où, aussi, une résistance à l'usage du « nous » et une préférence pour le « je » : il ne s'agit pas là d'un manque d'humilité ou d'une absence de prise en compte de ceuls qui ouvriraient ce mémoire mais plutôt d'une revendication de ma position d'énonciatrice, plus effacée avec le « nous ».

²¹ Sylvie Laurent, Thierry Leclère (dir.), *De quelle couleur sont les Blancs ? Des « petits Blancs » des colonies au « racisme anti-Blancs »*, Paris, La Découverte, 2013, p.8-9.

spontanément et ne pas gêner la fluidité de la lecture (pour peu qu'on accepte de s'y habituer) – pour cette raison, je n'ai pas réalisé de glossaire ni de résumé des modifications orthographiques que j'effectue. Je souhaite et espère que cela ne fera pas obstacle à la lecture...

2. Langues, littérature et histoire face à la colonisation

En juin 2016, a eu lieu à Toulouse le douzième *Marathon des mots*, un festival international de littérature créé en 2005. Chaque année, des lectures, rencontres et débats y sont organisés autour de deux thèmes : l'un dédié aux écritures de l'intime, intitulé « Un monde en soi » et l'autre consacré à un pays ou à un territoire littéraire. Cette année, c'est la littérature africaine contemporaine qui était à l'honneur, sous le titre « Africa nova ». Parmi les nombreux·ses écrivain·e·s lu·e·s et/ou invité·e·s ne figuraient cependant que trois écrivain·e·s maghrébin·e·s : l'écrivain marocain Tahar Ben Jelloun, l'écrivain algérien Boualem Sansal et l'écrivaine et journaliste tunisienne Fawzia Zouari. Alors que ces littératures sont aussi vivaces que bien d'autres, elles ont peu fait l'objet de l'événement littéraire. Ce cas particulier est-il un exemple d'une situation éditoriale plus globale, qui différencierait (et isolerait) l'Afrique du nord du reste du continent et aurait tendance à ne pas inclure la première dans la catégorie générique de « littérature africaine contemporaine » ? Ou est-ce un simple 'oubli', anecdotique vis-à-vis de l'édition des littératures maghrébines en France ? Sans doute ni complètement l'un ni complètement l'autre, mais le signe d'une situation nuancée qu'il faudrait explorer plus en détails. Fait notable cependant : si ce n'est pas le cas de l'ensemble des auteurs·trices noir·e·s du *Marathon des mots*, les écrivain·e·s maghrébin·e·s Tahar Ben Jelloun, Boualem Sansal et Fawzia Zouari sont tou·te·s trois connu·e·s pour leurs combats contre l'intégrisme religieux dans leur pays d'origine et pour leur engagement laïque, universaliste et républicain en France. Il est intéressant de constater qu'à l'heure d'importants 'débat' sur la place de l'islam en France, c'est trois auteurs·trices dont l'engagement correspond à l'idéologie dominante du pays (et aux traditions universitaires universalistes et objectivistes) qui ont été choisi·e·s, trois auteurs·trices défendant le principe d'« intégration » des personnes au sein d'une société ; principe par ailleurs réfuté par les mouvements décoloniaux, antiracistes et luttant contre l'islamophobie, proches des pensées postcoloniales. Ces mouvements, avec beaucoup d'autres, valorisent la prise en compte des contextes dans lesquels s'expriment des opinions : pour eux, 'transposer' des luttes qui prennent sens dans des pays qui font d'une religion une idéologie politique vers des pays pour lesquels l'idéologie politique repose sur la laïcité et l'universalisme peut être producteur d'exclusions et de normalisations des identités. La prise en compte de

l'espace politique, historique, géographique ou encore socio-culturel dans lequel elle s'exprime est donc fondamentale dans l'appréciation d'une pensée. Un livre est justement confronté à des enjeux similaires lorsqu'il circule, qu'il s'agisse de son contexte de production ou de ses contextes de réception – et c'est à cet endroit que les éditeurs·trices ont justement un rôle important à jouer :

Les échanges internationaux sont soumis à un certain nombre de facteurs structureaux qui sont générateurs de malentendus. Premier facteur : le fait que les textes circulent sans leur contexte. C'est une proposition que Marx énonce dans *Le Manifeste du Parti communiste* [...]. [II] fait remarquer que les penseurs allemands ont toujours très mal compris les penseurs français, parce qu'ils recevaient des textes qui étaient porteurs d'une conjoncture politique comme des textes purs et qu'ils transformaient l'agent politique qui était au principe de ces textes en sujet transcendantal. [...] Le fait que les textes circulent sans leur contexte, qu'ils n'emportent pas avec eux le champ de production dont ils sont le produit et que les récepteurs, étant eux-mêmes insérés dans un champ de production différent, les réinterprètent en fonction de la structure du champ de réception, est générateur de formidables malentendus²².

Les réceptions des littératures maghrébines en France sont donc en partie « déterminée[s] par les représentations de la culture d'origine et du statut (central ou périphérique) de la langue. [...] Les œuvres traduites peuvent être appropriées de façons diverses et parfois contradictoires, en fonction des enjeux propres au champ intellectuel de réception²³. » Aspect intéressant du point de vue de la langue cependant, une part importante de ces littératures s'écrivent en français, ne font donc pas l'objet d'une traduction, voire sont publiées pour la première fois dans une maison d'édition française, mêlant ainsi en un seul livre les contextes de production des auteurs·trices (qui ont parfois la double nationalité, vivent dans un pays ou un autre), celui des éditeurs·trices et ceux des lecteurs·trices. Il s'agit aussi sans doute de ce qui fait une partie de la richesse et de la complexité de ces littératures, au croisement de plusieurs aires politiques et géographiques et de plusieurs histoires nationales et territoriales. C'est justement le cas des littératures écrites par des écrivaines algériennes et franco-algériennes de langue française.

Entre période pré-coloniale, colonisation et post-indépendance, la multiplicité des langues algériennes

Les littératures algériennes sont bien sûr des littératures plurielles, à de nombreux titres : évidemment, dans les genres et les écritures qu'elles traversent, mais aussi dans les langues qu'elles déploient. En effet, la littérature algérienne s'écrit aujourd'hui le plus souvent dans trois langues : l'arabe (sous deux formes : le fossa, ou arabe littéral et littéraire, et le dardja, arabe parlé en Algérie, mêlé au tamazight et au français), le tamazight (qui se décline en

²² Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales, la Circulation internationale des idées*, numéro 145/1, 2002, p.4.

²³ Gisèle Sapiro, *Translatio, le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, Éditions du CNRS, 2009, p.41.

plusieurs variantes régionales : chaoui, kabyle, touareg, etc.) et le français. De par la multiplicité des langues, elle s'inscrit bien dans plusieurs territoires politiques et géographiques et autant de contextes socio-culturels. Si l'arabe et encore plus le tamazight sont considérées comme des langues « anciennes » (bien que la première soit liée à la conquête du Maghreb par les Arabes), le français est issu de la colonisation française de l'Algérie pendant plus de cent-trente ans (1830-1962). Langue de la violence coloniale donc, elle a pourtant été celle de nombreux·ses écrivain·e·s algérien·ne·s pendant une partie de la colonisation puis après l'indépendance, faisant l'objet d'une réappropriation par ceus pour qui cette langue était l'outil des oppresseurs·ses. Une approche postcoloniale de ces écritures peut donc permettre de les contextualiser, en insérant « le fait colonial, massif et irréfutable²⁴ » dans les études littéraires.

La colonisation de l'Algérie par la France²⁵, au-delà de l'extrême violence exercée par la puissance coloniale dans l'ensemble de ses conquêtes, a la particularité d'avoir été longue, en comparaison avec les autres colonisations commencées aux mêmes époques (à l'exclusion, donc, des colonisations effectuées aux XVI^e et XVII^e siècles, qui se poursuivent au XVIII^e) : cent-trente-deux ans, sans compter les trois ans de blocus maritime préfigurant la conquête. L'Algérie est aussi le dernier pays à accéder à l'indépendance en 1962 (excepté les Comores, dont trois îles ont cessé d'avoir le statut de territoire d'outre-mer en 1976 ; et excepté, d'une certaine manière, les actuels départements et territoires d'outre-mer). Par ailleurs, la colonisation de l'Algérie par la France a été particulièrement profonde et bien que la conquête elle-même ait duré près de cinquante ans (de nombreuses résistances populaires se sont organisées pendant plusieurs décennies sur de multiples endroits du territoire qui est devenu l'Algérie contemporaine), le pays se divise en départements français dès 1848. Contrairement au Maroc et à la Tunisie, qui étaient des protectorats (les institutions existantes, dont la nationalité, étaient maintenues, les colons assumant la gestion de la diplomatie, du commerce extérieur, voire de l'armée, et tirant des profits des économies locales), l'Algérie fut entièrement intégrée au territoire français et devint une colonie de peuplement (la France envoyant massivement des personnes afin d'y établir une présence pérenne et autonome et d'y bâtir une société). Les Français·es sont arrivé·e·s en Algérie en exaltant une « mythologie du peuple libérateur. La France dit aux Arabes : “On va vous libérer des ténèbres et vous faire entrer dans

²⁴ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p.3 [1999].

²⁵ Pour une histoire de la colonisation de l'Algérie par la France, brève mais plus détaillée qu'ici, voir en annexes page 213. Voir également (entre autres) : Abderrahmane Bouchène, Jean-Pierre Peyroulou, Ouanassa Siari Tengour, Sylvie Thénault (dir.), *Histoire de l'Algérie à la période coloniale, 1830-1962*, Paris, Alger, La Découverte, barzakh, 2012.

la grande nation qu'est la France" !²⁶ » Cependant, les populations n'étaient pas considérées comme des citoyens français mais comme des sujets, des « indigènes français », et en particulier les personnes musulmanes, différenciées par des décrets en 1870 puis, sous l'autorité de Jules Ferry, par le « code de l'indigénat » en 1881, ce dernier institutionnalisant l'ordre colonial en appliquant des obligations et sanctions particulières aux musulmans et en permettant une appropriation encore plus importante des terres des concernés par les colons en même temps qu'une réduction radicale de leurs libertés. Le code de l'indigénat est aboli en 1946, ce qui n'empêche pas certaines pratiques de demeurer jusqu'à l'indépendance.

La colonisation n'est pas que politique, géographique ou économique. Elle est aussi sociale et culturelle. Les colons, prenant pour prétexte ou étant convaincus de la « mission civilisatrice » de leur pays, voient en la colonisation l'occasion de faire de la France un « grand pays » autant que celle d'apporter des « valeurs modernes » à d'autres civilisations²⁷, et entre autres, la langue française. En réalité, la scolarisation des enfants algériens dans des écoles françaises fut minime. Bien que le français devînt la langue presque exclusivement utilisée dans l'administration, l'enseignement et l'affichage au XX^e siècle, les populations colonisées résistèrent à ces dynamiques. Cependant, en 1938, une loi déclara l'arabe « langue étrangère en Algérie », creusant encore davantage le fossé entre Européens d'Algérie d'un côté et Arabes et Imazighen de l'autre, ces derniers n'ayant parfois plus accès aux soins, à l'instruction et au corps administratif depuis plusieurs décennies.

Si la langue française est un outil de domination, une manière d'afficher cette dernière dans toutes les sphères de la société a été de faire des femmes « indigènes » le symbole de la domination coloniale, et sur ce point la majeure partie des suffragettes des années 1920-1930 a

²⁶ Renaud Dély, « Ce que la France doit aux Arabes », entretien avec Pascal Blanchard, *BiblioObs*, 30 novembre 2013. Pascal Blanchard ajoute, à propos de la colonisation de l'Algérie : « La France est la seule nation qui vient conquérir un peuple en l'assurant de son amour. C'est d'une prétention incroyable ! » <<http://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20131129.OBS7599/ce-que-la-france-doit-aux-arabes.html>> [dernière consultation le 18 août 2016]

²⁷ En témoigne un discours de Jules Ferry prononcé le 28 juillet 1885 devant les députés : « Je dois aborder [...] le côté humanitaire et civilisateur de la question. [...] Il faut dire ouvertement qu'en effet les races supérieures ont un droit vis-à-vis des races inférieures. [...] Il y a pour les races supérieures un droit, parce qu'il y a un devoir pour elles. Elles ont le devoir de civiliser les races inférieures. [...] Ces devoirs ont souvent été méconnus dans l'histoire des siècles précédents, et certainement quand les soldats et les explorateurs espagnols introduisaient l'esclavage dans l'Amérique centrale, ils n'accomplissaient pas leur devoir d'hommes de race supérieure. Mais de nos jours, je soutiens que les nations européennes s'acquittent avec largeur, grandeur et honnêteté de ce devoir supérieur de la civilisation. [...] La politique coloniale est fille de la politique industrielle. [...] La France ne peut être seulement un pays libre : [...] elle doit être aussi un grand pays, exerçant sur les destinées de l'Europe toute l'influence qui lui appartient [...] et porter partout où elle le peut sa langue, ses mœurs, son drapeau, ses armes, son génie. » Disponible sur le site de l'Assemblée nationale, « Jules Ferry (1885) : les fondements de la politique coloniale (28 juillet 1885) ». <<http://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/grands-moments-d-eloquence/jules-ferry-1885-les-fondements-de-la-politique-coloniale-28-juillet-1885>> [dernière consultation le 18 août 2016]

appuyé la participation des femmes aux colonies afin de poursuivre la « mission civilisatrice » auprès des femmes algériennes. Il s'agit de « convertir » des femmes algériennes aux « valeurs française », de les conduire à « l'émancipation » (et les cérémonies de dévoilement de 1958 en sont l'exemple le plus flagrant). Ces stratégies sont aussi animées par l'idée de conquérir un pouvoir sur les hommes et de posséder les moyens pratiques de déstructurer la culture et la société algériennes (et c'est d'autant plus terrifiant quand on met cela en rapport avec les crimes sexuels par ailleurs commis par l'armée française et dont un grand nombre de femmes algériennes ont été victimes). Ce féminisme est donc devenu un moyen de promouvoir une idéologie raciste.

D'un point de vue culturel et intellectuel, la colonisation a également eu des conséquences lourdes pour l'Algérie, empêchant le développement de courants littéraires et/ou artistiques, ces domaines étant dominés par les colons. La vaste opération d'intoxication des cadres du FLN par l'armée française en 1958 en est un exemple flagrant : les militaires français manipulèrent les dirigeants du FLN en profitant de leur méfiance extrême envers les « traîtres ». Le FLN en vint donc à effectuer une « purge » interne qui conduisit à la mort de centaines de personnes, dont un grand nombre de jeunes intellectuel·le·s fuyant les villes pour rejoindre le combat du FLN dans les terres ou les montagnes. Ces dernier·e·s représentant sans doute une proximité avec les colons du fait de leur parcours, iels furent les premières cibles de ces meurtres. La mort de ces jeunes intellectuel·le·s fut aussi une perte pour l'Algérie indépendante, quelques années plus tard. Par ailleurs, certaines maisons d'édition françaises vont s'engager du côté de l'indépendance pendant ce qu'on appelait encore à l'époque « les événements d'Algérie », publiant des textes centraux afin de dénoncer la politique colonialiste française et de révéler ce que le gouvernement et une partie de l'opinion refusaient : la torture pratiquée par les militaires français en Algérie puis en France.

Après l'indépendance, une vaste politique d'arabisation fut menée par les dirigeants algériens, qui fut aussi une répression violente des cultures imazighen. Cependant (et contre la volonté des élites politiques), le français demeura et certain·e·s écrivain·e·s continuèrent d'écrire en français, en dépit des critiques émises envers euls. Pour Samira Negrouche, poétesse algérienne contemporaine, il existe à présent une spécificité algérienne vis-à-vis du français :

La langue française n'est pas la langue des élites financières et bourgeoises contrairement à d'autres pays du Maghreb. Là-bas, le français est enseigné dans des établissements privés et onéreux. En Algérie, le français est la langue du peuple et les études primaires et secondaires sont en français. La cassure survient à l'université. Les sciences sont enseignées en français mais les études littéraires, les sciences

humaines et sociales, sont en langue arabe. En conséquence, la réflexion sociale se pense en arabe mais tout le reste se fait en français²⁸.

Cette observation, qui est clairement à nuancer (l'arabe classique est la première langue de l'enseignement primaire, le français la rejoignant au bout de la troisième année scolaire), montre tout de même que le français est finalement devenu, peut-être plus que dans d'autres pays colonisés, une langue algérienne, d'autant plus qu'elle est souvent mêlée au dardja (mot arabe signifiant « la marche d'escalier »), l'arabe algérien, qui se différencie de l'arabe classique et littéraire (utilisé dans les administrations, universités, etc.).

Les tensions idéologiques entre francophonie et postcolonialisme

L'Algérie est aujourd'hui le troisième pays ayant le plus grand nombre de locuteurs·trices de français dans le monde (estimé à plus de onze millions de personnes). Cependant, le pays refuse de faire partie de l'Organisation internationale de la francophonie (OIF). Si le français n'est plus (seulement) la langue du colonialisme, ni (tout le temps) une langue étrangère, l'Organisation internationale de la francophonie est regardée avec méfiance, comme un outil de la diplomatie française – bien qu'une adhésion ait été évoquée récemment et pourrait se formaliser au sommet de l'OIF à Madagascar en novembre 2016. Ces résistances à l'égard d'un « organisme ayant pour centre un fait de langue²⁹ » ont cependant un sens particulier à l'égard des critiques postcoloniales.

[L'OIF] s'inscrit dans une solide tradition française d'interventionnisme linguistique. [...] Le français ne s'y réduit pas à une fonction d'expression d'un « contenu » politique, son usage manifeste les valeurs unissant les membres de ce groupe. Cette francophonie officielle exalte l'universalisme [...]. Le plus souvent, cet universalisme fait de la France le centre du monde, de Paris le centre de la France et la francophonie devient alors « l'un des piliers de cette France mondiale »³⁰.

Les études postcoloniales conçoivent plutôt « le français comme une langue au pluriel, dépourvue de centre évident³¹ », mettant à mal la séparation entre 'littérature française' et 'littératures francophones'. Le postcolonialisme est autant une approche critique qu'une catégorie souple au sein des lettres. Approche critique puisqu'il s'attaque à repenser l'histoire, la littérature, la sociologie, etc., en comprenant le système colonial comme un système global qui, s'il n'existe plus au sens propre, s'est nourri d'une idéologie ; et l'idéologie, elle, demeure sous d'autres formes. Catégorie car il parvient à englober certaines littératures en les éclairant à la lumière de l'histoire coloniale.

²⁸ David Ramasseul, « France-Algérie, la poésie en trait d'union », entretien avec Samira Negrouche, *Paris Match*, 8 juillet 2012. <<http://www.parismatch.com/Actu/International/Samira-Negrouche-France-Algerie-la-poesie-en-trait-d-union-157360>> [dernière consultation le 18 août 2016]

²⁹ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p.6.

³⁰ *Ibid.*, p.6-7.

³¹ *Ibid.*, p.7.

En France, les théories postcoloniales se développent fortement depuis plusieurs années, adaptant les pensées plus anglo-saxonnes au contexte français. Ce « théorème postcolonial à la française³² » se fonde sur trois propositions :

Le fait colonial fait partie intégrante de l'histoire de notre présent ; la domination coloniale a bouleversé les sociétés d'outre-mer, elle a aussi profondément marqué les anciennes métropoles ; pour maintenir son unité nationale, la France doit assumer son passé colonial et reconnaître les traces qui en subsistent³³.

Si ces propositions sont banales (bien que la notion d'« unité nationale » est aussi parfois fortement mise en cause dans les études postcoloniales), elles ont mis beaucoup de temps à être formulées en France, note Marie-Claude Smouts, et les positions postcoloniales sont encore reçues comme des provocations polémiques par un certain nombre. En effet, le point de vue postcolonial touche « au point le plus sensible de la conscience française – l'idéal de la nation républicaine héritière des Lumières – et [...] fait irruption dans le débat public sous une forme militante³⁴. » Au-delà de l'aspect raciste, expansionniste et impérialiste des discours de certains philosophes des Lumières, la nation républicaine s'est construite autour des idées de laïcité et d'universalisme – valeurs défendues entre autres par un Jules Ferry dont j'ai évoqué la pensée précédemment³⁵. D'une certaine manière, les idéaux de la France actuelle se sont construits en parallèle des violences coloniales et racistes, et il me semble qu'il serait ambitieux de penser que les uns étaient totalement indépendants des autres : en dépit des résistances exprimées au XIX^e siècle face à la colonisation et sa « mission civilisatrice » par certain·e·s (Georges Clémenceau s'opposant clairement à « l'hypocrisie » de Jules Ferry par exemple³⁶), l'idéologie promue touche autant la politique intérieure de la France (qui a aussi conduit à la quasi extinction des langues régionales d'ailleurs) que sa politique extérieure.

Le postcolonialisme est donc un courant de pensée fournissant les outils critiques permettant d'analyser les écrits produits par des auteurs·trices issu·e·s des pays qui ont une histoire coloniale (principalement en tant que pays colonisé mais aussi en tant que pays colonisateur). Ces pays sont majoritairement ceux qui faisaient partie des anciens empires coloniaux européens ; non pas que les autres colonisations aient moins d'enjeux littéraires et historiques mais parce que l'Occident, plus qu'une conquête, a construit un système total de domination

³² Marie-Claude Smouts (dir.), *La Situation postcoloniale, les postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Presses de Science Po, 2011, p.25 [2007].

³³ *Ibid.*, p.26.

³⁴ *Ibid.*, p.26-27.

³⁵ Voir la note numéro 27, page 17.

³⁶ Georges Clémenceau, discours du 30 juillet 1885 devant les députés. Disponible sur le site de l'Assemblée nationale, « La colonisation est-elle un devoir des civilisations ? Discours à la chambre des députés : 30 juillet 1885 ». <<http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/7ec.asp>> [dernière consultation le 18 août 2016]

des Suds, système qu'il a su maintenir et entretenir grâce à des mécaniques de représentation et d'exploitation diverses que l'on retrouve encore aujourd'hui dans les rapports politiques, économiques ou culturels entre les pays (le franc CFA, dont la France fixe le taux, pour un exemple contemporain explicite), voire au sein même des pays (racisme d'État, structurel et intellectuel en France par exemple³⁷).

Si le postcolonialisme n'est pas qu'une théorie de la littérature (il est une critique de l'ensemble des arts mais aussi de tous les autres domaines touchés par l'histoire coloniale et néocoloniale³⁸), c'est dans les études littéraires qu'il s'est prioritairement exprimé. Les théories postcoloniales, dont Frantz Fanon, Edward W. Said, Gayatri Chakravorty Spivak ou Homi K. Bhabha³⁹ sont les représentant·e·s les plus connu·e·s (mais il y en a tellement d'autres), s'attaquent aux modes de perception, aux discours et aux représentations dont les personnes colonisées, et aujourd'hui plus largement les cultures des Suds font l'objet, interrogeant le regard occidentalocentré d'un certain nombre d'auteurs·trices (par le biais de la critique de l'orientalisme, de l'exotisme, de la hiérarchisation raciste des peuples, de la négation des identités et cultures non-européennes, etc.). Le postcolonialisme s'attache aussi aux manières dont l'Occident a produit un Orient fantasmé, conduisant à une réduction du sujet selon un certain nombre de codes occidentaux.

³⁷ Sur ce sujet, voir Jacques Rancière, « Racisme, une passion d'en haut », intervention lors d'une conférence le 11 septembre 2010 ayant pour thème « Les Roms, et qui d'autre ? », publiée par *Mediapart* le 14 septembre 2010. <<https://blogs.mediapart.fr/edition/roms-et-qui-dautre/article/140910/racisme-une-passion-den-haut>> [dernière consultation le 18 août 2016]

Ainsi que Christine Delphy, « Il existe déjà un code de la laïcité », intervention dans la revue web *Contretemps*, 2 avril 2011.

<<http://www.contretemps.eu/interventions/il-existe-d%C3%A9j%C3%A0-un-code-la%C3%AFcit%C3%A9>> [dernière consultation le 18 août 2016]

³⁸ Le néocolonialisme décrit une continuité historique de la politique impérialiste propre aux anciennes puissances coloniales vis-à-vis de leurs anciennes colonies, ainsi que plus généralement les méthodes d'influences au profit des pays développés et de leurs grandes entreprises : certaines missions dites humanitaires, ingérences politiques, dominations économiques, interventions militaires, etc.

³⁹ Figures du postcolonialisme dont voici quelques ouvrages parmi les plus connus :

Frantz Fanon : *Peaux noires, masques blancs*, édité par Le Seuil (Paris) en 1952 ; *L'an V de la révolution algérienne* (1959), *Les Damnés de la terre* (1961) et *Pour la révolution africaine* (1964), édités par François Maspero (Paris) en 1964.

Edward W. Said : *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, édité par Le Seuil (Paris) en 1980, paru en anglais en 1978 ; *Nationalisme, colonialisme et littérature*, avec Terry Eagleton et Frédéric Jameson, édité par les Presses Universitaires de Lille en 1994, paru en anglais en 1988.

Gayatri Chakravorty Spivak : *En d'autres mondes, en d'autres mots, essais de politique culturelle*, édité par Payot & Rivages (Paris) en 2009, paru en anglais en 1987 ; *Les Subalternes peuvent-elles parler ?* édité en 2009 par Amsterdam (Paris), paru en anglais en 1988.

Homi K. Bhabha : *Les Lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, édité en 2007 par Payot & Rivages (Paris), paru en anglais en 1994.

3. Le champ littéraire et éditorial au prisme des (post)colonialismes

Littératures coloniales et postcoloniales : tentatives de définition

La critique postcoloniale s'intéresse donc aux littératures coloniales, autant savantes que poétiques, fictionnelles, de voyage, etc. C'est ici au sens large qu'il faut comprendre « littérature coloniale ». En effet, selon Jean-Marc Moura⁴⁰, la littérature coloniale peut être approchée selon trois acceptions : une acception thématique (la littérature coloniale serait différente de la littérature exotique, d'évasion ou de voyage du fait de son aspect censément plus documentaire, mieux renseigné, et de sa visée dite scientifique) ; une acception idéologique (la littérature coloniale serait donc une littérature de propagande, une littérature « colonialiste ») ; une acception sociologique (la littérature coloniale serait une littérature des groupes sociaux qui constituent les colons, à la différence de la littérature des « voyageurs »). Cependant, tout en prenant en compte les nuances historiques et/ou littéraires des littératures de ces époques, je souhaiterais comprendre la littérature coloniale dans un sens plus large que celui-ci. Si la littérature coloniale dans son sens restreint est bien celle qui suit la littérature exotique, d'expansion ou de voyage, ou en tout cas, qui se développe en parallèle de ces dernières, il me semble que dans une compréhension plus globale, toutes ces littératures relèvent d'un fonctionnement similaire en dépit de leurs différences internes évidentes. Qu'elles évoquent un pays anciennement colonisé ou non, elles reposent toutes sur une conception néocoloniale, percevant l'Occident comme centre et « l'ailleurs » comme altérité périphérique à observer/admirer/étudier/représenter/instruire/coloniser/écraser.

Mais si la critique postcoloniale s'est intéressée à ces littératures coloniales, elle s'est aussi penchée sur les littératures postcoloniales, bien que ce corpus soit complexe à définir. Pour Jean-Marc Moura,

Le corpus littéraire postcolonial, correspondant à l'ensemble des littératures d'expression française issues de l'expansion coloniale (donc produites hors d'Europe), rassemble des œuvres très différentes aux plans :

- historique : dates [...] et types variables d'implantation coloniale ; force plus ou moins grande du lien symbolique à la métropole ; dynamisme plus ou moins fort de la présence francophone ; continuité plus ou moins affirmée de cette présence ; situations démographiques distinctes ; variété des combats pour l'indépendance ; relations postcoloniales diverses avec la France et sa culture ;
- géographique : variété des environnements géographiques et géolinguistiques ; répartitions spatiales hétérogènes [...]
- linguistique et sociolinguistique : français vernaculaire ou véhiculaire ; variétés de français ; cas des créoles [...]
- sociologique : francophonie des élites ou populaire ; image de marque du français présenté (ou non) comme instrument de promotion ;

⁴⁰ Jean-Marc Moura, « Littérature coloniale et exotisme, examen d'une opposition de la théorie littéraire coloniale » dans Jean-François Durand (éd.), *Regards sur les littératures coloniales, Afrique francophone : découvertes*, tome 1, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 21-39.

- individuel : conditions diverses d'acquisition par les auteurs du français comme langue d'écriture ; modes variés d'intériorisation (ou de rejet) des normes et formes littéraires issues de France⁴¹.

Il s'agit d'une vision large et inclusive, qui vient autant interroger la dénomination de « littératures francophones » et que celle de « littérature étrangère ». Elle articule histoire et géographie afin de proposer une compréhension des littératures postcoloniales comme proprement 'post-coloniales', en ce sens qu'elles seraient issues de territoires colonisés ou anciennement colonisés. J'ai cependant évoqué précédemment une acception du terme « postcolonial » plus critique que temporelle, en ce que le terme « fait écho aux phénomènes de persistance et de survivance des logiques culturelles issues du colonialisme⁴². » À mon sens, le postcolonialisme permet moins de saisir un vaste ensemble d'œuvres qui n'auraient en commun « qu'une » histoire coloniale que d'avoir une approche critique de ces œuvres comme de celles issues des pays colonisateurs :

Étant donné l'ampleur des questions abordées, on ne s'étonnera pas que l'épithète « postcolonial » soit « plus un principe fédérateur qu'un concept précis », d'ailleurs soumis à une remise en question quasi permanente par les critiques postcoloniaux eux-mêmes. Il s'agit en fait d'une perspective d'étude sur les littératures de pays marqués par l'histoire coloniale, qu'il s'agisse de littératures occidentales, de littératures en langues européennes ou de littératures en langues vernaculaires issues de régions extérieures à l'Europe⁴³.

Plus que d'essayer de définir ce qu'est « la littérature postcoloniale », il me semble qu'il faut s'attacher à développer une approche postcoloniale de certaines littératures, en particulier de celles qui sont concernées, de près ou de loin, par l'histoire coloniale, comme c'est le cas pour les littératures algériennes et franco-algériennes.

Perspectives d'une édition postcoloniale

La littérature algérienne et franco-algérienne, comme toutes les autres, n'existe pas seule : c'est tout un système qui est mis en place pour faire naître le livre, physiquement (jusqu'à la sortie en librairie) et symboliquement (réception des lecteurs-trices, critiques littéraires et journalistiques, salons, prix, etc.). Ce système s'inscrit dans une histoire, celle des éditions française et algérienne mais aussi plus largement européenne ou mondiale. Il est également marqué, comme la majorité des espaces culturels et économiques mettant en place des échanges internationaux, par le colonialisme, sans même qu'il ne soit parfois possible d'identifier clairement les traces laissées par ce dernier dans l'édition, tant elles sont assimilées comme participant d'un fonctionnement éditorial habituel et traditionnel : dynamisme et exportation du livre francophone ; rapports économiques, culturels et financiers (parfois déséquilibrés et

⁴¹ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p.45.

⁴² Maxime Cervulle, Nelly Quemener, op. cit., p.46.

⁴³ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p.3-4.

ambigus) entre éditeurs·trices du Nord et ceuls du Sud ; centralisation éditoriale dans les capitales littéraires se trouvant au Nord, etc. – tout cela entrant en cohésion (ou non) avec des mécanismes politiques, économiques et culturels bien plus globaux.

Produire (écrire) ou étudier la littérature avec une approche postcoloniale, c'est aussi penser l'édition de cette manière. Cela implique de prendre en compte l'empreinte du colonialisme dans la société contemporaine et en particulier dans le champ littéraire et éditorial :

Pour le domaine littéraire, l'héritage colonial concerne l'organisation de l'édition mondiale, les dispositions lectoriales, les usages des codes linguistiques et littéraires, les modes de représentation du réel, puisque la décolonisation est, ainsi que l'a rappelé Hélé Béji, « une expérience fondamentale de la conscience moderne »⁴⁴.

Pour les éditeurs·trices, il me semble que penser l'édition postcoloniale en tant qu'éventuel·le·s acteurs·trices de celle-ci, c'est politiser le rôle de passeur·euse de textes (qu'il s'agisse de textes traduits ou publiés en français originellement). C'est à l'éditeur·trice qu'incombe la tâche de transformer un texte en livre et l'ensemble de ses choix (ou de ses non-choix) révèle le texte selon une certaine idée de ce dernier, et parfois en cohérence ou en résistance avec certaines idéologies. Une édition postcoloniale est aussi, à mon sens, une édition qui prend en compte les contextes de production et de réception, leurs implications sur le texte, et qui situe le livre vis-à-vis de ces dernières, afin d'éviter qu'« histoire et littérature [soient] interprétées selon une perspective apparemment neutre mais en réalité très française qui n'avoue ni ses présupposés ni ses négligences théoriques⁴⁵ » :

La perspective postcoloniale naît d'un sens politique de la critique littéraire, nécessaire en maintes régions du monde. [...] Les études postcoloniales s'efforcent ainsi de rendre justice aux conditions de production et aux contextes dans lesquels s'ancrent ces littératures. Elles évitent de les traiter comme de simples extensions des lettres européennes qui n'auraient pas à être situées pour être comprises⁴⁶.

Pour cela, l'édition postcoloniale doit s'intéresser à l'énonciation du texte mais aussi à l'énonciation du livre, en tant qu'objet, inscrits dans leur environnement :

La perspective postcoloniale [est] fondamentalement concernée par l'analyse de l'énonciation : non seulement elle s'attache aux rites d'écriture, aux supports matériels, à la scène énonciative (tous éléments relevant d'une étude habituelle de la littérature), mais elle le fait selon une direction particulière puisqu'elle réfère ceux-ci aux pratiques coloniales, à l'enracinement culturel et à l'hybridation caractéristique d'un contexte social très particulier⁴⁷.

Bien sûr, l'éditeur·trice n'est pas critique littéraire et avoir une démarche éditoriale postcoloniale n'est pas proposer une analyse postcoloniale du texte. Cependant, l'ensemble des signes qu'iel va apposer au livre, au sens large (inscription du livre dans une politique éditoriale, un catalogue, une collection – dans une démarche éditoriale spécifique, donc) comme au sens

⁴⁴ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p.3.

⁴⁵ *Ibid.*, p.47.

⁴⁶ *Ibid.*, p.13-14.

⁴⁷ *Ibid.*, p.50.

restreint (l'objet lui-même et ses signes visuels – format, couverture, typographie, couleur, etc. – et textuels – titre, texte de quatrième de couverture, vocabulaires, références convoquées, etc.) vont produire une matière idéologique environnant le livre ; et c'est sur cette dernière qu'il est possible d'agir en tant qu'éditeur·trice.

Découvrir quelles maisons d'édition françaises proposent une approche postcoloniale de leurs ouvrages devrait faire l'objet d'une analyse en soi. Cela n'est pas évident car nombreuses sont les maisons à publier de la littérature étrangère traduite ou en langue française d'anciens pays colonisés (dont l'histoire est malgré tout très différente), sans parler des maisons publiant des auteurs·trices français·es issu·e·s de l'immigration en provenance d'ex-pays colonisés. Il ne s'agit donc pas de ce que je propose ici. Plutôt qu'une entrée par maisons d'édition, j'ai choisi une entrée par écrivaines liées à un même contexte : les écrivaines algériennes et franco-algériennes de langue française, en m'intéressant spécifiquement à leur production romanesque, poétique ou dramaturgique.

4. Objets de la recherche

Écrivaines algériennes et franco-algériennes de langue française

Les écrivain·e·s algérien·ne·s et franco-algérien·ne·s sont nombreux·ses, y compris à écrire en français et à publier en France. Afin d'articuler la démarche postcoloniale que j'espère proposer avec une dynamique féministe me permettant de saisir les rapports de genre à l'œuvre dans l'édition, j'ai choisi douze écrivaines qui traversent le XX^e siècle (en particulier sa seconde moitié) et le début du XXI^e ⁴⁸. Les premières, au nombre de six, sont nées le plus souvent en Algérie pendant la colonisation et se sont en général engagées d'une manière ou d'une autre dans le combat pour l'indépendance. Certains de leurs textes en sont (parfois implicitement) le signe et la guerre d'indépendance est devenu un thème littéraire central de leur production. Par ailleurs, elles évoquent régulièrement la situation des femmes algériennes et l'histoire et la culture du pays, plus particulièrement les traditions orales imazighen. Enfin, pour celles qui ont publié le plus tôt ou avaient un engagement fort, elles ont été confrontées à la dynamique d'arabisation du pays et au coup d'État militaire de 1965, qui conduisirent certaines d'entre elles à quitter l'Algérie pour la France (qu'elles connaissaient souvent déjà).

⁴⁸ En annexes, à partir de la page 220, se trouvent des biographies plus précises de chaque écrivaine, accompagnées de l'ensemble de leurs publications fictionnelles et poétiques (éditions originales et rééditions en France et à l'étranger).

Taos Amrouche est née à Tunis en 1913 de parents kabyles catholiques et morte en France en 1976. Sa mère, Marguerite-Fadhma Aït Amrouche (1882-1967) est aussi écrivaine et poétesse ; elles sont toutes deux considérées parmi les premières écrivaines algériennes de langue française. Son frère, Jean Amrouche, est également écrivain. Elle a écrit quatre romans (publiés en France), dont le premier, *Jacinthe noire*, a été édité en 1947 en France et reçu comme un roman de révolte. Par ailleurs cantatrice de chants imazighen, elle a publié un recueil de chants, inspiré de la culture orale de Kabylie transmise par sa mère.

Myriam Ben est née à Alger en 1928, dans une famille qui résista à la colonisation, et morte à Vesoul en 2001. Juive, elle est exclue du lycée pendant le gouvernement de Vichy. Poursuivant ensuite une formation d'institutrice, elle enseigne dans plusieurs villages d'Algérie et s'engage dans la guerre de libération – engagement pour lequel elle sera condamnée. Suite à l'indépendance et au coup d'État de 1965, elle doit rester en France jusqu'en 1974 car les communistes algérien·ne·s, dont elle est, sont pourchassé·e·s. Principalement publiée en France, elle a écrit plusieurs pièces de théâtre, un recueil de nouvelles, trois recueils de poésie, un roman et ses mémoires ; elle est également peintre.

Assia Djébar, née en 1936 en Algérie (Cherchell) et morte en 2015 à Paris, est une écrivaine algérienne reconnue. Née dans une famille de la petite bourgeoisie traditionnelle algérienne, elle poursuit de longues études et est la première femme musulmane à intégrer l'École normale supérieure de jeunes filles de Sèvres en 1955. Elle en est exclue suite à sa solidarité affichée avec les combattant·e·s indépendantistes. À cette occasion, elle écrit son premier roman, *La Soif* (publié en France en 1957), avec le nom de plume qui lui est resté. Après quelques années à Tunis, elle regagne l'Algérie en juillet 1962 et est nommée professeure d'université. Refusant d'enseigner en arabe littéraire, elle quitte l'Algérie. En juin 2005, elle est élue à l'Académie française (elle y est la première femme maghrébine et musulmane). Assia Djébar a écrit treize romans, un recueil de poésie, une pièce de théâtre et deux recueils de nouvelles, principalement publiés en France et dont une partie a été traduite en plus d'une vingtaine de langues ; elle a également réalisé deux films. Elle a gagné de nombreux prix et a plusieurs fois été pressentie pour le prix Nobel de littérature.

Leïla Sebbar est née en 1941 à Aflou, en Algérie. Elle est la fille d'un Algérien et d'une Française, tou·te·s deux instituteur·trice. Arrivée en France à vingt ans, elle y a étudié les lettres modernes puis est devenue professeure de lettres. Son œuvre, centrée sur l'exil et les relations Orient/Occident, est actuellement constituée de dix-sept romans, treize recueils de nouvelles et sept nouvelles, majoritairement édités en France. Son premier roman, *Fatima ou les Algériennes au square* a été publié en 1981.

Née en 1950 en Algérie (Ksar el Boukhari), Maïssa Bey est devenue professeure de français dans un lycée de l'ouest algérien. Son père, instituteur, a combattu pour le FLN et est mort pendant la guerre. Elle a suivi des études de lettres à Alger et a fondé des associations ayant pour objectif d'ouvrir des espaces d'expression culturelle. Elle a écrit neuf romans (le premier, *Au commencement était la mer*, a été publié en 1996), deux recueils de nouvelles, un recueil de poésie et trois pièces de théâtre. La majorité de son œuvre est publiée conjointement en Algérie et en France.

Nora Aceval est une conteuse née en 1953 à Tousnina (sud-ouest de l'Algérie) d'un père franco-espagnol et d'une mère algérienne. Enfant, elle a découvert les contes populaires racontés par les femmes de sa tribu. Titulaire d'un diplôme d'infirmière et d'une maîtrise de lettres, elle est devenue conteuse. Vivant en France, elle travaille maintenant à collecter les contes en Algérie, les conter, les traduire et les transcrire. Depuis 2000, elle a publié six contes et huit recueils de contes en France.

Les écrivaines de la seconde moitié de ce corpus sont plutôt nées en France après l'indépendance (à l'exception de Tassadit Imache née en France en 1958 et de Samira Negrouche et Kaouther Adimi nées en Algérie en 1980 et 1986). Bien que l'Algérie occupe souvent une place importante dans leurs œuvres, ces écrivaines reprennent moins les thèmes de la guerre, du quotidien des femmes, etc. L'Algérie, quand elle est présente comme contexte (proche ou lointain), est explorée d'une manière plus individuelle (voire intime) ou plus contemporaine (l'immobilisme de la société actuelle, les difficultés de la jeunesse, etc.). Plusieurs livres se détachent entièrement de ces contextes et se déroulent en France.

Tassadit Imache est la première écrivaine de ce corpus à être née en France, à Argenteuil en 1958. Son père est algérien et sa mère, française ; elle a grandi à Nanterre et vit aujourd'hui en région parisienne. Peu connue, elle a cependant écrit une nouvelle et sept romans, tous publiés en France (le premier, *Le Rouge à lèvres*, en 1986).

Nina Bouraoui est née en 1967 à Rennes d'un père algérien et d'une mère française. Elle passe ses quatorze premières années à Alger. Lors de vacances en France, ses parents décident de ne pas retourner en Algérie. Elle vit alors son adolescence entre Paris, Zurich et Abou Dabi puis étudie la philosophie et le droit. Son premier roman, *La Voyeuse interdite*, publié en 1991, connaît un succès international. Son œuvre, parfois autobiographique et actuellement constituée de quinze romans édités en France (traduits dans une quinzaine de langues), tourne autour des thèmes du déracinement, du désir, de l'homosexualité ou de l'identité. Elle a reçu plusieurs prix et est officier de l'ordre des Arts et des Lettres.

Nora Hamdi est née en 1968 à Argenteuil, au sein d'une famille d'origine algérienne. Elle fait des études d'arts plastiques et évolue dans le milieu du graffiti et du hip-hop. Elle se tourne ensuite vers le cinéma et la littérature. En 2002, elle co-signe son premier livre avec Virginie Despentes, une bande dessinée dont elle est l'illustratrice ; puis, en 2004, paraît le premier livre qu'elle a écrit, *Des poupées et des anges*, qu'elle adaptera au cinéma. Elle a donc publié une bande dessinée, une nouvelle et cinq romans, exclusivement en France, et a gagné quelques prix littéraire et cinématographique.

La dernière génération d'écrivaines du corpus commence avec Samira Negrouche, née en 1980 à Alger. Elle grandit chez son grand-père, libraire. Après des études de médecine, elle laisse de côté cette activité pour se consacrer à l'écriture. Elle est aujourd'hui reconnue principalement pour sa poésie mais elle écrit aussi des textes en prose, académiques ou dramaturgiques. Elle traduit également la poésie contemporaine algérienne écrite en arabe ou en tamazight vers le français ou l'anglais. Par ailleurs, elle est investie dans des associations culturelles et dans la vie littéraire internationale. Elle a publié six poèmes et sept recueils de poésie en Algérie ou en France. Son premier recueil, *Faiblesse n'est pas de dire*, est paru en 2001 en Algérie.

Faïza Guène est née à Bobigny en 1985, de parents originaires de l'ouest de l'Algérie. Elle grandit à Pantin, où elle s'investit dans des associations culturelles et réalise des courts-métrages puis un moyen-métrage. À dix-huit ans, elle commence à écrire son premier roman, *Kiffe kiffe demain*. Celui-ci est publié en 2004 et connaît un grand succès (élan médiatique, vente à plus de quatre-cent-mille exemplaires, traduction en vingt-huit langues). Elle a été surnommée « la Sagan des banlieues », étiquette qu'elle refuse. Elle entame ensuite des études de sociologie. Au total, elle a publié quatre romans en France.

Enfin, Kaouther Adimi est née en 1986 à Alger. Elle a grandi entre Alger, Oran, Grenoble et Paris et a obtenu une licence de lettres modernes (langue et littérature françaises) à Alger. Elle a poursuivi ses études en management international des ressources humaines à Paris, où elle vit depuis 2009. Lauréate de plusieurs prix, elle a publié deux nouvelles et deux romans, d'abord en Algérie puis en France. Sa première nouvelle, *Le Chuchotement des anges*, a été publiée en 2007 dans un ouvrage collectif en France. Son premier roman, *Des ballerines de papicha*, a été publié en 2010 en Algérie et en 2011 en France, sous le nouveau titre de *L'Envers des autres*.

Ces écrivaines ont toutes des histoires différentes et elles ne sont en rien représentatives de la totalité de la littérature algérienne et franco-algérienne de langue française écrite par des femmes ; mais j'ai essayé d'établir ce corpus en traversant à la fois les années et les expériences,

mêlant écrivaines (re)connues et écrivaines plus discrètes, écrivaines ayant connu la colonisation et celles nées après l'indépendance, en Algérie ou en France. Cependant, il est possible de remarquer des points communs entre ces écrivaines : la majorité d'entre elles ont la double nationalité, française et algérienne et/ou, quand elles sont nées ou vivent en Algérie, ont vécu un moment en France (l'inverse est moins vrai). Par ailleurs, une grande partie d'entre elles ont également grandi dans un environnement 'favorisé' : milieu social moyen ou aisé, cadre urbain (donc place centrale et active au sein d'un territoire), parents instituteurs·trices, accès à l'apprentissage de la lecture et de l'écriture (pour les filles nées au début ou au milieu du XX^e siècle, cela n'était pas une évidence), à la littérature, aux études, etc. Sans en faire une généralité ni une analyse, il s'agit d'éléments qui peuvent éclairer en partie les choix de ces femmes d'écrire et les parcours de chacune d'entre elles dans l'édition.

Problématiques et hypothèses de recherche

Ces écrivaines franco-/algériennes⁴⁹ de langue française sont donc, pour ce qu'elles peuvent représenter, à la croisée d'enjeux multiples liés au système de genre, au système racial, au système néocolonial, au système linguistique et culturel, au système éditorial Nord/Sud, etc. Quels sont donc leurs parcours d'édition en France, en dialogue avec leurs publications à l'étranger (en Algérie en particulier) ? Existente-ils des similitudes et des variations entre elles ? Y a-t-il des maisons d'édition particulièrement présentes ? Quelles sont les histoires de ces dernières et leurs positionnements éditorial, politique et littéraire ? Quelles places occupent-elles dans l'édition elle-même et vis-à-vis de l'histoire plus globale de la colonisation et des théories postcoloniales ? Quelle visibilité pour les écrivaines algériennes ou franco-algériennes de langue française en France ?

Ces questions, nombreuses et vastes, me conduisent aussi à me demander selon quelles scénographies éditoriales les livres de ces écrivaines sont-ils publiés ? « Sous quelles formes et selon quelles régularités symboliques, thématiques, stylistiques, les œuvres littéraires postcoloniales se donnent-elles leur propre contexte d'énonciation ?⁵⁰ » interroge également Jean-Marc Moura. Comment les éditeurs·trices interviennent-ils dans ces scénographies internes aux œuvres ? Quels discours accompagnent la mise en livre de ces textes ? Marquent-

⁴⁹ J'utilise la graphie « franco-/algériennes » pour parler des écrivaines algériennes et franco-algériennes de langue française en les nommant de manière plus concise.

⁵⁰ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p.130.

iels idéologiquement l'objet-livre ? Comment construisent-iels un livre à partir de ces textes parfois hybrides, présents dans un « espace de coexistence⁵¹ » entre univers symboliques ?

Les choix de présentation des livres (visuels ou textuels) sont des discours éditoriaux qui accompagnent la publication de ces ouvrages. En ce qui concerne les ouvrages des douze écrivaines franco-/algériennes de langue française, ces discours me semblent souvent induits par des représentations idéologiquement marquées, qui sont sans doute aussi des arguments commerciaux auprès d'un lectorat. Une progressive appropriation (économique et commerciale) de la production de ces écrivaines par les maisons d'édition françaises se dessine donc, appropriation qui conduit à l'élaboration de discours faisant se rencontrer ou non les contextes de production (Algérie et France) et les contextes de réception (France dans le cas de travail). À mon sens, cette mise en relation des contextes risque de se faire souvent selon des codes archétypaux (ceux-ci servant de repères pour aider l'identification d'un livre par des lecteurs·trices, sans doute inconsciemment), reposant sur des idéologies dominantes : représentation eurocentrée de l'Algérie ou image normative de la féminité par exemple.

Je commencerai donc en proposant une étude de la place occupée par l'édition des livres des écrivaines du corpus dans l'édition française depuis le second XX^e siècle, en tentant de dégager les tendances et les mouvements de cette édition particulière au sein de l'édition globale, en lien avec les contextes historiques, géopolitiques et culturels qui les soutiennent. Je poursuivrai ensuite avec une analyse plus détaillée des livres eux-mêmes, afin de saisir plus précisément les discours éditoriaux qui les accompagnent à travers les scénographies éditoriales qui sont les leurs. Enfin, je proposerai un projet de création d'une maison d'édition dont la ligne éditoriale se voudra engagée, postcoloniale et féministe ; une maison qui tentera de prendre en compte les enjeux politiques, littéraires et éditoriaux liés à la structuration des rapports de pouvoir au sein de son organisation, de son fonctionnement et de son catalogue. Par ailleurs, je précise dès à présent que je n'étudierai pas l'édition de livres numériques dans ce travail (qu'il s'agisse de l'analyse des livres des autrices du corpus ou de mon projet éditorial) – il faudrait compléter ce mémoire par l'étude de ces derniers mais cela constituerait presque un nouveau mémoire. Or, ce sont les livres imprimés qui m'intéressent ici et il y a déjà beaucoup à faire dans l'analyse en se concentrant l'édition « papier ».

⁵¹ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p.136.

I. LA FABRIQUE ÉDITORIALE : ÉTAT DE L'ÉDITION DES ÉCRIVAINES FRANCO- /ALGÉRIENNES DE LANGUE FRANÇAISE

1. L'inscription des littératures franco-/algériennes dans l'édition globale : une présence marginale

On sait que l'édition française, depuis le XX^e siècle, et en particulier la seconde partie de ce dernier, s'est vue devenir l'objet d'investissements financiers qui ont conduit à une surconcentration des maisons d'édition, déjà entamée au XIX^e siècle (avec Hachette particulièrement et son monopole sur la diffusion). De nombreuses maisons d'édition ont donc été absorbées par d'autres, voire par des groupes aux activités parfois diverses (Hachette, le plus gros groupe d'édition française, détenu par Lagardère, mais aussi Editis, Média Participations, La Martinière, Madrigall/Gallimard, Flammarion ou encore Actes sud, qui rachètent des maisons plus modestes). Ce mouvement de concentration n'est pas nouveau, mais du fait de la financiarisation de plus en plus importante de l'édition, il s'est accéléré au cours des dernières décennies, conduisant de nombreuses maisons à perdre leur indépendance. Aux questions de l'uniformisation et de la normalisation de la production écrite s'ajoute celle de la (sur)vie des éditeurs·trices défendant leur indépendance. En parallèle existent en effet de très nombreuses et plus ou moins petites maisons d'édition indépendantes, souvent fragiles et qui fonctionnent selon une logique bien différente des deux groupes majeurs de l'édition française. Cependant, pour beaucoup d'entre elles se pose tout de même le problème de l'« exigence » d'une production rapide (voire d'une surproduction) de livres. Alors que cette surproduction est alimentée et assumée sans difficulté par les groupes éditoriaux, il s'agit pour les maisons plus modestes d'un enjeu de survie économique qui, pourtant, les précarise également. Les ventes semblent baisser, des études et des médias évoquent régulièrement une diminution du nombre de lecteurs·trices (de livres) mais le nombre de livres édités augmente sans cesse. Or, pour que ces derniers rencontrent des lecteurs·trices, il faut leur donner les moyens d'exister, c'est-à-dire principalement une diffusion et une communication efficaces – elles-mêmes parfois difficiles à mettre en place quand les structures éditoriales sont déjà précaires.

Quelle place occupe donc l'édition des écrivaines franco-/algériennes, et spécifiquement celles de mon corpus, dans ce tableau de la situation globale de l'édition française (qui gagnerait

à être nuancé et précisé⁵²) ? Le mouvement d'une édition particulière (celle de ces écrivaines) répond-t-il à celui de l'édition française dans son ensemble ? Quel est l'état de la production actuelle de ces écrivaines en comparaison avec celle de 1950 ? Quelles sont les maisons publiant ces textes et selon quelles logiques éditoriales ?

Panorama de la production éditoriale en quelques chiffres

Tout d'abord, pour situer ces littératures, quelques chiffres généraux : en 1950 l'Unesco a entrepris pour la première fois de rassembler des informations sur les statistiques nationales et internationales de l'édition. Depuis, ces statistiques paraissent périodiquement mais les détails quantitatifs concernant la production de livres dans les années 1950 et suivantes demeurent difficiles à obtenir. Cependant, d'après ces chiffres, 10 662 livres auraient été publiés (production totale comprenant les éditions originales, les rééditions et les réimpressions) en France en 1954. Si l'on prend la production totale de livres dans quinze pays (Argentine, Australie, Bulgarie, États-Unis, Finlande, France, Grèce, Islande, Italie, Monaco, Pays-Bas, Royaume-Uni, Suède, Suisse et Turquie), 72 825 livres sont parus en 1950 et 82 100 en 1954, une augmentation déjà importante. Si l'on se concentre sur la littérature, toujours pour les quinze pays, 25 154 livres seraient parus en 1950 et 28 652 en 1954⁵³. À titre de comparaison, au niveau de la production commercialisée, 24 129 titres (nouveau-tés et rééditions) sont parus en France en 1992, 66 527 en 2013 et 68 187 en 2014 selon Livre Hebdo/Electre⁵⁴. En 2013, le tirage moyen est de 5966 exemplaires⁵⁵. Si le nombre d'exemplaires tirés par titre a tendance à baisser, la production poursuit une augmentation constante depuis 1945. En un peu plus de

⁵² Par exemple, la hausse de la production n'est pas forcément une hausse des publications de nouveautés. En 2014, si la production commercialisée augmente de 2,5% (source Livre Hebdo/Electre), cette hausse globale a été portée par la hausse des rééditions et réimpressions (+12%) alors que le nombre de nouveautés a baissé (-6,5%), ce qui indique que les éditeurs·trices ont décidé de travailler davantage leurs fonds. Par ailleurs, le nombre d'exemplaires produits baisse aussi (-3,3%) et le tirage moyen également (-6%) – il avait déjà baissé de 18% en 2013 (source Syndicat national de l'édition, SNE).

Économie du livre, le secteur du livre : chiffres-clés 2013-2014, synthèse établie par l'Observatoire de l'économie du livre, mars 2015. En ligne, téléchargeable sur cette adresse :

<<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Livre-et-Lecture/Actualites/Chiffres-cles-du-secteur-du-livre-l-edition-2015-donnees-2013-2014-est-parue>> [dernière consultation le 18 août 2016]

Les chiffres clés de l'édition 2015, données 2014, Syndicat national de l'édition, juin 2015. Consultable en ligne et téléchargeable à cette adresse : <<http://www.sne.fr/ressources/chiffres-cles-de-ledition/>> [dernière consultation le 18 août 2016]

Voir également, par exemple, Pascal Fouché, *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 1998 ; Jean-Yves Mollier, *Édition, presse et pouvoir en France au XX^e siècle*, Paris, Fayard, 2008 et du même auteur, *Une autre histoire de l'édition*, Paris, La Fabrique, 2015.

⁵³ *Production de livre 1937-1954 et traductions 1950-1954*, revue *Rapports et études statistiques* numéro 2, Unesco, date inconnue.

⁵⁴ Fabrice Piault, « Les vingt ans qui ont changé l'édition », *Livre Hebdo* numéro 1000, 30 mai 2014, p.12.

⁵⁵ Source SNE dans *Économie du livre, le secteur du livre : chiffres-clés 2013-2014*, synthèse établie par l'Observatoire de l'économie du livre, mars 2015. Document cité.

trente-cinq ans (1970-2008), la production a d'ailleurs triplé, avec une croissance accélérée depuis la fin des années 1990⁵⁶. Par ailleurs, en 2013, l'édition de romans représente 25% des exemplaires vendus et du chiffre d'affaire de l'édition⁵⁷.

Les littératures franco-/algériennes : une identification difficile

Si on sait donc que la littérature représente une part majeure des livres édités actuellement, on ne dispose cependant pas de chiffres précis sur les différents types de littératures. Il est donc particulièrement difficile de savoir ce que représentent les littératures franco-/algériennes dans l'ensemble de l'édition littéraire française, d'autant plus qu'elles se situent à l'intersection de plusieurs catégorisations des romans : « littérature française » pour ce qui est de la langue d'une partie d'entre elles, mais parfois plutôt qualifiée de « littérature francophone » dans le cadre d'une distinction devenue problématique ; et également « littérature étrangère » ou « littérature maghrébine » pour l'ensemble de ces écrivain·e·s mais plus particulièrement pour les écrivain·e·s écrivant en arabe et traduit·e·s en français. Si le fait d'écrire en français peut faciliter la circulation de ces livres dans les espaces francophones, et en particulier en France, cela pose par ailleurs la question de l'identification de ces littératures, qu'elles soient assimilées aux littératures dites françaises ou différenciées à travers des distinctions parfois plus déterministes qu'enrichissantes (« française / francophone / algérienne / amazighe / arabe »). Par ailleurs, à ces catégorisations s'ajoute souvent une distinction supplémentaire entre écrivaines nées en Algérie et écrivaines nées en France, quelles que soient leur nationalité et leur lieu de vie : en librairie, les livres des premières demeureront plutôt dans les rayons de la littérature étrangère quand ceux des secondes prendront plus facilement place sur les étagères de la littérature française, bien qu'en ce qui concerne ces dernières, le sujet de leurs ouvrages entrera aussi en ligne de compte dans ce choix de rangement. Les romans ayant trait à l'Algérie, la guerre d'indépendance, la décennie noire, etc., auront en effet tendance à être associés aux littératures algériennes et/ou maghrébines. Plus rarement, ils seront présentés comme littératures « africaines » ou « africaines et antillaises »⁵⁸, des mots bien larges pour parler d'un grand nombre de littératures souvent différentes mais rassemblées selon une logique thématique ou raciale (dans une démarche qu'on pourrait penser, peut-être, politique, puisqu'il s'agit de

⁵⁶ *Situation du livre*, « Annexe 5 – 1992-2008 : 27 ans d'évolution du marché du livre en France », Observatoire de l'économie du livre, 2008-2009, p.2.

⁵⁷ Source SNE dans *Économie du livre, le secteur du livre : chiffres-clés 2013-2014*, synthèse établie par l'Observatoire de l'économie du livre, mars 2015. Document cité.

⁵⁸ J'ai en effet pu observer ces diverses classifications dans plusieurs librairies que j'ai visitées ainsi que sur des sites internet de librairies indiquant leurs rayons.

rassembler des littératures selon une approche prenant en compte des enjeux de race et néocoloniaux actuels – mais, dans le cas de l'appellation « africaine et antillaise », dont on sent qu'elle est créée autour des littératures écrites par des auteurs·trices noir·e·s, le problème est aussi celui de l'équivalence entre personnes africaines, personnes antillaises et personnes noires, qui conduit également à souvent distinguer l'Afrique du nord et plus spécialement le Maghreb de l'Afrique de l'ouest, centrale, de l'est et australe).

Le livre arabe dans les flux de traduction

On sait en tout cas que les traductions (pas seulement de littérature) représentent 17,5% de la production commercialisée en France en 2013 (11 623 nouveautés et rééditions) et 17,4% en 2014 (11 859 nouveautés et rééditions)⁵⁹. En ce qui concerne les écrivain·e·s arabophones, l'arabe, commencé à être traduit en français dans les années 1970, est la neuvième langue la plus traduite en France en 2014, mais elle demeure très faiblement présente dans l'espace éditorial : quatre-vingt-dix-huit titres publiés en 2014 (soit 0,8% du nombre total de traductions)⁶⁰, dont une majorité en littérature, et plus spécifiquement en littérature contemporaine⁶¹. C'est un nombre qui a quasiment doublé depuis dix ans puisque, entre 1980 et 2002, le nombre annuel moyen de livres édités traduits de l'arabe était de cinquante⁶², mais qui n'a cependant pas suivi la croissance de la production du marché du livre ; et ce d'autant plus que la majorité des titres publiés sont sans doute des rééditions puisque entre 1997 et 2000, seulement cinq titres en arabe ont été acquis annuellement par des éditeurs·trices français·es, et huit entre 2001 et 2005 (contre en moyenne quarante-neuf titres français cédés annuellement à des pays de langue arabe entre 1996 et 2000 et soixante-dix cédés annuellement entre 2001 et 2005 : les cessions sont donc bien plus importantes que les acquisitions)⁶³. Cette comparaison entre flux de traduction du français vers l'arabe et, à l'inverse, de l'arabe vers le français,

Offre une illustration assez exemplaire de l'échange culturel inégal entre une langue centrale ou dominante (le français) et une langue périphérique ou dominée (l'arabe). Il peut sembler assez paradoxal de classer l'arabe dans les langues périphériques. Langue maternelle de plus de 200 millions de personnes et seconde langue d'au moins 100 autres millions (ce qui la classe au 5^e ou au 6^e rang mondial), c'est l'unique langue officielle de 17 des 22 États membres de la Ligue arabe et l'une des langues officielles de cinq autres [...], ainsi que de trois États qui n'en font pas partie [...]; c'est aussi, depuis 1973, une des six langues officielles de l'ONU. C'est encore la langue d'expression privilégiée

⁵⁹ Source Livre Hebdo/Electre dans *Économie du livre, le secteur du livre : chiffres-clés 2013-2014*, synthèse établie par l'Observatoire de l'économie du livre, mars 2015. Document cité.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Richard Jacquemond, « Les flux de traduction entre le français et l'arabe depuis les années 1980 : un reflet des relations culturelles » dans Gisèle Sapiro (dir.), *Translatio, le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, Éditions du CNRS, 2009, p.363.

⁶² Gisèle Sapiro, « Situation du français sur le marché mondial de la traduction » dans Gisèle Sapiro (dir.), *Translatio, le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, op. cit., p.81.

⁶³ *Ibid.*, p.93 et p.98-99.

de l'islam, religion de plus d'un milliard d'humains [en 2010, la population musulmane était estimée à 1,6 milliards de personnes], et, historiquement, une grande langue de culture au même titre que le grec, le latin ou le chinois. Pourtant, du point de vue de son poids dans les échanges culturels internationaux ou dans l'économie mondiale de la connaissance, c'est bien une langue périphérique. [...] 5^e ou 6^e langue la plus parlée dans le monde, l'arabe n'est, selon l'Index Translationum, que la 17^e du point de vue du nombre de titres traduits à partir d'elle et la 30^e du point de vue du nombre de titres traduits vers elle⁶⁴.

Écrire en français : un choix politique et stratégique ?

Écrire et publier en français, au-delà du choix poétique et esthétique des écrivains, permettrait donc d'accroître leur visibilité et la circulation de leurs livres (l'arabe représentant une très faible part du marché du livre en France – et je n'évoque pas les livres écrits en tamazight) tout en réduisant les risques pris par les maisons d'édition (peu de maisons sont spécialisées et connaisseuses des littératures arabes et les traductions sont coûteuses) : la langue est en effet un outil de domination et à ce titre, le français occupe une place plus avantageuse que l'arabe⁶⁵. Cependant, sans qu'on ne puisse établir de chiffres précis, on peut supposer (à la vue des ouvrages présents et de leur nombre sur les tables et les rayons des librairies ou des bibliothèques, des chroniques littéraires et des livres régulièrement médiatisés ou inscrits aux programmes du baccalauréat ou de divers concours, etc.) que la littérature algérienne (et plus largement maghrébine) éditée et/ou vendue en France demeure faible numériquement, et qu'elle souffre (comme la plupart des littératures dites « francophones ») d'un important déficit de reconnaissance symbolique, médiatique et institutionnelle ; et ce d'autant plus quand les écrivains sont des écrivains (avec une nuance pour Assia Djébar, à présent très reconnue). À titre d'exemple de ce processus de différenciation genrée qui s'ajoute à celui de la différenciation raciale, le roman qui a été choisi comme étant le premier livre d'Afrique du nord écrit en français : il est en effet d'usage de considérer que le premier texte littéraire maghrébin de langue française « important » publié en France est le roman de Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, édité par les Cahiers du Nouvel Humanisme en 1950. Pourtant, dès 1920 paraît le véritable (?) premier roman algérien de langue française, chez Payot : *Ahmed Ben Moustapha, goumier* de Mohammed Ben Si Ahmed Bencherif. Puis, en 1925, le roman de Abdelkader Hadj Hamou, *Zohra, la femme du mineur*, est édité aux éditions du Monde. Le mouvement se poursuit avec Hassen Khodja Chukri et ses deux romans (*Mamoun, l'ébauche d'un idéal* en 1928 aux éditions Radot et *El Eudj, captif des barbaresques* en 1929 aux éditions de la Revue des indépendants, INSAP) et, un peu plus tard, Mohammed Ould Cheikh (*Myriem dans les palmes* en 1936 ainsi que des poèmes et des nouvelles). C'est donc dans les années 1920-1930

⁶⁴ Richard Jacquemond, *op. cit.*, p.347-348.

⁶⁵ À ce sujet, voir Pascale Casanova, *op. cit.*, et Gisèle Sapiro, *op. cit.*

qu'est apparue une première génération de romanciers algériens de langue française, dont la seconde génération se différenciera fortement (et c'est sans doute cela qui lui vaut le qualificatif de roman « important »). En effet, alors que les premiers écrivains laissent une grande ambiguïté vis-à-vis du fait colonial dans leurs textes, les seconds s'inscrivent eux dans le mouvement indépendantiste algérien (même implicitement, avec toute la discrétion que peut permettre la littérature). Et dans cette génération, Taos Amrouche et Djamilia Debèche ont publié leur premier roman en 1947, trois ans avant *Le Fils du pauvre*, respectivement *Jacinthe noire* (chez Edmond Charlot, Paris) et *Leïla, jeune fille d'Algérie* (impression Charras, Alger). La deuxième a également lancé, cette même année, une première revue centrée autour des femmes, *L'Action, revue sociale féminine littéraire artistique*. Pourtant, c'est bien le roman de Mouloud Feraoun qui reste dans les mémoires.

2. Évolution et tendances de l'édition des écrivaines franco-/algériennes de langue française

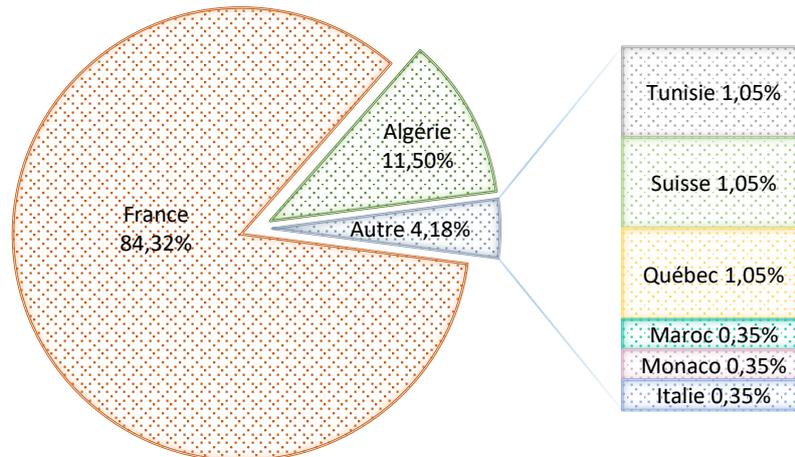
Une édition plus française qu'algérienne

Sans pousser plus loin les observations statistiques, il paraît cohérent d'envisager la production littéraire des écrivaines franco-/algériennes de langue française comme une goutte d'eau au sein de la production littéraire française. Entre 1947 (date de la première publication de Taos Amrouche, *Jacinthe noire*) et 2016 (trois nouvelles publications pour l'instant, de Leïla Sebbar, Nina Bouraoui et Kaouther Adimi), les douze écrivaines franco-/algériennes que j'ai sélectionnées ont publié en France deux-cent-quarante-deux livres : cent-trente-deux nouveautés, auxquels il faut ajouter au minimum cent-dix rééditions (sans compter les simples réimpressions). Par ailleurs, elles ont également publié quarante-et-une nouveautés et deux rééditions hors de France, dont trente-deux nouveautés et une réédition en Algérie (voir le graphique ci-dessous⁶⁶). Au total, environ deux-cent-quatre-vingt-cinq livres ont été publiés ou réédités pendant ces quasiment soixante-dix ans⁶⁷.

⁶⁶ J'ai réalisé l'ensemble des graphiques présents dans ce mémoire à partir des données que j'ai répertoriées, sauf mention contraire.

⁶⁷ J'ai moi-même calculé ces chiffres (et tous ceux que je donne dans ce travail concernant les écrivaines choisies, sauf mention contraire) à partir de mes recherches, en croisant les anthologies, les biographies et bibliographies des écrivaines (présentes sur internet) et les catalogues fournis par les maisons d'édition. Ils sont probablement parfois inexacts (surtout en ce qui concerne les éditions hors de France) et susceptibles de subir de légères variations (quelques décalages d'un ou deux livres) selon la manière dont j'ai répertorié et compté les ouvrages mais dans l'ensemble, ils se répondent de manière cohérente.

Pourcentage de livres publiés par pays



Les douze écrivaines publient donc très majoritairement en France (85% des livres répertoriés sont publiés en France, bien que ce chiffre puisse sans doute être reconsidéré étant donné que les informations sur les publications hors de France, et en particulier en Algérie, peuvent manquer), dès les débuts de la littérature algérienne de langue française, dans les années 1950. Par ailleurs, quand elles publient hors de France, c'est à plus de 76% en Algérie. Cependant, une grande part des publications algériennes sont en fait des éditions algériennes de livres initialement parus en France (les six romans de Assia Djebar, Nina Bouraoui, Nora Hamdi et Faïza Guène à la Sedia par exemple) ou des coéditions avec une maison française (L'Aube et barzakh ont coédité une dizaine de livres de Maïssa Bey). Les maisons d'édition (ou revues) algériennes publiant des éditions originales des écrivaines franco-/algériennes ne sont finalement pas nombreuses (une dizaine) et leur production l'est encore moins : moins de vingt livres répertoriés pour six autrices – Myriam Ben, Assia Djebar, Leïla Sebbar, Maïssa Bey, Samira Negrouche et Kaouther Adimi. Par ailleurs, la totalité des écrivaines publiées en Algérie sont nées en Algérie et la majorité d'entre elles vivent ou ont vécu un long moment dans ce pays. Les écrivaines nées en France et/ou vivant en France, qui ont plus souvent la double-nationalité que les premières sont donc moins publiées dans le pays d'où viennent souvent leurs parents ou leurs grands-parents.

Sans doute que la langue d'écriture et le système éditorial français sont les principaux moteurs du choix d'être publiée en France, si cela en est un (ainsi que pour celles nées et/ou vivant en France, une distance relative avec l'Algérie). Après la guerre d'indépendance, le système éditorial algérien a tout à reconstruire et en pleine campagne d'arabisation du pays, les

écrivain·e·s écrivant en français ne sont pas forcément les bienvenu·e·s – l'édition algérienne est d'ailleurs, jusqu'en 1985 au moins, en prise avec la censure de l'État. Depuis, elle s'est diversifiée et est soutenue par le ministère de la Culture ; elle publie actuellement environ un millier de titres annuellement⁶⁸. Cependant, les difficultés demeurent : réseaux fragiles ou inexistants, prix du livre trop faible et absence de législation économique pour pérenniser l'activité éditoriale (d'autant plus que des taxes s'ajoutent, en particulier sur l'importation des matières premières nécessaires à la fabrication), etc. Surtout, il existe peu d'espaces dédiés au livre : les librairies et les bibliothèques ne sont en effet pas nombreuses. Il est difficile de compter les premières étant donné que cette activité ne dispose pas de statut particulier (elle est enregistrée avec les buralistes, vendeurs de presse et de tabac, de papeterie, etc.), mais elles ont été estimées à une trentaine seulement, très majoritairement à Alger⁶⁹, dans un pays qui fait presque quatre fois la taille de la France et est peuplé de quarante millions d'habitant·e·s. L'édition algérienne, si elle propose des catalogues issus de maisons plurielles, demeure donc fragile, d'autant plus qu'un certain nombre d'écrivain·e·s continuent justement de publier ailleurs – en France souvent ; c'est justement là un achoppement important : face à une édition peu accueillante, peu organisée et faisant face à la censure à une époque, des écrivain·e·s ont choisi de proposer leurs livres à d'autres maisons, dans un autre pays, ce qui aujourd'hui met en difficulté la richesse de l'édition algérienne, pourtant dynamique.

L'Algérie, un marché néocolonial pour l'édition française ?

Il me semble qu'il faut bien saisir que la complexité avec laquelle les professionnel·le·s du livre algérien·ne·s se structurent et survivent ne s'inscrit pas que dans une dynamique locale mais aussi dans une dynamique internationale qui continue de faire peser les enjeux néocoloniaux sur les relations entre pays. Pour la France, l'Algérie et les nombreux pays anciennement colonisés représentent un marché lucratif (la prégnance du livre scolaire français en Afrique en témoigne). En 2015, l'Algérie et le Maroc sont respectivement les neuvième et dixième pays importateurs de l'édition française, et l'ensemble des anciens pays colonisés d'Afrique ainsi que le Liban et Haïti représentent plus de 12% du marché exportateur du livre français – quasiment 20% en comptant les marchés des colonies actuelles que sont les DOM-

⁶⁸ Chiffre avancé par Georges Morin, président de l'association Coup de soleil, association organisatrice du Maghreb des livres, manifestation culturelle annuelle ayant lieu à Paris.

⁶⁹ Informations recueillies auprès des professionnel·le·s algérien·ne·s par Djamila Ould Khettab, « Librairies et bibliothèques en Algérie : livre cherche visibilité désespérément ! », *Algérie focus*, 4 mai 2015. <<http://www.algerie-focus.com/2015/05/librairie/>> [dernière consultation le 18 août 2016]

TOM⁷⁰. Quand bien même il serait possible d'envisager une solidarité internationale entre éditeurs·trices (ce que certain·e·s tentent), l'Algérie demeure un marché de poids pour la France et il est d'autant plus intéressant pour les éditeurs·trices français·es de publier des auteurs·trices algérien·ne·s qu'iels savent qu'un certain nombre d'entre eux seront lu·e·s, vendu·e·s et/ou réédité·e·s en Algérie, où iels connaissent parfois un certain succès (Yasmina Khadra, Boualem Sansal, Salim Bachi, Mouloud Feraoun ou Assia Djebar). Une partie des éditeurs·trices français·es ont donc tout intérêt à continuer de valoriser le réseau (réel) de professionnel·le·s du livre en France, possible « tremplin vers l'international⁷¹ » pour les auteurs·trices algérien·ne·s, plutôt que d'encourager une édition plus éclatée et peut-être aussi plus égalitaire.

Une augmentation de la production française étalée dans le temps

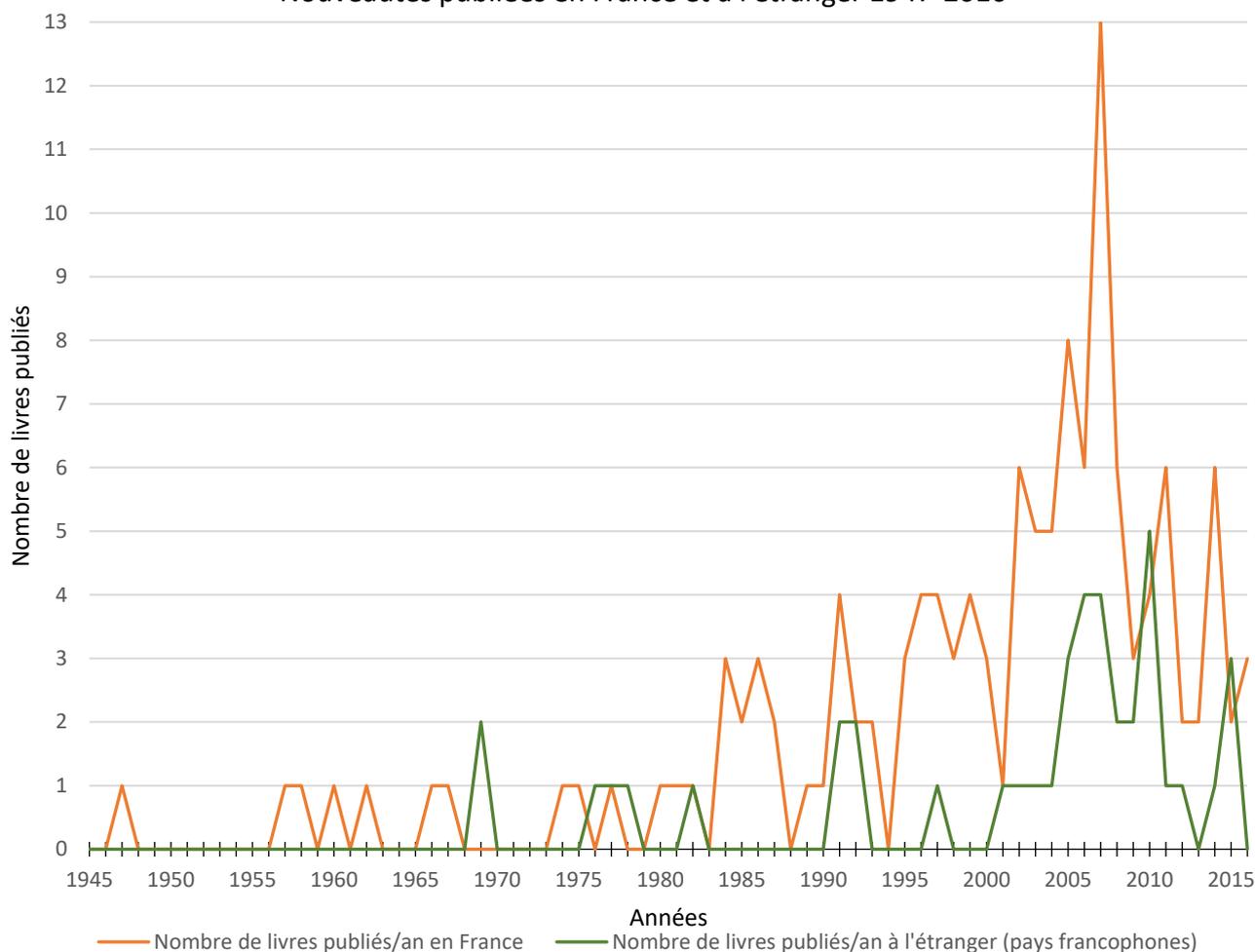
En dépit du peu de livres que cela représente face aux marchés français, algérien et international, il est intéressant de constater que la tendance générale de l'édition des écrivaines franco-/algériennes est tout de même à l'augmentation, comme l'est la production livresque d'une manière globale. En France, treize nouveautés et quatre rééditions des écrivaines sont publiées entre 1947 et 1983 (jamais plus d'un livre par an pour les nouveautés, une seule fois deux rééditions en un an), avec des parutions plus régulières à partir de 1957, une pause en 1967 puis une reprise en 1974. En 1984, pour la première fois, trois nouveautés paraissent la même année et il devient rare de trouver une année avec une seule nouvelle parution (1989, 1990, 2001) ou zéro (1988, 1994). Le nombre de publications de nouveautés continue d'augmenter, avec un engouement à partir de 2002 (six nouveautés) et atteint son maximum en 2007 avec treize titres (voir le graphique ci-dessous). Ce nombre subit ensuite une légère baisse (en comparaison avec les six années précédentes, ce qui correspond au plus fort de la crise financière et économique) et fluctue depuis (entre deux et six nouveautés annuelles). Le rythme des rééditions s'accélère également avec au maximum treize rééditions en 2010.

⁷⁰ Page « Exportations » du site de la Centrale de l'édition.

<<http://www.centrale-edition.fr/fr/content/exportations>> [dernière consultation le 18 août 2016]

⁷¹ Yasmina Khadra le note justement : « Contrairement à l'Algérie, il y a en France des professionnels et des réseaux organisés. Paris est un tremplin vers l'international. Passer par un éditeur français permet d'être ensuite traduit et publié dans le monde entier. » dans Faïza Ghozali, « Édition algérienne : entre dèche et débrouille », *Jeune Afrique*, 3 février 2010. <<http://www.jeuneafrique.com/199062/culture/edition-alg-rienne-entre-d-che-et-d-brouille/>> [dernière consultation le 18 août 2016]

Nouveautés publiées en France et à l'étranger 1947-2016



Pour confirmer cette augmentation qui semble suivre le mouvement croissant de l'édition globale, il faudrait cependant étudier en détail un corpus plus large, ce qui permettrait de voir si cette augmentation est aussi liée aux effets de contextes : par exemple, dans les années 1980, les forts mouvements populaires en Algérie et le gouvernement socialiste en France ; puis la décennie noire en Algérie. Dans le cas du corpus choisi, cette croissance est sans doute aussi liée aux périodes de publications des écrivaines, dont les naissances et les publications s'échelonnent sur plusieurs décennies avec une concentration plus importante à la fin du XX^e siècle : dans les années 1980 et 1990, les écrivaines nées dans les années 1930 et 1940 (Myriam Ben, Assia Djébar, Leïla Sebbar) sont rejointes par celles nées dans les années 1950 et 1960 (Tassadit Imache ou Nina Bouraoui). Par ailleurs, parmi les premières se trouvent des écrivaines particulièrement prolifiques comme Assia Djébar ou Leïla Sebbar (une dizaine de livres publiés en France entre 1981 et 1995 pour cette dernière). Enfin, dans les années 2000-2010, la production des écrivaines nées entre la fin des années 60 et les années 1980 (Nora Hamdi, Samira Negrouche, Faïza Guène et Kaouther Adimi), ou de celles publiant plus tardivement

dans leur vie (la conteuse Nora Aceval par exemple) s'ajoute à celle des premières écrivaines, appuyant l'augmentation du nombre de parutions annuelles. Les écrivaines nées avant 1960 (elles sont sept sur douze : Taos Amrouche, Myriam Ben, Assia Djébar, Leïla Sebbar, Maïssa Bey, Nora Aceval, Tassadit Imache) ont donc, pour la majorité d'entre elles, soit commencé à publier assez tard, soit une longévité et une productivité importantes.

L'augmentation du nombre de parutions annuelles n'est donc pas seulement due à la dynamique de production croissante mais aussi à l'étalement dans le temps des productions littéraires des écrivaines. Cependant, si les plus jeunes des autrices publient logiquement leurs livres depuis une période récente, celles nées plus tôt dans le siècle ont tout de même publié de manière plus concentrée à partir des années 1980, à l'exception de Taos Amrouche (décédée en 1976) : Myriam Ben, Assia Djébar, Leïla Sebbar (qui a justement publié son premier ouvrage en 1981) ou encore Maïssa Bey. Est-ce une 'simple' anecdote liée aux choix des écrivaines ou certains contextes (politique, économique, culturel – une nouvelle et plus grande disponibilité des maisons d'édition à ces textes par exemple) ont-ils été plus propices à un développement de la production littéraire des autrices franco-/algériennes ? Il me semble en effet qu'au-delà du parcours individuel de chaque écrivaine, un positionnement éditorial a pu permettre l'essor relatif de ces littératures, comme en témoigne quelques années plus tard l'augmentation des rééditions.

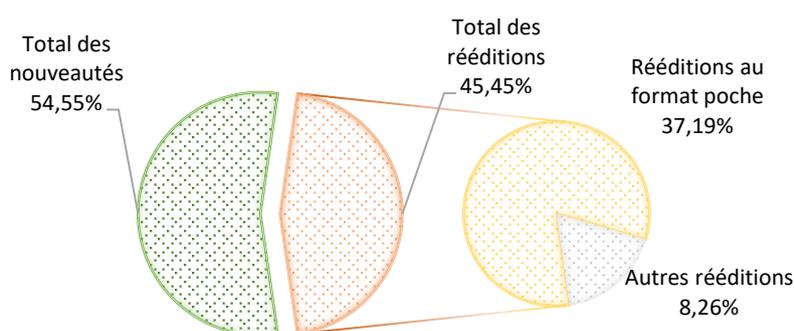
Un engouement récent pour les rééditions

Les rééditions des livres des douze écrivaines se sont développées au début des années 1990, quelques années après l'essor des éditions originales. Sur les cent-dix rééditions répertoriées (cinquante-neuf dans une maison d'édition différente de l'originale, cinquante-et-une dans la même maison que l'originale), cent-six ont été publiées entre 1991 et 2016. Depuis que les livres des écrivaines se font donc réédités, ces rééditions représentent près de la moitié de la production (plus de 45% des livres publiés), une part importante donc. Certaines années sont d'ailleurs plus représentatives du point de vue des rééditions que des nouveautés : par exemple 2009 et 2010, qui ont vu respectivement la parution de trois et quatre nouveautés contre neuf et treize rééditions, indiquant que les éditeurs·trices se sont parfois plus concentré·e·s sur leur fonds que sur des nouvelles parutions.

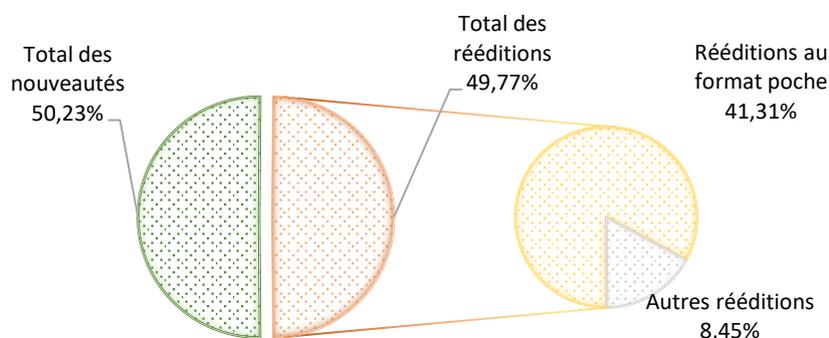
Par ailleurs, l'édition de poche occupe une place importante dans l'édition des écrivaines franco-/algériennes de langue française : environ quatre-vingt-dix ouvrages ont été réédités en poche (plus de 80% des rééditions). Alors que le poids du livre de poche est de 17,2% dans la production globale en titres en 2013 (22,8% dans la production en exemplaires, 24,5% des

exemplaires vendus)⁷², il est quasiment doublé en ce qui concerne les écrivaines choisies : quatre-vingt-dix titres au minimum sur les deux-cent-quatre-vingt-cinq titres répertoriés au total, c'est-à-dire plus de 31% de la production des titres. L'écart est encore plus visible quand on observe la production en France seulement, puisque les rééditions de poche sont exclusivement françaises dans le cas des titres que j'ai répertoriés : plus de 37% des deux-cent-quarante-deux livres édités en France sont des rééditions de poche. Enfin, le chiffre augmente encore quand on prend en compte la production française depuis l'essor des rééditions, sans prendre en compte la production totale depuis 1947 (il y a très peu de rééditions régulières avant 1991) : entre 1991 et 2016, cent-sept nouveautés ont été publiées et quatre-vingt-huit livres ont été réédités en poche (sur les cent-six rééditions de cette période) ; c'est plus de 41% de la production totale (et 83% des rééditions) sur vingt-cinq ans.

Part des rééditions, dont celles de poche, pour les livres publiés entre 1947 et 2016



Part des rééditions, dont celles de poche, pour les livres publiés entre 1991 et 2016



⁷² Source SNE dans *Économie du livre, le secteur du livre : chiffres-clés 2013-2014*, synthèse établie par l'Observatoire de l'économie du livre, mars 2015. Document cité.

De plus, il s'agit d'un secteur très concentré, qui participe donc peu à la diversité de l'édition. En effet, si de nombreuses collections, y compris chez les éditeurs·trices de taille moyenne, continuent de voir le jour, le marché du livre de poche se partage en fait entre cinq grands acteurs : Hachette avec Le Livre de poche et Pluriel, Editis avec Univers Poche dans lequel on retrouve 10/18 et Pocket, Gallimard avec Folio, L'Imaginaire ou Tel Quel, Flammarion avec J'ai lu ou encore Le Seuil-La Martinière avec Points. Ces éditions se partagent à elles seules plus de 80% de ce marché.

Les rééditions des livres des autrices franco-/algériennes sont donc importantes, et les rééditions en poche sont d'ailleurs plus élevées que ce qui se pratique en moyenne dans l'édition française. Les conséquences de cela sont doubles : bien entendu, les œuvres déjà publiées continuent d'être valorisées et mises à disposition du public, ce qui est plutôt positif ; mais cela peut parfois se faire au détriment des nouveaux titres des écrivaines, d'autant plus qu'elles seraient probablement mieux rémunérées sur les livres inédits. En effet, le montant des droits d'auteur·trice, qui n'est déjà pas particulièrement élevé sur les éditions originales le plus souvent (entre 8 et 12% en moyenne), se voit diminuer à environ 5% minimum sur les éditions de poche, ces dernières représentant justement la grande majorité des rééditions.

Ce système d'édition et de réédition peut donc conduire à une précarisation accrue des écrivaines qui ne vivent en général déjà pas de leur plume : si Assia Djébar aurait sans doute pu exercer cette seule activité (elle a cependant travaillé avec diverses universités), on connaît souvent d'autres sources de revenus aux écrivaines (liées à l'enseignement ou à d'autres activités culturelles). Or, cette tendance à la réédition de poche, avec ses conséquences économiques, s'inscrit dans une dynamique plus large : si les écrivain·e·s connaissent pour beaucoup d'entre eux des situations de précarité, les femmes sont plus victimes de ce système. En effet, alors que le salaire mensuel net d'un homme est en moyenne supérieur de 23,5% à celui des femmes en France, le chiffre est doublé chez les écrivain·e·s : les hommes ont un revenu d'écrivain supérieur de 52% à celui des femmes⁷³.

Cette inégalité importante me semble être un des aspects concrets majeurs du système de genre, mais aussi de race et de classe, produisant une hiérarchisation symbolique et économique

⁷³ « La sous-rémunération des femmes parmi les artistes-auteurs affiliés est générale et encore pire que celle observée chez les salariés », Comité des Artistes-Auteurs Plasticiens, 15 mars 2015. <<http://caap.asso.fr/spip.php?article335#nb1>> [dernière consultation le 18 août 2016]
Troisième rapport de l'Observatoire de l'égalité hommes-femmes dans la culture et la communication, ministère de la Culture et de la Communication, mars 2015. Téléchargeable sur : <<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Egalite-entre-femmes-et-hommes/L-Observatoire/Observatoire-2015-de-l-egalite-entre-femmes-et-hommes-dans-la-culture-et-la-communication>> [dernière consultation le 18 août 2016]

des écrivain·e·s. Si, en France, il n'existe pas de chiffres concernant les discriminations raciales au sein des industries culturelles (un grand nombre de chercheurs·euses français·es ne sont pas très porté·e·s sur les études liées à la race, qu'iels semblent envisager comme des contradictions vis-à-vis de la pensée universaliste), les chiffres anglais et états-uniens confirment justement les inégalités salariales (et pas seulement) entre écrivain·e·s blanc·he·s et écrivain·e·s qui ne le sont pas. La différence régulièrement faite entre les écrivaines algériennes et les écrivaines franco-algériennes témoigne par ailleurs de l'ambiguïté de cette logique, qui fonctionne selon les hiérarchisations raciales mais aussi selon des conceptions différenciées de la nationalité : comme je ne le notais précédemment, les livres des premières se trouvent plutôt dans les rayons « littérature algérienne/maghrébine » des librairies (même si elles ont comme langue d'écriture le français, qu'elles ont parfois vécu la colonisation et la guerre d'indépendance et qu'elles ont souvent résidé de longs moments en France) quand on trouve ceux des secondes plutôt en « littérature française » (même si elles ont la double-nationalité, ont vécu en Algérie et sont descendantes de parents immigrés). Sans avancer qu'une classification est meilleure qu'une autre, il est intéressant de voir qu'on retrouve la difficulté d'identifier et de différencier les littératures (nationalité, langue, système racial) au sein même d'un corpus aussi réduit d'écrivaines franco-/algériennes.

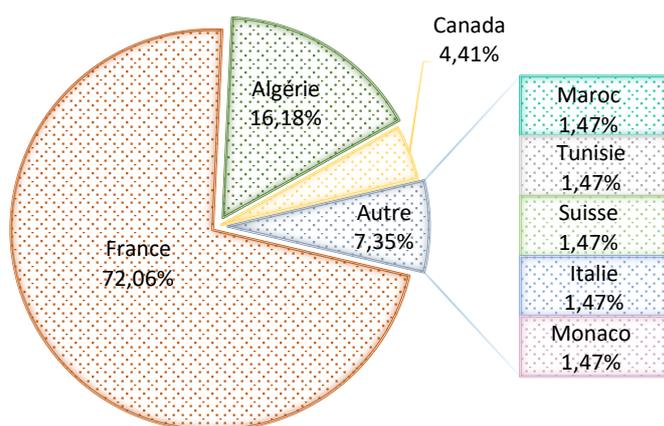
D'une manière générale, les écrivaines franco-/algériennes s'inscrivent donc à contre-courant d'un système qui avantage le plus souvent leurs homologues hommes et/ou blanc·he·s ; et un autre exemple de cela est leur manque de visibilité. Ces écrivaines franco-/algériennes ne sont sans doute pas moins nombreuses que leurs collègues hommes et/ou blanc·he·s mais elles sont très probablement moins publiées et moins diffusées, donc moins visibles – et aussi moins rémunérées. En tant qu'écrivaines franco-/algériennes, elles font face à une articulation des dominations, et principalement celles liées aux systèmes genré et racial. On peut d'autant plus se demander quelles stratégies elles déploient face à ces ressorts oppressifs et comment les maisons d'édition se positionnent vis-à-vis de ces systèmes multiples.

3. Panorama des maisons impliquées dans l'édition des écrivaines franco-/algériennes de langue française

Après avoir donné un aperçu global et quantitatif de l'édition des écrivaines franco-/algériennes de langue française, j'aimerais à présent observer plus précisément quelles maisons se sont emparées de ces titres et quels sont leurs liens aux contextes actuels ou passés (colonisation, indépendance, décennie noire par exemple).

Au total, soixante-huit maisons d'édition se partagent les publications des douze écrivaines depuis 1947 : quarante-neuf sont françaises, onze sont algériennes, trois sont canadiennes, les suivantes sont (une chacune) marocaine, tunisienne (diffusée et distribuée en France également), suisse, italienne et monégasque. À l'image des publications, la majorité des maisons publiant les écrivaines de mon corpus sont donc françaises (72% des maisons).

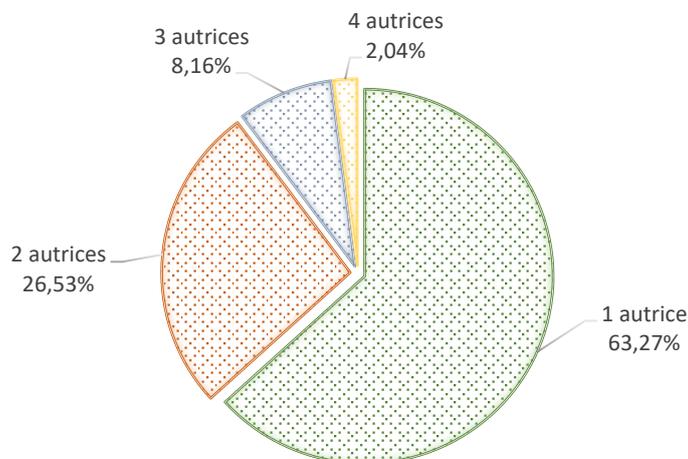
Répartition des maisons d'édition par pays

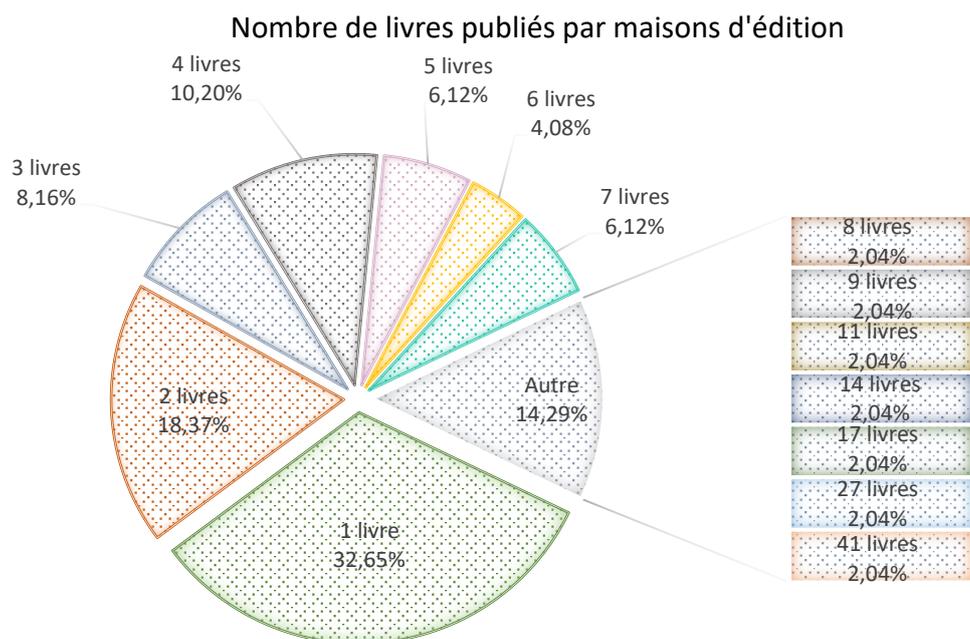


Des publications plutôt anecdotiques

En ce qui concerne les maisons d'édition françaises (quarante-neuf structures), environ 63% d'entre elles n'ont publié qu'une seule autrice de mon corpus (trente-et-une maisons) ; 26,5% en ont publié deux (treize maisons) ; 8% en ont publié trois (quatre maisons) et 2% en a publié quatre (une seule maison).

Nombre d'autrices publiées par maisons d'édition





À l'intérieur même de cette classification existent des différences importantes au niveau du nombre de livres édités (nouveau ou rééditions) :

Parmi les trente-et-une maisons n'ayant publié qu'une seule autrice, seize maisons (presque 33% du total des maisons d'édition) n'ont publié qu'un seul livre (presque exclusivement une nouveauté, sauf pour La Découverte, qui a réédité un livre édité par François Maspero) ; cinq maisons ont publié deux livres chacune (plutôt des nouveautés) ; deux maisons ont publié trois livres chacune (plutôt des nouveautés) ; deux maisons également ont publié quatre livres chacune (autant en nouveautés qu'en rééditions) ; deux maisons encore ont publié sept livres chacune (plutôt des nouveautés) ; enfin, quatre maisons ont respectivement publié cinq livres (exclusivement des nouveautés), six livres (plutôt des nouveautés), onze livres (plutôt des nouveautés) et quarante-et-uns livres (plutôt des rééditions).

Parmi les treize maisons ayant publié deux autrices, quatre maisons ont publié deux livres chacune (plutôt des nouveautés) ; deux maisons ont publié trois livres chacune (exclusivement des nouveautés) ; deux maisons ont également publié quatre livres chacune (exclusivement des nouveautés) ; puis cinq maisons ont respectivement publié cinq livres (exclusivement des nouveautés), six livres (exclusivement des rééditions), huit livres (exclusivement des nouveautés), neuf livres (plutôt en nouveautés) et dix-sept livres (exclusivement des nouveautés).

Parmi les quatre maisons ayant publié trois autrices, elles ont chacune respectivement publié quatre livres (exclusivement des rééditions), cinq livres (plutôt des nouveautés), sept livres (exclusivement des nouveautés) et vingt-sept livres (exclusivement des rééditions).

Enfin, la dernière maison ayant publié quatre autrices a publié quatorze livres (sept nouveautés, sept rééditions). Il s'agit d'Actes sud.

La majorité des maisons d'édition ont donc publié de manière anecdotique les écrivaines de mon corpus : une seule autrice (les deux tiers des maisons répertoriées) et souvent un seul livre (un tiers). Seules cinq maisons ont publié plus de deux autrices et quinze maisons ont édité plus de quatre livres, avec quelques maisons se distinguant pour le nombre d'écrivaines ou de livres :

Actes sud a édité quatre écrivaines (Assia Djébar, Leïla Sebbar, Tassadit Imache et Kaouther Adimi) ; Le Livre de poche, Le Seuil, Fayard et Points en ont éditées trois (Assia Djébar, Nina Bouraoui, Faïza Guène pour Le Livre de poche et Fayard ; Leïla Sebbar, Nora Aceval, Kaouther Adimi pour Le Seuil ; Assia Djébar, Leïla Sebbar et Maïssa Bey pour Points).

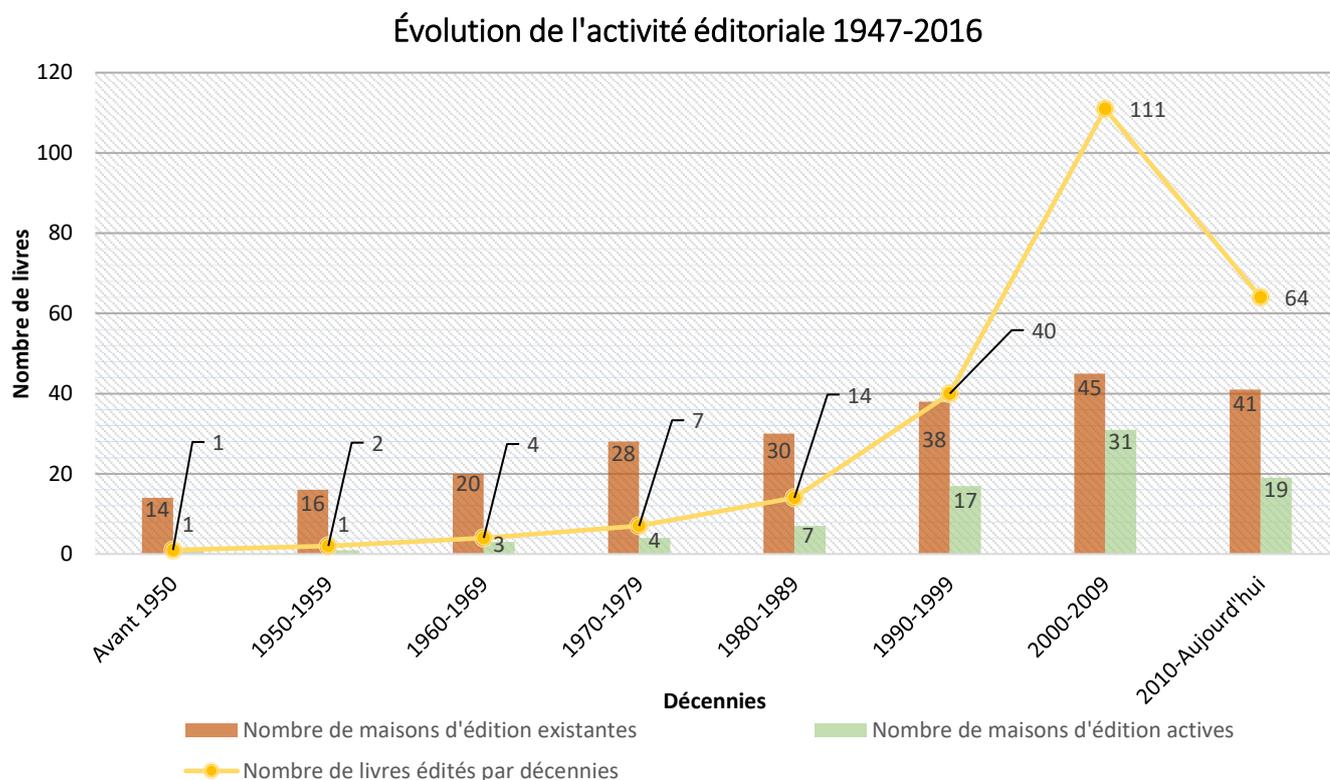
L'Aube a publié quarante-et-uns livres (de Maïssa Bey seulement) ; Le Livre de poche vingt-sept ; Stock dix-sept (de Leïla Sebbar et Nina Bouraoui) ; Actes sud quatorze.

Plus spécifiquement, Stock a édité dix-sept nouveautés ; L'Aube dix ; Al Manar (Leïla Sebbar et Nora Aceval) et Bleu autour (Leïla Sebbar) huit chacune ; Actes sud, Le Seuil et L'Harmattan (Myriam Ben) sept chacune.

Enfin, L'Aube a édité trente-et-une rééditions ; Le Livre de poche vingt-sept ; Actes sud sept et J'ai lu six (Nina Bouraoui et Nora Hamdi).

Les maisons inscrites dans une dynamique plus globale vis-à-vis des écrivaines algériennes sont donc peu nombreuses (par rapport à la totalité des structures éditoriales) et bien qu'elles publient plusieurs autrices ou plusieurs livres, elles n'ont que rarement entamé un mouvement général vers l'édition algérienne ou franco-algérienne, en particulier écrite par des femmes.

Évolution de l'activité éditoriale sur soixante-dix ans



Ces chiffres sont cependant à nuancer car ils s'étalent sur soixante-dix ans (ou se concentrent sur une période). Or, avant 1950, seules quatorze maisons d'édition françaises (28,5%) existent sur les quarante-neuf répertoriées pour l'ensemble de la période étudiée (Stock ouverte en 1708 ; Hachette en 1826 ; Fayard en 1857 ; Bayard en 1873 ; Flammarion en 1875 ; Albin Michel en 1900 ; Grasset en 1907 ; Gallimard en 1911 ; Le Seuil en 1935 ; Buchet/Chastel, Calmann-Lévy et Edmond Charlot en 1936 ; Julliard en 1942 ; La Table ronde en 1944).

Trois maisons ont été créées pendant la décennie 1950-1959 (Le Livre de poche en 1953, J'ai lu en 1958, François Maspero en 1959), portant à seize (environ 33% des maisons répertoriées) le nombre de structures (Edmond Charlot ayant cessé de publier en 1950).

Pendant la décennie 1960-1969, ce sont quatre maisons d'édition qui ont été ouvertes (Maisonneuve & Larose et Robert Morel en 1961, 10/18 en 1962, Jean-Claude Lattès en 1968). Vingt maisons existent donc pendant cette période (environ 41% des maisons répertoriées).

Entre 1970 et 1979, sept maisons sont créées (France Loisirs en 1970, Des Femmes et Syros en 1972, Encre bleue en 1973, L'Harmattan en 1975, Actes sud en 1978, Le Sorbier en 1979). Il existe donc vingt-huit puis vingt-sept maisons (environ 57% des maisons répertoriées) ; les éditions de Robert Morel sont en liquidation judiciaire à partir de 1973 mais ce dernier continue

de publier quelques ouvrages les années suivantes. Par ailleurs, je dispose de peu d'informations sur Les Presses d'aujourd'hui – si ce n'est qu'elles sont devenues une collection de Gallimard en 1985 et qu'elles ont publié deux nouvelles de Myriam Ben dans les années 1970 dans la revue *Les Temps modernes* qu'elles éditaient de 1965 à 1985).

Quatre maisons sont créées en 1980 et 1989 (Color Gang et Milan en 1980, La Découverte en 1983, prenant la suite de François Maspero, ce dernier cessant de publier en 1982, L'Aube en 1987), pour trente maisons (61% des maisons répertoriées) pendant cette décennie.

Entre 1990 et 1999 ce sont neuf maisons qui s'ouvrent (Joëlle Losfeld et Zulma en 1991, Mille et une nuits en 1993, Flies en 1995, Al Manar et Marsa en 1996, Bleu autour en 1997, Thierry Magnier en 1998, La Passe du vent en 1999), s'ajoutant aux précédentes pour arriver à trente-huit maisons (77,5% des maisons répertoriées).

La décennie suivante voit la naissance de quatre structures (Au Diable vauvert, Chèvre feuille étoilée et Léo Scheer en 2000, Points en 2006, collection poche du Seuil depuis 1970, devenue une maison d'édition suite au rachat du Seuil par La Martinière en 2004), portant à quarante-cinq puis quarante-quatre (environ 90% des maisons répertoriées) le nombre de maisons (Maisonneuve & Larose cesse son activité en 2008). Sont également comptées celles sur lesquelles je n'ai pas d'informations mais qui ont publié des ouvrages pendant cette décennie : A.P. l'étoile, Eden et G&g.

Enfin, aucune maison répertoriée n'a été créée depuis 2010 mais quarante-et-une d'entre elles participent du paysage éditorial ces six dernières années (presque 84%).

Le nombre de maisons d'édition augmente donc avec le temps, en correspondance avec l'accélération globale de l'édition évoquée plus haut : des quarante-neuf maisons d'édition françaises répertoriées, 28,5% existent avant 1950 tandis que quasiment 84% existent actuellement. Deux intensifications sont par ailleurs visibles : la décennie 1970-1979 pendant laquelle sept structures apparaissent (dont Actes sud), permettant de passer à 57% de maisons ouvertes sur les quarante-neuf répertoriées (41% la décennie précédente) et la décennie 1990-1999 pendant laquelle neuf maisons sont créées, conduisant au chiffre de 77,5% de maisons ouvertes (61% la décennie précédente). Ces deux périodes correspondent justement à l'augmentation du nombre de livres publiés dans les années 1970 d'abord (où il s'agit plus d'une régularité nouvelle dans le rythme annuel des parutions qu'une intensification quantitative) puis dans les années 1990 (où c'est le nombre de titres parus annuellement qui augmente). Ce sont finalement les années 2000 qui voient le nombre le plus important de maisons françaises en activité (environ quarante-cinq maisons, c'est-à-dire 90% des quarante-

neuf répertoriées) ; c'est également la décennie pendant laquelle paraissent le plus de livres des écrivaines (cent-onze livres : cinquante-six nouveautés et cinquante-cinq rééditions). Ces chiffres correspondent donc, dans leur ensemble, au mouvement global d'intensification et de croissance de l'édition française.

Engagement des maisons d'édition dans la publication des écrivaines

Un écart existe cependant entre le nombre total de maisons ouvertes sur une période et le nombre réel de maisons publiant un ou des livre(s) des écrivaines de mon corpus sur cette même période⁷⁴. Avant 1950 par exemple, sur les quatorze maisons répertoriées, seule une maison (7% des maisons recensées pour cette période, 2% du total des maisons françaises) a publié une nouveauté ; il s'agit de *Jacinthe noire* de Taos Amrouche, édité par Edmond Charlot en 1947. Entre 1950 et 1959, les chiffres sont similaires : seize maisons répertoriées mais une seule maison (6%) publiant deux nouveautés : René Julliard publie en effet les premiers romans de Assia Djebar, *La Soif* en 1957 et *Les Impatients* en 1958. Entre 1960 et 1969, sur les vingt maisons répertoriées, ce sont trois maisons (15%) qui publient quatre nouveautés : René Julliard avec deux autres romans de Assia Djebar, ainsi que les éditions de François Maspero et La Table ronde, toutes deux avec deux ouvrages de Taos Amrouche.

Le chiffre se maintient entre 1970 et 1979 : sur les vingt-huit maisons répertoriées, seules quatre maisons (14% des maisons existantes pendant cette décennie, 8% de l'ensemble des maisons) publient sept livres, avec l'apparition des rééditions (quatre), plus importantes que les nouveautés (trois) à cette période. Il s'agit de François Maspero, des Presses d'aujourd'hui et de 10/18, qui publient deux titres chacune (Taos Amrouche, Myriam Ben et Assia Djebar), complétées par les éditions de Robert Morel publiant un ouvrage de Taos Amrouche.

Entre 1980 et 1989, sept maisons des trente répertoriées (23% des maisons de la décennie, 14% de l'ensemble des maisons) publient quatorze nouveautés. On trouve le groupe Bayard ainsi que les éditions Calmann-Lévy, Des Femmes, Syros (ces dernières éditant un titre), L'Harmattan, Jean-Claude Lattès (deux titres pour celles-ci) et Stock (six titres).

Pour la première fois entre 1990 et 1999, le nombre de livres publiés (quarante) dépasse le nombre de maisons existantes (trente-huit). Ces vingt-huit nouveautés et douze rééditions sont éditées par dix-sept maisons (44,7% des maisons de cette décennie, 34,7% de l'ensemble des maisons) : Actes sud, Albin Michel (cinq titres chacune), Gallimard, L'Harmattan, Joëlle

⁷⁴ Se référer au graphique de la page 48 : différence entre le nombre de maisons existantes et le nombre de maisons actives (dans l'édition d'écrivaines franco-/algériennes de langue française).

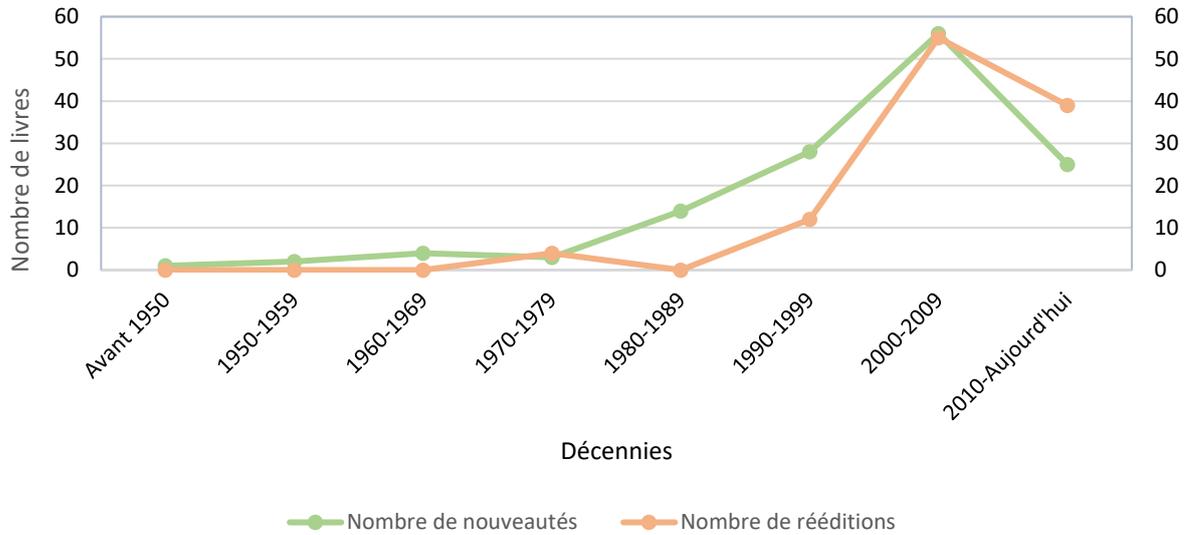
Losfeld (quatre titres), Le Livre de poche, Stock (trois titres), Fayard, Le Seuil (deux titres), La Découverte, France Loisirs, Grasset, Hachette, Thierry Magnier, Marsa, Le Sorbier et Syros (un titre).

Cette augmentation du nombre de titres édités est confirmée la décennie suivante (2000-2009), qui voit l'édition de cent-onze livres (cinquante-six nouveautés, cinquante-cinq rééditions) par trente-et-une maisons sur quarante-cinq répertoriées (69% de ces dernières, 63% de l'ensemble des maisons) : Le Livre de poche (vingt titres), L'Aube (dix-neuf titres), Actes sud (sept titres), Bleu autour, Stock (six titres), Thierry Magnier (cinq titres), Al Manar, La Passe du vent, Le Seuil (quatre titres), Au Diable vauvert, Hachette, Points (trois titres), Color Gang, Eden, Encre bleue, Gallimard, Le Sorbier (deux titres), A.P. l'étoile, Buchet/Chastel, Fayard, Flammarion, Flies, France Loisirs, G&g, Grasset, L'Harmattan, J'ai lu, Julliard, Maisonneuve & Larose et Mille et une nuits (un seul titre).

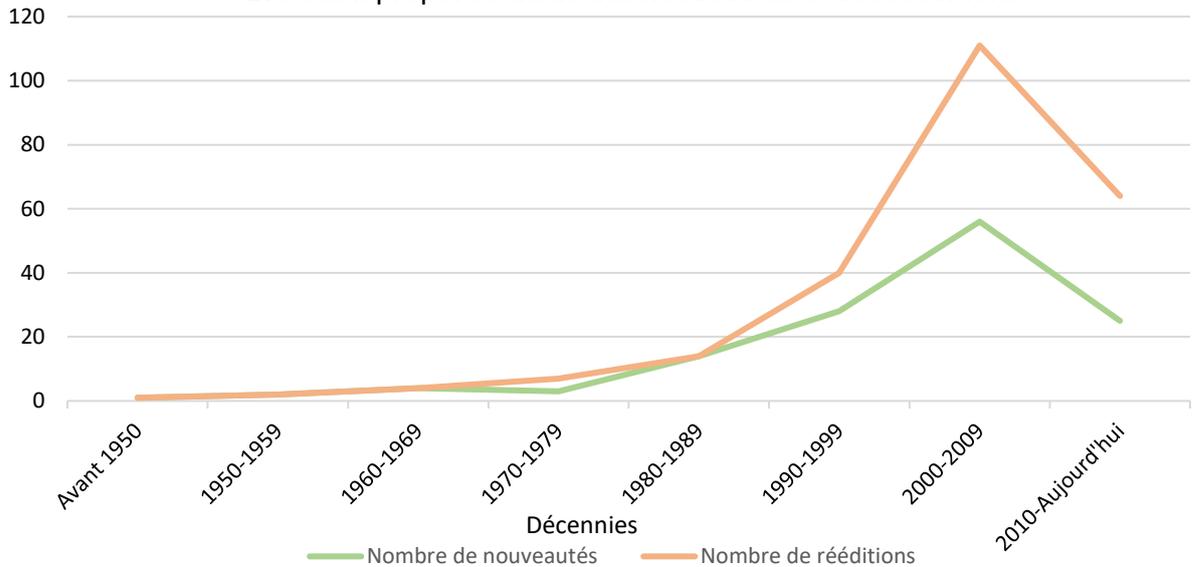
Enfin, entre 2010 et 2016, dix-neuf maisons des quarante-et-une répertoriées (46% de ces dernières, 38,7% de l'ensemble des maisons) publient soixante-quatre livres (environ vingt-cinq nouveautés et trente-neuf rééditions) : L'Aube (vingt-deux titres), Bleu autour, J'ai lu (cinq titres), Al Manar, Chèvre feuille étoilée, Le Livre de poche (quatre titres), Actes sud, Encre bleue, Fayard, Léo Scheer, Stock (deux titres), Flammarion, Gallimard, Jean-Claude Lattès, Milan, La Passe du vent, Points, Le Seuil et Zulma (un seul titre).

C'est toujours la décennie 2000-2009 qui se démarque, avec presque 70% des maisons existantes publiant des ouvrages des douze écrivaines. Par ailleurs, si l'édition de nouveautés augmente fortement (de vingt-huit entre 1990 et 1999 à cinquante-six entre 2000 et 2009, +100%), ce sont les rééditions qui connaissent la hausse la plus forte par rapport à la décennie précédente (de douze à cinquante-cinq, + 358%). Cette hausse se confirme depuis 2010 jusqu'à présent, avec un nombre de rééditions plus important que les nouveautés (trente-neuf/vingt-cinq). La période 2000-2009, préparée par les vingt années qui la précèdent et qui voient la création de plusieurs structures et l'augmentation du nombre de publications, est celle qui 'explose' en nombre de maisons et de livres. À la suite des périodes précédentes, elle dessine également la situation éditoriale actuelle, contrastée : nombre important de parutions mais qui commence tout juste à être régulé grâce à la volonté de certain·e·s éditeurs·trices ; parutions constituées de beaucoup de rééditions ; nombreuses structures mais, comme on le verra, précarité d'une grande partie d'entre elles, difficulté de conserver son indépendance face aux groupes éditoriaux, etc.

Évolution quantitative des nouveautés et des rééditions



Évolution proportionnelle des nouveautés et des rééditions



Entre indépendance et appartenance à un groupe : un exemple de la concentration éditoriale

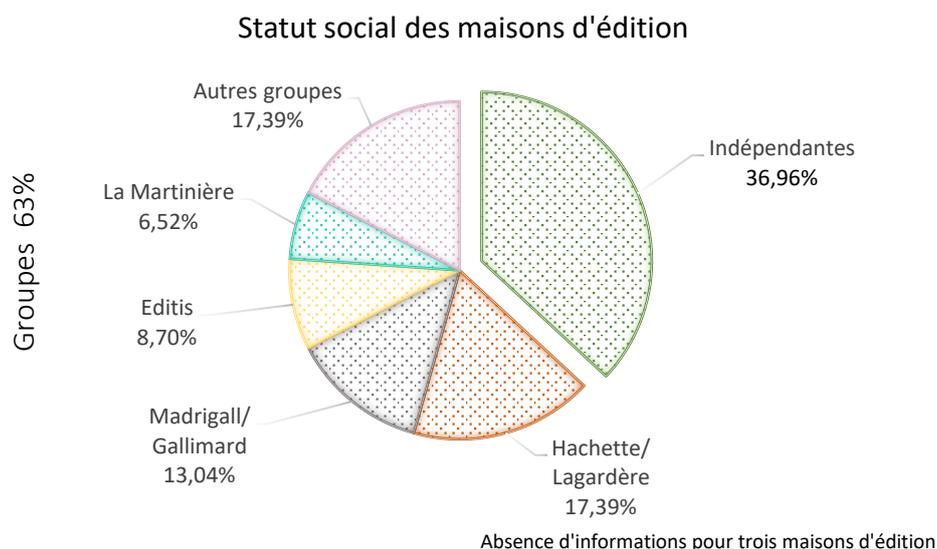
La situation des maisons publiant les écrivaines de mon corpus témoigne en effet du mouvement de concentration à l'œuvre dans l'édition. Sur les quarante-neuf maisons françaises :

Dix-sept sont ou étaient indépendantes (37%) et ce sont majoritairement des petites structures : Al Manar, L'Aube (dont Harmonia Mundi détient cependant 20% du capital), Au

Diable vauvert, Bleu autour, Chèvre feuille étoilée, Color Gang, Des Femmes, Encre bleue, Flies France, Marsa, La Passe du vent, Léo Scheer, Zulma – quatre structures n’existent plus : Edmond Charlot, Maisonneuve & Larose, François Maspero et Robert Morel.

Trente-deux maisons (63%) appartiennent ou appartenait à divers groupes.

Je n’ai pas d’informations sur trois maisons d’édition : A.P. l’étoile, Eden et G&g.



Les vingt-neuf structures restantes ne sont pas indépendantes, soit parce qu’elles appartiennent à des groupes ou à des maisons, soit parce qu’elles sont elles-mêmes détentrices d’autres maisons :

Hachette/Lagardère, plus important groupe d’édition français se déployant dans le monde entier, détient les éditions Grasset et 60% de la Librairie générale française (Le Livre de poche) depuis 1954, Fayard depuis 1958 (ces dernières éditions étant également les propriétaires de la collection Hachette Littérature depuis 2009 et des Mille et une nuits depuis 1999), Stock depuis 1961, Jean-Claude Lattès depuis 1981 ainsi que Calmann-Lévy depuis 1993.

Le groupe Madrigall que Gallimard détient à 98% est pour sa part propriétaire des éditions de La Table ronde (de 1957 à 1975 et depuis 1998), des Presses d’aujourd’hui (devenues une collection Gallimard depuis 1985), des éditions Joëlle Losfeld depuis 2003 (celles-ci appartenait au groupe Mango depuis 1997) ainsi que de Flammarion depuis 2012 (appartenant à RCS Mediagroup depuis 2001), ces dernières détenant les éditions de poche J’ai lu depuis 2004.

Depuis sa création en 2004, le groupe Editis (Grupo Planeta) détient 10/18 (auparavant structure de l’Union générale d’éditions – UGE – en 1962, des Presses de la Cité en 1965 et de Vivendi en 2000), La Découverte (appartenant à Havas Vivendi depuis 1998), ces dernières

éditions ayant elles-mêmes absorbé le catalogue adulte des éditions Syros en 2005 (propriété de La Découverte depuis 1990), Robert Laffont (appartenant aux Presses de la Cité depuis 1990), celles-ci étant également détentrices des éditions Julliard (entre autres) depuis 1995 (appartenant à l'UGE depuis 1961 puis aux Presses de la Cité depuis 1965) et enfin Nathan qui est propriétaire de Syros (anciennement Syros jeunesse) depuis 2002.

Le groupe La Martinière détient le Sorbier depuis 1998 ainsi que le Seuil depuis 2004, ce qui a découlé à la création des éditions Points en 2006 (collection poche du Seuil depuis 1970).

Albin Michel détient 40% de la Librairie générale française, donc du Livre de poche.

Actes sud détient, entre autres, Thierry Magnier depuis 2006.

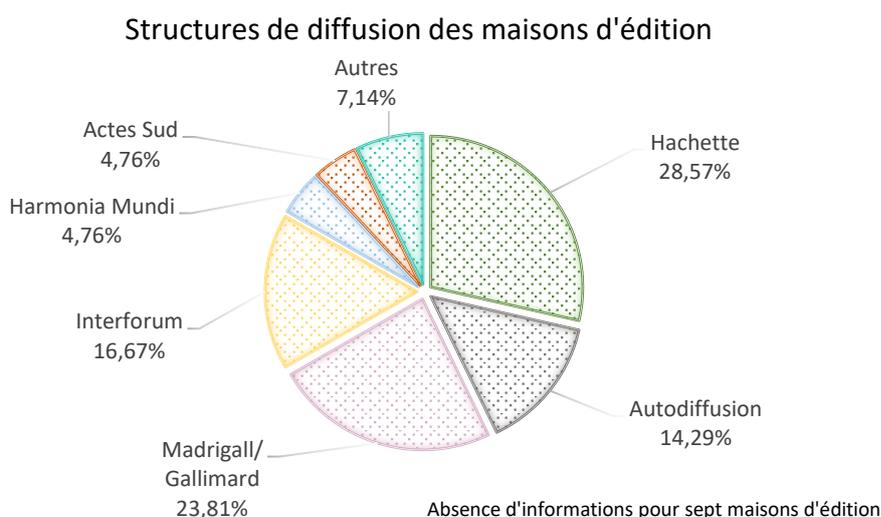
Le groupe Actissia/Bertelsmann détient France Loisirs depuis 2011 (France Loisirs ayant été créé en 1970 par Bertelsmann et les Presses de la Cité).

Les éditions de L'Harmattan détiennent elles-mêmes douze autres structures et sont par ailleurs présentes internationalement.

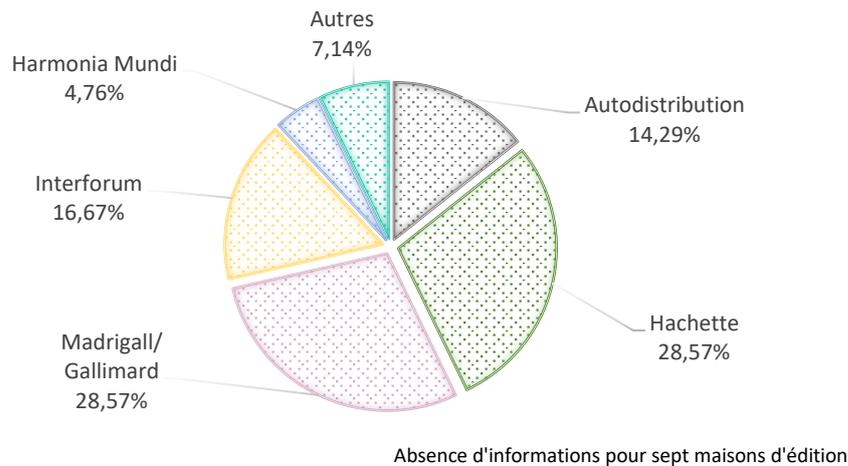
Le groupe Libella est propriétaire des éditions Buchet/Chastel depuis 2001.

À l'image de sa position dans l'édition en général, le groupe Hachette/Lagardère est celui qui a le plus d'ampleur dans ce corpus : en comptant les éditions Hachette elles-mêmes, huit structures appartiennent à ce groupe. On retrouve ensuite Madrigall/Gallimard avec six maisons d'édition affiliées, puis Editis (quatre maisons) et La Martinière (trois maisons).

Une diffusion et une distribution à l'image de la situation globale



Structures de distribution des maisons d'édition



Cette situation de l'édition se trouve renforcée par la situation de la diffusion et de la distribution, elles-aussi concentrées autour d'un nombre réduit de structures dans lequel on retrouve :

Hachette, qui diffuse et distribue au total douze structures (28,5% des maisons sur lesquelles j'ai des informations concernant leur diffusion et distribution⁷⁵) : en plus des éditions appartenant au groupe, on trouve également Albin Michel, le groupe Bayard (et donc Milan) et, avant leur fermeture, les éditions Robert Morel.

Madrigall/Gallimard, qui diffuse dix maisons au total (24%) : sept par l'intermédiaire de Gallimard Centre de diffusion de l'édition (CDE), dans lesquelles on trouve, en plus des maisons appartenant au groupe, Au Diable vauvert, Buchet/Chastel, Des Femmes et Zulma ; trois par l'intermédiaire de Flammarion diffusion : Flammarion, J'ai lu et Léo Scheer. Au niveau de la distribution, Madrigall/Gallimard distribue douze maisons au total (28,5%) : sept par l'intermédiaire de la Sodis (les mêmes que celles diffusées par le CDE) et cinq par l'intermédiaire d'Union distribution (structure de distribution de Flammarion), c'est-à-dire les trois de Flammarion diffusion accompagnées de Actes sud et donc de Thierry Magnier.

Interforum, structure de diffusion-distribution d'Editis, qui prend en charge sept maisons (16,7%) : les maisons du groupe ainsi que celles diffusées et distribuées par Volumen (Le Seuil,

⁷⁵ Je ne dispose d'aucune information sur la diffusion et la distribution de sept maisons d'édition : A.P. l'étoile, Eden, France Loisirs, G&g, Edmond Charlot, Maisonneuve & Larose (ces deux dernières n'existant plus) et les Presses d'aujourd'hui (à présent collection de Gallimard). Cela réduit de quarante-neuf à quarante-deux le nombre de structures comptabilisées dans le pourcentage concernant la diffusion et la distribution.

Points et Le Sorbier), ancienne structure de diffusion-distribution du Seuil, restructurée par La Martinière puis récemment vendue à Interforum.

Harmonia Mundi avec deux maisons (4,7%) : L'Aube et Bleu autour.

Les éditions Actes sud diffusent Thierry Magnier (ces dernières étant diffusées et distribuées par Harmonia Mundi jusqu'en 2005) et sont donc distribuées par Union distribution.

Enfin, les éditions Flies France sont diffusées par la Centrale édition diffusion (CED) et distribuées par Daudin distribution.

Deux maisons ont également leur propre structure de diffusion-distribution : L'Harmattan et Encre bleue.

Enfin, six structures (14,3%) sont en autodiffusion et autodistribution : Al Manar, Chèvre feuille étoilée, Color Gang, Marsa, La Passe du vent et, anciennement, François Maspero.

Les groupes Hachette et Gallimard représentent donc, à eux seuls, plus de 50% de la diffusion et de la distribution. Avec Interforum/Editis, le pourcentage monte à 70%, tandis que les maisons s'autodiffusant et s'autodistribuant ne représentent que 14% des quarante-deux structures sur lesquelles j'ai pu recueillir ces informations. Plus marquant encore, le seul diffuseur-distributeur de taille dans le secteur des indépendant·e·s est Harmonia Mundi, qui ne représente que 4,7% de la diffusion-distribution ici. On peut d'ailleurs remarquer l'absence des Belles Lettres, autre importante structure de diffusion et distribution des éditeurs·trices indépendant·e·s.

La diffusion et distribution confirment donc la situation de l'édition des écrivaines de mon corpus : si ce dernier est spécifique et restreint, la situation éditoriale qu'il présente n'en est pas moins inscrite dans une dynamique globale à laquelle, dans l'ensemble, elle répond et adhère. À la concentration de l'édition, de la diffusion et de la distribution et à la production rapide de livres s'ajoutent une diminution de la prise de risque des éditeurs·trices (importance croissante des rééditions) et une précarisation symbolique, politique et économique des écrivaines autant que des 'petites' structures indépendantes, qui sont rarement celles publiant le plus de livres ou ceux les plus médiatisés. L'édition particulière, cela se confirme, suit le schéma de l'édition globale, en dépit de l'éventuelle spécificité qui est la sienne (questionnements politiques et/ou symboliques qui peuvent être portés dans les livres des écrivaines, possibilité d'établir des partenariats entre éditeurs·trices de différents pays, etc.).

4. De l'indifférence affichée à l'engagement revendiqué, des positionnements éditoriaux variés

La majorité des maisons d'édition françaises répertoriées sont spécialisées dans l'édition de littérature, de théâtre et/ou de poésie, à l'exception des éditions La Découverte qui, dans la ligne du fonds Maspero qu'elles ont repris, se sont plutôt orientées vers les essais et les sciences humaines et sociales (elles n'ont d'ailleurs réédité que faiblement le seul ouvrage de Taos Amrouche dont elles ont les droits, un recueil de poèmes imazighen). D'autres ne produisent pas exclusivement de la littérature mais ce genre représente une part importante sinon centrale de leur catalogue : Gallimard, Des Femmes, Le Seuil, Points ou encore La Table ronde – c'est en fait le cas de la grande majorité des maisons répertoriées.

Par ailleurs, si de nombreuses maisons présentes dans mon corpus ont publié des ouvrages des écrivaines franco-/algériennes pour la jeunesse (Le Seuil par exemple, qui a édité plusieurs contes pour enfants de Nora Aceval, Bayard et ses nombreuses revues jeunesse, ou encore Hachette), quatre maisons sont plus spécialisées dans ce secteur : Thierry Magnier, Milan, Le Sorbier et Syros. Elles représentent donc environ 8% du total des maisons françaises répertoriées et leurs livres ainsi que les autres ouvrages jeunesse de maisons moins spécialisées ne se comptent qu'au nombre d'environ quinze (sans doute même moins), c'est-à-dire environ 6% du total des livres de mon corpus édités en France. Le secteur jeunesse n'est donc pas celui qui est le plus développé ici alors qu'il est reconnu comme dynamique et plutôt en croissance dans l'ensemble de l'édition française (20,7% des exemplaires vendus en 2014, toutes productions livresques confondues⁷⁶). Si une partie des écrivaines que j'ai sélectionnées ont aussi écrit des essais (que je n'ai pas relevés), c'est tout de même plutôt la littérature dite pour adulte et au sens large (romans, poèmes, pièces de théâtre mais aussi mémoires et autobiographies parfois fictionnalisées) qui occupe la majeure partie des textes répertoriés – d'où un nombre important de maisons d'édition ayant une ligne éditoriale principalement littéraire : Gallimard bien sûr, mais aussi Albin Michel, Julliard, Grasset, Stock ou encore Le Seuil pour ne citer que les plus connues. En fait, parmi ces maisons historiques, seules les éditions de René Julliard ont publié dès les débuts de la littérature algérienne de langue française une écrivaine de mon corpus, Assia Djebar. À l'exception de Edmond Charlot qui a publié en 1947 le premier roman de Taos Amrouche, René Julliard est en effet le seul éditeur à publier,

⁷⁶ Source SNE, *Les chiffres clés de l'édition 2015, données 2014*, Syndicat national de l'édition, juin 2015. Document cité.

entre 1950 et 1959, deux romans, et deux autres entre 1960 et 1969, accompagné de La Table ronde et de François Maspero.

L'édition (française) en Algérie : une aventure coloniale

Si dans sa globalité, l'édition française des écrivains de mon corpus résonne donc avec l'édition française dans son ensemble, elle entre aussi en dialogue avec l'édition algérienne. C'est là l'une des spécificités possibles de cette édition, peut-être plus en lien avec d'autres situations éditoriales que celle ayant lieu en France. D'ailleurs, les maisons françaises les plus anciennes ont également une histoire éditoriale qui les lie aux contextes dans lesquels elles ont publié, qu'elles y aient réagi ou non : colonisation et/ou guerre d'indépendance bien sûr, mais aussi période post-indépendance (par exemple, si des coéditions se construisent entre maisons, l'Algérie est aussi un marché pour l'édition française, je l'ai évoqué précédemment).

Écrire l'histoire de l'édition en Algérie exigerait un mémoire en soi mais il me semble qu'apporter quelques éléments contextuels, historiques et/ou économiques peut éclairer les positionnements actuels et les catalogues des maisons françaises. Certaines ont en effet participé à la production d'une édition et d'une littérature coloniales ; d'autres, au contraire, se sont positionnées (souvent tardivement cependant) en réaction à la domination française en Algérie. Ma période d'étude commence justement peu avant la guerre d'Algérie, voire avec elle : pour beaucoup, cette guerre débute avec les massacres faisant suite aux manifestations des Algérien·ne·s le 8 mai 1945. D'un même temps, la seconde génération d'écrivain·e·s algérien·ne·s de langue française éditent ses premiers romans, souvent plus incisifs vis-à-vis du fait colonial que ceux des écrivains des années 1920 (1947 pour les premiers romans de Taos Amrouche et de Djamilia Debèche, 1950 pour celui de Mouloud Feraoun, 1952 pour ceux de Mouloud Mammeri et Mohammed Dib, etc.). Ces romans ont d'ailleurs souvent été écrits dans les années 1930-1940, au même moment que la montée des nationalismes algériens. Cependant, l'édition algérienne ne commence évidemment pas avec la guerre mais bien avant elle, et pour ce qui est de l'édition française en Algérie, c'est dès les débuts de la colonisation qu'elle se met en place.

- L'implantation de Hachette et des éditeurs français en Algérie coloniale : une histoire qui dure

Si l'édition française en Algérie fut multiple, c'est la maison Hachette qui, la première, s'installât de manière pérenne en Algérie : dès 1846, Louis Hachette ouvre la Librairie centrale de la Méditerranée à Alger. La même année, il lance un programme d'édition en langue arabe.

La présence de Hachette en Algérie dure officiellement jusqu'en 1966, la filiale algérienne de la maison ainsi que celles d'autres éditions françaises étant ensuite nationalisée en remplacement des Éditions nationales précédentes (elles-mêmes inaugurées le 20 septembre 1964). Cette Société nationale d'édition et de diffusion (SNED), entreprise publique d'édition et de diffusion installée à Alger et avec laquelle Assia Djebar a publié une pièce de théâtre, un recueil de poésie et un roman entre 1969 et 1978, devient l'Entreprise nationale algérienne du livre (ENAL) en 1983.

Mais au début des années 1950, c'est encore l'édition française qui domine l'Algérie. En parallèle de la littérature scolaire, une édition littéraire et politique s'efforce d'exister, principalement à partir de la première moitié des années 1950. Dans un contexte marqué par les tensions entre pro-colonie et indépendantistes, elle demeure cependant marginale. Nicolas Hubert recense environ cent-vingt-quatre titres en langue française traitant de l'Algérie entre 1954 et 1956, parmi lesquels seuls dix-huit titres sont édités en Algérie⁷⁷. De plus,

La plupart des titres sont des essais pro-coloniaux [...] ou des mémoires de colonisateurs et d'administrateurs coloniaux [...]. L'édition romanesque ou poétique algérienne apparaît négligeable par rapport à la production littéraire totale des éditeurs français mais aussi par rapport à la production éditoriale traitant de l'Algérie⁷⁸.

Pour Nicolas Hubert, l'une des raisons de ce déséquilibre est sans doute d'abord le peu de professionnel-le-s du livre en Algérie, comparativement à sa population (un problème qui existe encore aujourd'hui au niveau des librairies, comme mentionné plus haut et ci-dessous) : en 1954, on compte un-e éditeur-trice pour 491 000 habitant-e-s en Algérie, contre un-e pour 60 000 en France métropolitaine. Proportionnellement, il y a donc huit fois plus d'éditeurs-trices en métropole qu'en Algérie mais :

Ce différentiel n'empêche pas le développement d'une édition régionale algérienne concentrée dans les villes d'Alger et d'Oran. [...] Cependant, l'analyse des types d'éditeurs révèle la faiblesse de l'édition littéraire et politique : parmi les firmes algéroises recensées, on compte deux sociétés spécialisées dans la photographie et la carte postale [...], une société spécialisée dans l'édition technique [...] et plusieurs succursales d'éditeurs métropolitains tels que Flammarion ou Lavauzelle⁷⁹.

En ce qui concerne l'édition politique (différenciée de l'édition littéraire par Nicolas Hubert), elle est encore plus fragile et « le point de vue officiel domine la production des éditeurs métropolitains⁸⁰ », même si quelques figures progressistes et anticolonialistes se font entendre (André Mandouze par exemple). Le livre politique anticolonialiste va donc se diffuser, au

⁷⁷ Nicolas Hubert, *Éditeurs et éditions pendant la guerre d'Algérie, 1954-1962*, Saint-Denis, Bouchène, 2012, p.75.

⁷⁸ *Ibid.*, p.75.

⁷⁹ *Ibid.*, p.75-76.

⁸⁰ *Ibid.*, p.80.

milieu des années 1950 de la colonie vers la métropole ou l'inverse, « de façon informelle et parfois artisanale, qui ne permet de toucher qu'un public militant⁸¹ ».

Des éditeurs métropolitains se sont donc bien installés dans la colonie. Par ailleurs, de nombreux livres publiés en Algérie sont édités par la sphère publique (Office algérien d'action économique et touristique, universités, gouvernement, etc.). Poursuivre une histoire détaillée de l'édition en Algérie, et plus spécifiquement pendant la guerre d'indépendance, est un défi qui dépasse le cadre de ce mémoire – Nicolas Hubert s'y est d'ailleurs employé dans sa thèse publiée aux éditions Bouchène. Il donne de nombreuses informations sur les maisons françaises (entre autres) et leur politique éditoriale durant la lutte pour la libération nationale, y compris des maisons ayant publié ou publiant les autrices de mon corpus.

Un constat se dégage en tout cas pour les années 1940-1950 : « celui d'une faiblesse par rapport à la production de la métropole⁸² », et Nicolas Hubert propose d'ailleurs une conclusion similaire à l'hypothèse que j'ai formulée plus haut : cette faiblesse de la production est « ancr[e] dans le temps long puisque durant toute la période coloniale la majorité des écrivains francophones vivant dans les colonies se firent éditer à Paris⁸³. » Finalement, lorsque Nicolas Hubert évoque l'édition en Algérie, il s'agit plutôt de l'édition française installée en Algérie avec la colonisation et publiant majoritairement des auteurs·trices pieds-noirs (Albert Camus, Emmanuel Roblès, etc.) que des « indigènes » parlant et écrivant en français.

- Les éditeurs·trices français·es pendant la guerre d'indépendance : des réactions tardives

Avec les débuts de la guerre d'Algérie, l'édition et la presse changent. En parallèle de l'édition publique de propagande du gouvernement général d'Algérie, une édition nationaliste algérienne se met en place, les deux coexistant avec l'édition privée française.

Nicolas Hubert divise en trois temps le rapport de l'édition française à ce conflit : d'abord une première « radicalisation » du champ éditorial s'effectue entre 1954 et 1956, précédée d'un temps de latence qui voit l'affaiblissement de l'édition coloniale et l'émergence d'un traitement éditorial des revendications indépendantistes puis de la guerre d'Algérie, qui reste cependant discret. Une deuxième radicalisation a lieu entre 1957 et 1959, suite à la bataille d'Alger, avec des prises de position plus marquées de la part d'éditeurs·trices dénonçant le recours à la torture par l'armée française (mais il est plus rare qu'ils aient affirmé leur soutien à la cause indépendantiste ou aux nationalistes algérien·ne·s – et quand c'est le cas, il s'agit déjà

⁸¹ *Ibid.*, p.83.

⁸² Nicolas Hubert, *op. cit.*, p.76.

⁸³ *Ibid.*

d'éditeurs·trices qui sont qualifié·e·s de militant·e·s) et d'autres soutenant l'Algérie française (l'édition de droite joue en effet, à ce moment, un rôle croissant). Les plus importantes maisons d'édition (en production ou en reconnaissance symbolique) et/ou les plus généralistes se retiennent cependant, la plupart du temps, de soutenir une cause ou une autre. Enfin, Nicolas Hubert date une troisième radicalisation du champ éditorial entre l'automne 1959 et le mois de juillet 1962, ces dernières années de la guerre d'Algérie voyant se dessiner plus clairement la géographie éditoriale des soutiens et des opposants à l'indépendance (y compris, parfois, pour ceuls qui s'étaient abstenu·e·s de publier le moindre livre en lien avec cette guerre auparavant), avec des confrontations sévères et une montée des tensions dans l'ensemble de l'édition, en écho avec le contexte plus général, et ce jusqu'à l'accès de l'Algérie à l'indépendance. Après le mois de juillet 1962, les publications ayant trait à l'Algérie vont en effet diminuer.

- L'édition algérienne après l'indépendance, une situation contrastée

Après l'indépendance, l'édition algérienne est limitée (d'autant plus qu'elle est censée se faire exclusivement en arabe), comme en réaction à la multiplicité des éditions françaises pendant la colonie mais sans doute aussi (surtout) parce que l'on sait, ou suppose, que le livre est autant un outil de propagande étatique que de critique, d'insurrection voire de révolution contre le monopartisme. En effet, avant 1985, le secteur est entièrement dominé par l'État, qui donne le droit d'éditer et de censurer à deux structures seulement : l'Office des publications universitaires (OPU) et l'ENAL justement. Cette dernière disposait par ailleurs du seul réseau de librairies à travers le pays, que l'on évaluait à l'époque à quatre-vingt-quinze établissements (deux par wilaya/préfecture).

En 1987 (un an avant les émeutes populaires qui marquent le début du pluralisme politique et idéologique), deux éditeurs osent briser ce monopole public : Ahmed Bouneb qui crée les éditions Laphomic, arrêtées cinq ans plus tard, et Abderrahmane Bouchène qui crée les éditions portant son nom et dû s'exiler en France en 1996. En 1988, l'ouverture démocratique du pays provoque un premier changement, avec la création de plusieurs maisons d'édition ainsi que de nombreux journaux. Les premiers récits hors censure (d'anciens hauts dirigeants du FLN et de l'ALN, entre autres) sont publiés et l'année suivante, Smail Ameziane, fils d'un typographe, crée les éditions Casbah, aujourd'hui l'une des structures éditoriales les plus puissantes et influentes d'Algérie. D'autres suivent : Chihab, Dahlab, Dar Al-Hikma, Dar Al-Kitab, etc. Au moins vingt-cinq maisons sont créées à cette époque mais seules six survivent à la guerre civile.

La fin de cette sombre décennie voit la dissolution de l'ENAL (en 1998). L'Agence nationale d'édition et de publicité (ANEP), créée en 1967 et filiale de Havas Algérie, prend sa suite en

devenant l'Entreprise nationale de communication, d'édition et de publicité. Complétant ces activités par celles de la diffusion et distribution, elle occupe donc une place importante dans l'édition algérienne contemporaine. Elle appartient en même temps à l'important groupe français Vivendi dirigé par Vincent Bolloré, Havas étant le nom de la filiale de communication et de publicité de Vivendi Universal Publishing – anciennement Havas, renommée suite à l'achat du groupe par Vivendi en 1998. Vincent Bolloré est également président du conseil d'administration de Havas et Yannick Bolloré, son fils, en est le président-directeur général.

D'un autre côté, depuis une quinzaine d'année, les maisons d'édition se multiplient. On les dénombre actuellement à environ trois ou quatre-cents, certaines très petites, fragiles, voire éphémères, d'autres plus solides et pérennes. Parmi elles, barzakh (qu'on retrouve dans mon corpus), Apic, Media Plus, Alger-Livres, etc. Cette croissance est en partie due à l'État algérien qui aide financièrement ces maisons par l'intermédiaire des ministères de la Culture et des Moudjahidine⁸⁴. L'aide prend le plus souvent la forme d'achat d'exemplaires au prix public. Par exemple, selon Mustapha Madi, responsable éditorial chez Casbah, « pour le cinquantième de l'indépendance, le ministère des Moudjahidine a aidé six-cent-vingt titres, dont 90% en arabe, en achetant à chaque fois mille exemplaires⁸⁵. » La politique du ministère de la Culture est similaire, à la différence qu'on trouve davantage de livres en français dans les aides et l'achat de deux-mille exemplaires par titre. L'État algérien aide également l'édition nationale en organisant plusieurs salons qui dynamisent le secteur, dont l'important Salon international du livre d'Alger (SILA), en automne.

Du côté des librairies, la situation est moins positive (comme noté précédemment). La centaine de librairies de l'ENAL a été privatisée en 1997, les librairies étant souvent cédées à leurs salarié·e·s. Un grand nombre d'entre elles (dans les moyennes et petites villes surtout) n'ont pas résisté et le pays compte donc aujourd'hui moins d'une trentaine de librairies généralistes dont plus d'une dizaine à Alger, une demi-douzaine à Tizi Ouzou et deux à Constantine, Oran et Bejaïa. Au niveau des tirages, les livres sont en moyenne imprimés à mille ou mille-cinq-cents exemplaires, parfois difficiles à écouler. Les livres d'histoire se vendent par ailleurs mieux que les romans – mais c'est surtout le parascolaire qui fait vivre les éditeurs·trices d'aujourd'hui.

⁸⁴ Ancien·ne·s combattant·e·s membres du FLN ou de l'ALN.

⁸⁵ Mustapha Madi cité par Pierre Daum, « Éditeurs et libraires en Algérie », *Le Monde diplomatique*, août 2013. Archives en ligne payantes du Monde : <<https://www.monde-diplomatique.fr/2013/08/DAUM/49513>> [dernière consultation le 13 août 2016]

La situation éditoriale algérienne est donc encore aujourd'hui contrastée et, comme je l'ai dit, le pays reste un marché important pour la France. Quant à Hachette justement, le groupe avait créé une nouvelle filiale algérienne en 2000 sous le nom de Société d'édition et de diffusion internationale algérienne (Sedia). Cette structure avait pour vocation principale l'édition de manuels scolaires (activité déjà majeure de Hachette en Algérie pendant la colonie). Elle a cependant élargi son activité en 2006 en commençant à publier de la littérature générale, avec, entre autres, la collection Mosaïque, qui propose aux lecteurs·trices algérien·ne·s des auteurs·trices algérien·ne·s souvent reconnu·e·s et édité·e·s en France : Azouz Begag, Yasmina Khadra, Malika Mokeddem, Rachid Mimouni, etc. Y ont justement été édités des romans de Assia Djebar, Nina Bouraoui, Nora Hamdi et Faïza Guène. Aujourd'hui, la Sedia compte plusieurs collections, des livres scolaires et parascolaires aux livres jeunesse, aux romans et aux essais en français et en arabe. En mai 2010, la Sedia a cessé d'être une filiale de Hachette, le groupe se retirant du capital. Elle demeure cependant un partenaire important pour le groupe français en Algérie. Si Hachette n'est pas le seul éditeur (scolaire) à s'être installé dans le pays, il a néanmoins imprégné durablement ce territoire. Mais bien avant l'indépendance, on trouve aussi des éditeurs français qui ont tenté de créer une dynamique éditoriale qu'ils voulaient algérienne, aussi limitée soit-elle par les structurations inégalitaires de la société coloniale.

- Edmond Charlot, un éditeur du « monde du contact⁸⁶ »

Edmond Charlot est un exemple de ce type d'éditeurs. Il est celui qui a publié le premier roman de Taos Amrouche en 1947, *Jacinthe noire*. Son grand-père paternel est arrivé en Algérie dès 1830 et sa famille maternelle, maltaise, s'y est implantée à partir de 1854. Lui-même est né en 1915 à Alger et dès 1936, il y ouvre une librairie et se lance en même temps dans l'édition. Quelques années plus tard, pendant la Seconde Guerre mondiale, « il participe pour le compte du Gouvernement provisoire à la création des Éditions de France qui publient à Alger une dizaine d'ouvrages sous les auspices du commissariat à l'Information du Comité français de libération nationale⁸⁷ ». Dès 1936, il crée sa première collection, Méditerranéenne, et publie les premiers livres de Albert Camus (qui dirigera plus tard la collection Poésie et théâtre). En 1944,

⁸⁶ Notion qui irrigue l'historiographie française de l'Algérie coloniale, dont Annie Rey-Goldzeiger parle dans *Aux origines de la guerre d'Algérie, 1940-1945 : de Mers-el-kébir aux massacres du nord-constantinois*, Paris, La Découverte, 2002. Cette notion promeut l'idée selon laquelle la colonie a aussi permis l'émergence d'une société en contact entre Européen·ne·s et Africain·e·s, en dépit des inégalités profondes qui structuraient la société coloniale – ce qui est en partie réel. La notion est cependant vivement critiquée en ce qu'elle peut tendre à atténuer la violence des rapports de pouvoir colonialistes et impérialistes imposés par la France à 'ses' colonies, ces derniers empêchant la construction d'un « monde du contact » réel et équilibré. À ce propos, voir également « La société du contact dans l'Algérie coloniale », revue *Le Mouvement social* 3/2011 numéro 236, juillet-septembre 2011.

⁸⁷ Nicolas Hubert, *op. cit.*, p.87.

affecté au ministère de l'Information à Paris, il y installe ses éditions qui se transforment en société commerciale. Il rencontre le succès littéraire en publiant des livres qui obtiennent des prix prestigieux (Renaudot pour Henri Bosco et Jules Roy, Femina pour Emmanuel Roblès). Il doit alors s'endetter pour réimprimer rapidement, ce qui précipite sa faillite. Une revue est lancée en 1946, qui publie des textes d'écrivains d'Afrique du nord (Mohammed Dib, Kateb Yacine, Malek Ouary, etc.). Suite au problème de l'approvisionnement en papier, Edmond Charlot traverse une crise économique qui aboutit à la réinstallation des éditions à Alger en 1950. Les difficultés financières s'accumulant en même temps que les divergences entre collaborateurs, Edmond Charlot quitte la maison qu'il a fondée ; les éditions Charlot continuent de fonctionner quelques mois sous la direction de Jean Amrouche (frère de Taos Amrouche) et Charles Atrand puis finissent par déposer le bilan. Elles n'auront en tout cas cessé de promouvoir « un idéal humaniste et réconciliateur à contre-courant de leur époque caractérisée par une brutalisation des rapports sociaux⁸⁸. » C'est sans doute aussi la position d'Edmond Charlot qui voulait cela : Français né en Algérie, il est à la fois issu des familles de colons et profondément attaché à un pays qu'il considérait comme le sien (mais c'est aussi pour cette raison que je n'ai pas estimé que les éditions Charlot étaient tout à fait algériennes : il me semble qu'elles étaient avant tout des éditions françaises, installées successivement à Paris et à Alger, tentant dans cette dernière ville d'animer la vie littéraire et éditoriale locale). Cet aspect est d'ailleurs récurrent pour un certain nombre d'auteurs·trices de cette époque, traversé·e·s par les enjeux de la guerre d'Algérie : beaucoup d'entre eux (Camus, Roblès pour ne citer que les plus connus) sont attaché·e·s à la présence française en Algérie et hostiles à la violence du FLN comme à celle de l'armée française. Ces « libéraux » jouent donc un rôle politique complexe (et Edmond Charlot subit d'ailleurs deux plasticages de l'OAS en 1961, qui détruisent la quasi-totalité de ses archives), entretenant l'idée qu'un « monde du contact » est possible dans la société coloniale (à l'inverse, Jean Sénac rejoint dès 1955 la cause de l'indépendance algérienne, se considérant comme bien plus algérien que français – il obtiendra d'ailleurs la nationalité à l'indépendance). De fait, ce monde existe et ne disparaît pas suite aux massacres du nord-constantinois, les populations (surtout urbaines) continuant de cohabiter et de se côtoyer « par vocation, par profession ou du fait de leurs conditions de vie⁸⁹ », ne serait-ce que « parce que l'une a pour mission de faire travailler, d'administrer, d'éduquer ou de surveiller l'autre⁹⁰ » – et c'est justement là toute l'ambiguïté et la violence du monde du contact, qui n'est

⁸⁸ Nicolas Hubert, *op. cit.*, p.79.

⁸⁹ *Ibid.*, p.88.

⁹⁰ *Ibid.*

en fait qu'une société coloniale forçant la cohabitation déséquilibrée et inégale de plusieurs populations.

Quel qu'ait été, en tout cas, le positionnement de Edmond Charlot avant et pendant la guerre d'Algérie,

On peut considérer que [son] catalogue, complété par celui d'éditeurs métropolitains qui s'intéressent de façon marginale à la littérature nord-africaine [Gallimard, Albin Michel, Fayard, Le Seuil, etc.], contribue à redéfinir l'horizon d'attente du lecteur du milieu des années 1950. Jusque-là habitué au roman colonial ou à une littérature régionaliste d'exaltation de l'œuvre coloniale, ce dernier a maintenant à sa disposition un ensemble romanesque sous-tendu par des valeurs diverses et contradictoires⁹¹.

Le catalogue et le parti pris éditorial de Edmond Charlot ont donc marqué l'histoire éditoriale et il n'est pas étonnant que, bien qu'il n'ait publié qu'un seul livre d'une écrivaine parmi celles que j'ai sélectionnées, il soit le premier en date à le faire.

Les maisons installées : un engagement en demi-teinte

Toutes les maisons de mon corpus ne sont évidemment pas directement concernées par les mouvements éditoriaux liés à la guerre d'Algérie. Elles sont en fait quinze à exister avant 1954 et cinq à avoir été ouvertes entre 1954 et 1962 (dont deux créées en 1961 et une autre en 1962, à la fin de la guerre). Il s'agit donc principalement de maisons anciennes pour celles présentes avant 1954 : Albin Michel, Bayard, Fayard, Flammarion, Gallimard, Grasset, Hachette et Stock ; accompagnées de maisons apparues au cours du XX^e siècle, entre 1935 et 1944 : Buchet/Chastel, Calmann-Lévy, Edmond Charlot, Julliard, Le Seuil et La Table ronde. La dernière structure née avant la guerre, en 1953, est la collection Le Livre de poche. Les cinq maisons apparues pendant la guerre sont J'ai lu (créées par Flammarion en 1958), les éditions de François Maspero (1959), celles de Maisonneuve & Larose et de Robert Morel en 1961 et enfin, l'année de l'indépendance (1962), 10/18 (créées par Paul Chantrel, le directeur général de Plon).

- La discrétion des grandes éditions généralistes

Les 'anciennes' maisons le sont aujourd'hui, souvent de par leur âge mais aussi de par une certaine légitimité et une reconnaissance symbolique dont elles bénéficient : Gallimard en est bien sûr le parangon mais j'y compte aussi les maisons mentionnées ci-dessus, à l'exception de Edmond Charlot (dont j'ai parlé déjà et qui a cessé son activité au début des années 1950), La

⁹¹ Nicolas Hubert, *op. cit.*, p.80.

Table ronde, François Maspero, Maisonneuve & Larose et 10/18. Si ces maisons installées proposent de nombreux titres littéraires, elles sont cependant, le plus souvent, généralistes.

Dans l'ensemble, si elles couvrent une large partie du spectre politique, ces structures sont tout de même restées assez conservatrices et n'ont que tardivement montré un intérêt pour les littératures algériennes de langue française. Elles sont également restées plutôt discrètes pendant la guerre d'Algérie. En ce qui concerne les écrivaines de mon corpus, elles ont commencé à les publier dans les années 1990 pour la plupart. L'évolution de la maison Gallimard vis-à-vis des littératures algériennes (et plus largement maghrébines) est un exemple flagrant de cet engagement en demi-teinte des maisons installées. Au sein de ces dernières, alors qu'elles proposent souvent des catalogues dans lesquels la littérature occupe une place prépondérante, les écrivaines franco-/algériennes mettront du temps à trouver une place.

Depuis 1949, Gaston Gallimard occupe une position dominante dans le champ éditorial français, ce qui, pour Nicolas Hubert⁹², explique le peu d'ouverture du catalogue à une littérature 'trop' revendicative vis-à-vis du colonialisme tout en ne refusant pas la littérature de voyage teintée d'orientalisme ou l'ouverture, en 1951, d'une collection, « L'Air du temps », qui joue un rôle important dans la couverture de l'actualité et le développement du catalogue des littératures africaines de Gallimard dans les années 1950. En revanche, et Claude Gallimard en fait la remarque⁹³ : « Nous avons réussi à ne pas publier un livre sur la guerre d'Algérie pendant la guerre d'Algérie. » Gallimard va donc, au fil des années et l'actualité l'exigeant, publier progressivement quelques textes évoquant l'Algérie (sans jamais aborder frontalement la guerre) jusqu'à, avec l'ensemble des éditeurs généralistes, « [céder] – en se référant de façon explicite à la production qu'ils ont refusée et refuseront toujours de prendre en charge – à la tentation de faire leur “petite expérience” de la guerre⁹⁴ » en 1961, en publiant pour la première fois des titres traitant explicitement de la guerre d'Algérie. Les années passant, le catalogue de la maison Gallimard s'enrichit de nouveaux titres de littérature algérienne, traitant ou non de la lutte de libération. Gallimard a donc bien « réussi à ne rien publier sur la guerre pendant que celle-ci avait lieu⁹⁵ » puis a développé une ligne éditoriale autour de ces sujets. Le positionnement éditorial de Gallimard sur cinquante ans montre bien que « dès lors que des perspectives de vente existent (et sont permises par l'éloignement de l'événement) le capitalisme d'édition n'interdit plus ce qu'il réprouvait jadis⁹⁶. »

⁹² Nicolas Hubert, *op. cit.*, p.94.

⁹³ *Ibid.*, p.96.

⁹⁴ *Ibid.*, p.344-345.

⁹⁵ *Ibid.*, p.450.

⁹⁶ *Ibid.*

Gallimard, comme d'autres, commence donc à publier quelques nouveautés et rééditions de romans de Nina Bouraoui à partir des années 1990 seulement. Ne publiant qu'une seule écrivaine et un faible nombre de titres (principalement des rééditions) tout en étant détentrice d'autres maisons présentes dans l'édition des écrivaines franco-/algériennes (Joëlle Losfeld, J'ai lu), la maison symbole de l'édition française n'occupe finalement jamais de place centrale dans mon corpus.

Les autres éditeurs généralistes ne sont pas différents : Bayard, Calmann-Lévy et Stock commencent à publier des écrivaines dans les années 1980 ; Albin Michel, Fayard, Grasset, Hachette et Le Livre de poche, dans les années 1990 ; et enfin Buchet/Chastel, Flammarion et J'ai lu, dans les années 2000. Certaines de ces maisons, plutôt conservatrices (Grasset par exemple) voire carrément à droite et/ou pro-Algérie française (Albin Michel, Flammarion ou Fayard) opèrent un revirement nuancé dans les années 1980 (en particulier pour le secteur littéraire chez Albin Michel, qui connaît de grands succès) et commencent à publier des écrivaines parfois reconnues, comme Maïssa Bey (pour Grasset) et surtout Assia Djébar, dont Albin Michel a publié de nombreux romans.

D'après Nicolas Hubert, « la guerre d'Algérie et plus largement la colonisation sont passées au milieu des années 1990 du statut de sujets tabous à celui de sujets en vogue, comme l'atteste la proportion de doctorats d'histoire déposés dans ce domaine⁹⁷. » C'est une constatation qu'il me semble intéressant de mettre en relation avec la relative explosion des publications des écrivaines de mon corpus qu'on observe à partir des années 1990, la décennie noire algérienne. Si les éditeurs·trices sont aussi les acteurs·trices de ce mouvement (puisque quelques-un·e·s ont commencé à publier dès les années 1980, participant sans doute à la visibilité des sujets concernant la guerre d'Algérie et à celle des écrivaines), dans le cas de certains éditeurs généralistes, cela semble moins le cas. Ils ont, pour la plupart, gardé une position distancée et peu risquée au plus fort des débats (y compris lors des dénonciations de la torture pratiquée par l'armée française puis de la critique généralisée du principe même du colonialisme), puis ont su profiter du nouveau créneau commercial qu'ont représenté ces littératures dans les années 1990 (des nuances existent entre les maisons d'édition mais elles ne sont pas si significatives par rapport au mouvement général que les maisons impulsent et suivent à la fois). Ainsi, des maisons qui s'étaient peu (voire jamais) engagées dans la publication de littérature franco-/algérienne de langue française pendant la guerre d'Algérie se retrouvent, à partir des années 1980-1990, à être celles publiant le plus d'écrivaines et/ou le plus de titres de mon corpus :

⁹⁷ Nicolas Hubert, *op. cit.*, p.450-451.

Stock entre 1980 et 1989, qui publie six romans (nouveautés) de Leïla Sebbar (puis trois livres de Leïla Sebbar et Nina Bouraoui dans les années 1990 et six livres de Nina Bouraoui dans les années 2000) ; Albin Michel à égalité avec Actes sud entre 1990 et 1999, publiant chacun cinq livres (quatre nouveautés, une réédition) de deux autrices, Assia Djébar et Tassadit Imache (Albin Michel publie également quatre livres de Assia Djébar dans les années 2000 ; par ailleurs la maison, traditionnellement de droite, a aussi publié plusieurs romans et essais liés aux questions raciales et de genre plutôt progressistes...) ; Le Livre de poche qui publie vingt rééditions de trois écrivaines (Assia Djébar, Nina Bouraoui et Faïza Guène) entre 2000 et 2009 (trois rééditions de Assia Djébar et Nina Bouraoui la décennie précédente, quatre rééditions de Nina Bouraoui et Faïza Guène la suivante) et enfin, J'ai lu, qui en a édité cinq de deux écrivaines (Nina Bouraoui et Nora Hamdi) depuis 2010.

- Des exceptions : Le Seuil, René Julliard et des personnalités de Gallimard

L'élément fort qui distingue tout de même Gallimard durant la période de la guerre d'indépendance est surtout ses auteurs·trices. En 1955 est en effet créé le Comité d'action des intellectuels contre la poursuite de la guerre en Afrique du Nord (CAICPG) à l'initiative d'Edgar Morin et de trois auteurs de Gallimard, Robert Antelme, Louis-René Des Forêts et Dyonis Mascolo. Parmi les premier·e·s signataires de la charte, 37% sont des intellectuel·le·s et écrivain·e·s et parmi eux, 8% sont des écrivain·e·s ou éditeurs·trices membres d'un comité de lecture, ce qui permet d'ériger l'édition en deuxième catégorie professionnelle représentée au sein de la liste. On retrouve, entre beaucoup d'autres, Alioune Diop (de Présence africaine), Francis Jenson, René Julliard, Pierre Seghers, mais aussi Michel et Robert Gallimard, tous s'engageant nominativement. Surtout, sur les soixante-deux écrivain·e·s signataires, trente sont édité·e·s chez Gallimard, suivi·e·s, loin derrière, de sept aux éditions du Seuil, quatre aux éditions de Minuit et respectivement trois aux éditions Julliard et aux éditions Seghers. Une quinzaine de maisons d'édition sont ensuite représentées par un signataire unique. Cette surreprésentation des auteurs·trices de Gallimard trouve par ailleurs son prolongement dans l'engagement de plusieurs membres du comité de lecture de la maison : Michel Gallimard, Robert Gallimard, Dyonis Mascolo et Jacques Lemarchand, rejoints par François Erval (nommé directeur de la collection Idées en 1962) – ces prises de positions sont cependant loin d'être partagées par d'autres collaborateurs de Gallimard, qui ne manqueront pas de le faire savoir.

Au-delà de l'engagement individuel des auteurs·trices ou des éditeurs·trices, deux maisons d'édition se démarquent vraiment, par leur ligne éditoriale et leur catalogue : celle de René

Julliard et celle du Seuil qui, parmi les premières, ouvrent un débat éditorial en défendant leur engagement anticolonialiste. Sans jamais affirmer totalement leur position, elles se permettent de publier des livres qui deviennent fondamentaux dans le débat intellectuel, éditorial, littéraire et politique.

Le Seuil (qui a déjà publié *Peaux noires, masques blancs* de Frantz Fanon en 1952 – et qui publie *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident* de Edward Saïd en 1980) publia justement en 1955 un essai de Colette et Francis Jenson, *L'Algérie hors la loi*. Ce texte joue un rôle primordial dans la découverte par le grand public du nationalisme algérien identifié au FLN. Ce sont d'ailleurs Paul Flamand et les éditions du Seuil qui vont, au début des années 1950, supplanter le catalogue des éditions Charlot au niveau de la littérature algérienne et plus largement maghrébine. La collection Méditerranée est en effet fondée en 1951 par Emmanuel Roblès, écrivain né à Oran et personnalité centrale du milieu littéraire algérien de l'après-guerre. Ce dernier connaît en effet la plupart des écrivains algériens et accueille, dans sa collection, « des textes romanesques porteurs d'une certaine contestation de la colonisation⁹⁸ », avant que Méditerranée ne s'essouffle à l'approche de l'indépendance algérienne. La maison garde cependant un riche catalogue de littérature maghrébine de langue française. Le Seuil publie également *Contre la torture* de Pierre-Henri Simon, premier livre produit et diffusé en quantité industrielle afin de dénoncer la torture en 1957, auquel Grasset répond la même année avec *Contrepoison, ou la morale en Algérie* de Michel Massenet. Le catalogue du Seuil a donc réussi à concilier « une certaine audace politique ou littéraire et la réussite commerciale⁹⁹ » jusqu'en 1957, sans jamais que la maison ne s'avance à soutenir explicitement le nationalisme algérien. À partir de 1957, un changement s'opère : si les éditions du Seuil poursuivent la publication de textes écrits par des Algérien·ne·s ou traitant des questions coloniales, elles diminuent cependant la quantité d'ouvrages sur ce sujet, décidant bien « de ne pas s'engager dans la voie de l'édition militante¹⁰⁰ ». Elles continuent cependant, tout au long de la guerre, à publier des textes « qui incitent les contemporains à réfléchir sur la guerre d'Algérie¹⁰¹ » jusqu'à, malgré tout, publier en 1960 et pour la première fois dans leur catalogue, un livre du nationaliste algérien Meziane Nourredine, *Un Algérien raconte*. En revanche, en ce qui concerne mon corpus, les éditions du Seuil ne publient, elles aussi, des écrivaines franco-/algériennes qu'à partir des années 1990 et de manière épisodique : deux recueils de nouvelles

⁹⁸ Nicolas Hubert, *op. cit.*, p.126.

⁹⁹ *Ibid.*, p.148.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.94.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.353.

de Leïla Sebbar et quatre contes et recueil de contes pour la jeunesse de Nora Aceval. En dépit de leur engagement anticolonialiste, elles ne se placent donc pas comme maison centrale de l'édition des écrivaines franco-/algériennes de langue française de ces soixante-dix dernières années.

Au contraire, les éditions de René Julliard, déjà considérées comme découvreuses de talent (avec Françoise Sagan par exemple) publient dès le départ les premiers romans de Assia Djébar, *La Soif*, *Les Impatients* et *Les Enfants du nouveau monde* pendant la seconde partie de la guerre (entre 1957 et 1962), puis *Les Alouettes naïves* en 1967. Ces publications, peu nombreuses face à l'ensemble de la production éditoriale de cette période, permettent pourtant aux éditions Julliard, alors indépendantes, d'être les seules éditions entre 1950 et 1959 à publier une écrivaine de mon corpus, et les plus 'productives' entre 1960 et 1969 (face à François Maspero et La Table ronde). En fait, les éditions Julliard commencent à publier des ouvrages (plus ou moins) anticolonialistes dès le début des années 1950, qu'il s'agisse de la colonie d'Algérie ou de celles du Maroc et de Tunisie, en renvoyant cependant certains textes considérés comme trop militants aux éditions de Minuit. Certains de ses textes furent par ailleurs attaqués à droite comme à gauche (*Lieutenant en Algérie* du légaliste Jean-Jacques Servan-Schreiber en 1957) ; d'autres furent retenus car très critiques envers le Général de Gaulle. René Julliard publia également, la même année que *La Soif* (1957) un livre décrivant les processus d'émancipation des femmes maghrébines (*La Révolution des femmes en Islam* d'Attilio Gaudio). Sans que ce livre ne soit subversif, il heurte pourtant de front « l'idée promue par le cercle de femmes réuni à Alger autour [de l'épouse du] général Massu, pour qui les nationalistes sont forcément rétrogrades en matière d'égalité des sexes¹⁰². » Cette politique éditoriale conduit finalement Le Seuil à se faire concurrencer par Julliard à la fin des années 1950 au niveau de la littérature nord-africaine de langue française. Alors que la collection Méditerranée décroît dès 1955 et plus fortement à partir de 1957, René Julliard édite donc Assia Djébar et de nombreux·ses autres auteurs·trices, en rupture avec la littérature dominante grâce à leur visée anticolonialiste.

Avec l'arrivée de Christian Bourgois aux éditions Julliard, le rôle de la maison dans le débat anticolonial s'accroît. Le catalogue algérien développé par Bourgois « place Julliard à l'avant-garde politique de l'édition littéraire à forts tirages¹⁰³ » avec, entre autres, Jules Roy et son livre *La Guerre d'Algérie*, paru en 1960. La publication des livres de Assia Djébar s'inscrivait donc dans un mouvement éditorial volontaire et global, contrairement à de

¹⁰² Hubert, *op. cit.*, p.257.

¹⁰³ *Ibid.*, p.344.

nombreuses publications d'autres maisons, plus anecdotiques. Cependant, après la mort de René Julliard en 1962, la tendance semble ralentir – Gisèle d'Assailly, veuve de René Julliard, disait d'ailleurs en 1962 : « l'Algérie a fait couler assez de sang, elle ne fera plus couler d'encre¹⁰⁴. » Si les livres édités ensuite lui ont donné tort, chez Julliard en revanche, une fois les romans de Assia Djebar édités, on ne trouve plus (de mon corpus) qu'un seul roman de Leïla Sebbar publié en 2003. L'entrée de Julliard dans le groupe conservateur des Presses de la Cité en 1965 aurait-il joué sur ce point ? C'est en tout cas des désaccords avec ce groupe qui conduisent Christian Bourgois à quitter 10/18 (qu'il dirigeait depuis 1968, après avoir dirigé les éditions Julliard entre 1962 et 1966) en 1992, amenant sa propre maison à l'indépendance.

Une dernière maison généraliste un peu plus engagée que d'autres est celle de Buchet/Chastel, anciennement Corrêa (ces éditions ayant été reprises par Edmond Buchet et Jean Chastel en 1936). Edmond Buchet, qui dirigea la maison jusqu'en 1969 lui fit connaître sa période faste en découvrant de nombreux·euses auteurs·trices et en publiant d'autres confirmé·e·s. Les éditions Buchet/Chastel publient aussi, entre autres, le *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur* de Albert Memmi (directeur de la collection Domaine maghrébin aux éditions Maspero quelques années plus tard) en 1957. Les éditions Buchet/Chastel n'ont cependant, dans mon corpus, qu'une présence très discrète puisqu'elles n'ont publié qu'une nouvelle de la jeune écrivaine Kaouther Adimi au sein d'un ouvrage collectif en 2007.

Les personnalités des deux maisons d'édition que sont Le Seuil et Julliard ont cependant plus été des « specta[trices] engagé[e]s des luttes de libération nationale¹⁰⁵ » tout au long de cette dernière que de véritables actrices de ces luttes, comme ont pu l'être les éditions de Minuit ou les éditions Maspero, surtout quand la production des premières concernant l'Algérie ou écrite par des Algérien·ne·s est mise en perspective avec l'ensemble de leur production, bien plus importante. Mais grâce à leur position d'éditeurs généralistes, néanmoins face aux autres éditeurs·trices généralistes et à contre-courant des récits de voyages orientalistes, des livres 'scientifiques' concernant l'Algérie ou plus largement de la littérature coloniale, Le Seuil et René Julliard ont pu atteindre un public parfois plus large que celui touché par des éditions dites militantes.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.452.

¹⁰⁵ Nicolas Hubert, *op. cit.*, p.254.

L'ensemble des maisons d'édition généralistes et installées se sont donc peu engagées dans la lutte anticoloniale comme dans l'édition de littérature franco-/algérienne jusque dans les années 1980-1990 et du point de vue de ce travail, l'engagement de celles ayant eu un parti pris plus marqué est même relatif puisque les écrivaines ont aussi fait moins l'objet de publications et de médiatisations que leurs confrères au sein des maisons des éditeurs·trices généralistes (y compris Le Seuil et Julliard). Le positionnement anticolonialiste des un·e·s n'est bien sûr pas synonyme d'un positionnement égalitariste ou inclusif vis-à-vis des femmes écrivant, ces dernières se heurtant à la fois au système racial et colonial ainsi qu'au système sexiste.

Des éditions engagées et militantes

À côté de ces éditeurs·trices généralistes existent aussi des éditeurs·trices souvent plus modestes (encore que cela soit relatif) et surtout plus engagé·e·s dans la défense d'une idéologie, qu'elle soit proche du nationalisme algérien ou pro-Algérie française. C'est d'ailleurs en partie grâce aux livres publiés par les maisons d'édition opposées au colonialisme que l'édition française d'aujourd'hui s'est construite une représentation d'elle-même plus positive que ne l'était sans doute la réalité de son positionnement :

Grâce à ces livres respectables, l'édition française semble élaborer pour elle-même une image fantasmée d'opposant à la torture. Déjà, la fin du tripartisme en 1947 aidant, les premières années de IV^e République avaient vu les éditeurs marqués par une mauvaise image en raison de leur activité sous l'occupation allemande s'inventer un rôle mythique d'acteurs de la résistance. En reprenant un propos de Claude Gallimard se félicitant que les éditions Gallimard soient parvenues à ne publier aucun livre sur la guerre d'Algérie pendant que celle-ci avait lieu, on peut interpréter l'édition tardive de romans se référant – de façon la plus vague, la plus volontairement ambiguë – à l'Algérie en guerre, à son lot de torture et d'exactions, comme une façon de prendre en marche le train de la décolonisation, que la majorité des éditeurs et des directeurs de collection regardèrent passer sans l'emprunter depuis les bureaux de leurs locaux parisiens¹⁰⁶.

Face à ces éditeurs·trices peu réactif·ve·s, d'autres font au contraire rapidement preuve d'un engagement fort : il s'agit principalement des éditions de Minuit et des éditions de François Maspero, du côté de l'opposition au colonialisme français. Ce sont les seules éditions à pouvoir « être considérées par la régularité de leur production et des saisies endurées, comme les ac[trices] d'une “résistance éditoriale”¹⁰⁷. »

- Les anticolonialistes éditions de Minuit et éditions Maspero

Les éditions de Minuit, dont le directeur Jérôme Lindon reconnaît plus tard qu'il n'avait pas au départ de volonté militante particulière, ont déjà, au début de la guerre d'Algérie, une image de maison résistante, suite à la Seconde Guerre mondiale, assortie à une réputation de

¹⁰⁶ Nicolas Hubert, *op. cit.*, p.347.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.89.

découvreuse de talents littéraires (Samuel Beckett, Claude Simon, etc.). Pendant la guerre d'Algérie, Minuit joue un rôle important, d'abord en révélant ce que le gouvernement et une partie de l'opinion refusent : la torture pratiquée par les militaires français en Algérie, puis en France pendant le conflit. La publication de livres politiques, dénonçant les actes de violence puis l'État colonial lui-même, s'inscrit dans la « filiation de l'esprit de la Résistance, encore vif à l'époque¹⁰⁸ » et les éditions de Minuit, comme les éditions Maspero, se heurtent d'ailleurs à la censure des autorités françaises, ainsi qu'aux poursuites judiciaires et aux procès divers (inculpations d'atteinte au moral de l'armée, d'incitation à la désobéissance, de diffamation de la police, etc.). Sur les vingt-trois ouvrages publiés par Minuit entre 1957 et 1962 (sur deux-cent-cinquante-trois consacrés à la guerre sur cette période, publiés par soixante-dix-neuf éditeurs·trices), douze sont saisis et donnent lieu à un procès¹⁰⁹. Jérôme Lindon subit également un plasticage par l'OAS.

Parmi les livres phares des éditions de Minuit figurent *Pour Djamila Bouhired* de Georges Arnaud et Jacques Vergès (1957), un livre qui préfigure le glissement de la dénonciation des crimes de l'armée française vers le soutien aux nationalistes algérien·ne·s, *La Question* de Henri Alleg (1958), *L'Affaire Audin* de Pierre Vidal-Naquet (1958), *La Gangrène* qui reproduit les témoignages de détenu·e·s algérien·ne·s (1959), *Le Déserteur* de Maurienne (1960), *Le Désert à l'aube* de Noël Favrelière (1960), etc. Fait marquant cependant : alors que les éditions de Minuit sont autant engagées dans l'anticolonialisme que dans leur catalogue littéraire, les livres cités sont majoritairement issus de la collection Documents, collection d'essais politiques, et il semble que peu de littérature écrite par des écrivain·e·s franco-/algérien·ne·s ou traitant du colonialisme par le biais littéraire n'ait trouvé sa place au sein du catalogue de Minuit, y compris après la guerre. Cela explique peut-être, en partie, que les éditions de Minuit soient les grandes absentes de mon corpus, en dépit de leur positionnement. En effet, aucune des douze écrivaines sélectionnées n'a jamais publié de texte chez Minuit, et il y a sans doute d'autres raisons (à rechercher ?) que la distinction essais/littérature pour expliquer cela. La maison militante, à l'avant-garde de l'engagement indépendantiste et nationaliste métropolitain, n'est donc pas représentée dans ce travail.

François Maspero a pour sa part édité à plusieurs reprises Taos Amrouche. Entre 1966 et 1972 (environ, puisque certaines rééditions/réimpressions s'étaleront jusqu'en 1981) sont parus

¹⁰⁸ Didier Monciaud, « Les Éditions de Minuit et la guerre d'Algérie : publications et rééditions », *Cahiers d'histoire, revue d'histoire critique*, numéro 124, 2014, p.225-231. <<https://chrhc.revues.org/3836>> [dernière consultation le 18 août 2016]

¹⁰⁹ *Ibid.*

deux titres (un recueil de poèmes et chants imazighen, *Le Grain magique*, réédité à plusieurs reprises et une réédition d'un roman, *Jacinthe noire*). Après la librairie La Joie de lire ouverte en 1955, les éditions Maspero, dont le projet naît dès 1958 dans la tête de leur fondateur, apparaissent en 1959, en pleine guerre d'Algérie donc. Avec la publication, en octobre de la même année, de *L'An V de la Révolution algérienne* de Frantz Fanon, les éditions Maspero se lancent véritablement. En dépit des références répétées aux éditions de Minuit dans les échanges entre Maspero et Fanon concernant ce livre, l'éditeur insiste bien auprès de l'auteur sur l'importance de ne pas préfacier l'ouvrage avec des extraits de *La Question*. Pour Nicolas Hubert,

Cette réserve a un caractère fondateur, puisqu'elle manifeste la volonté de se démarquer d'un concurrent exerçant au sein du champ éditorial un monopole de fait de l'opposition à la torture – identifiée à juste titre par Fanon, comme par une partie de ses contemporains, à une opposition à la guerre¹¹⁰.

Le travail de promotion de *L'An V de la Révolution algérienne* est difficile, témoignant de la position minoritaire de Maspero au sein du champ éditorial. Le livre est par ailleurs censuré et saisi, mais dans des quantités infimes puisque l'éditeur le diffuse officieusement. Par la suite, François Maspero édite *Le Refus* de Maurice Maschino (1960, la même année que *Le Déserteur* à Minuit, chacune des deux maisons ayant 'son' déserteur), *Des voix dans la casbah* de Hocine Bouzaher (1960), *Le Droit à l'insoumission* (1961), recueil de témoignages de signataires et de non-signataires du manifeste des 121 (Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie, signée par des intellectuel·le·s, universitaires et artistes le 6 septembre 1960 dans la revue *Vérité-Liberté*), *La Révolution algérienne par les textes* de André Mandouze (1961), etc. L'éditeur publie également le dernier livre publié du vivant de Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre* en 1962 (il lance à la même époque la revue *Partisans* qui paraîtra jusqu'en 1973), puis des textes du même auteur datant de la décennie 1952-1961 dans *Pour la révolution africaine* en 1964. Par la suite, c'est La Découverte qui hérite des droits de ces ouvrages avec l'ensemble du fonds Maspero.

La publication des livres de Taos Amrouche (dont le recueil de poèmes imazighen a justement été réédité à quelques reprises par La Découverte dans sa collection de littérature étrangère un temps appelée Littératures et voyages), seule écrivaine de mon corpus à être éditée par François Maspero, prend donc une couleur particulière, et particulièrement engagée au sein du catalogue Maspero. Si le recueil *Le Grain magique* est publié dans la collection poétique et littéraire des éditions Maspero, nommée Voix (dirigée par Fanchita Gonzalez Batlle, qui éditât des écrivain·e·s du monde entier), le roman *Jacinthe noire* l'est lui dans la collection Domaine

¹¹⁰ Nicolas Hubert, *op. cit.*, p.272.

maghrébin, dirigée par l'écrivain et essayiste Albert Memmi entre 1967 et 1973. Ce choix éditorial marque les deux ouvrages de manière différente : l'un est raccroché au travail poétique inhérent aux textes imazighen quand l'autre est identifié géographiquement mais aussi politiquement et symboliquement (le roman racontant l'histoire d'une jeune femme tunisienne arrivant à Paris et logeant dans une pension d'étudiantes dont elle se démarque fortement). Les éditions Maspero n'ont donc publié qu'une écrivaine de mon corpus (et elles ont aussi publié *Histoire de ma vie*, l'autobiographie posthume de la mère de Taos Amrouche, Fadhma Aït Mansour Amrouche, en 1968) mais les positions de l'éditeur lui ont donné une force toute particulière. C'est bien là un exemple de la faculté, de l'habileté et du pouvoir des éditeurs·trices sur les livres : si certain·e·s, généralistes, proposent un large catalogue empêchant parfois de déterminer clairement les positionnements éditoriaux, littéraires et/ou politiques de ceuls qui l'animent (mais offrant une légitimité et une diffusion souvent massive), d'autres, comme Maspero, se distinguent par leur engagement primordial en dépit de la relative précarité de leur structure, et un livre édité chez euls donne alors à ce dernier comme à son autrice un souffle littéraire, politique et/ou symbolique singulier.

- À droite et pro-colonialiste : les éditions de La Table ronde

Chose intéressante d'ailleurs : si Taos Amrouche a été éditée chez Maspero, elle l'a aussi été, étrangement, à La Table ronde. *Jacinthe noire*, premier tome de la série *Moisson de l'exil* édité par Julliard (et plus tard réédité par Maspero puis Joëlle Losfeld), est en effet suivi par *Rue des tambourins* en 1960, dont la parution à La Table ronde donne une tout autre couleur politique au second roman de Taos Amrouche. Les éditions de La Table ronde furent en effet fondées par Roland Laudenbach en 1944. Marquées à droite, voire à l'extrême-droite (et d'ailleurs rachetées par Plon en 1949 puis cédées à d'autres actionnaires), elles se distinguèrent en défendant ardemment l'Algérie française. Propriétés de Gallimard entre 1957 et 1975 (et depuis 1998), c'est d'ailleurs ce dernier qui posa parfois des vetos sur les livres que souhaitait publier Laudenbach.

C'est avec la bataille d'Alger (en 1957) que les éditions de La Table ronde commencent à éditer des textes clairement pro-colonies. *Algérie, l'oiseau aux ailes coupées* de Georges Bidault en 1958 fait date à ce titre, marquant un tournant pour La Table ronde et pour l'ensemble du champ éditorial. Le rachat de La Table ronde par Gallimard en 1957 n'empêche d'ailleurs pas, dans un premier temps, de donner une orientation moins romanesque et plus politique à la maison d'édition. À partir de 1960, les publications se font encore plus revendicatives, Roland Laudenbach se construisant une mythologie de résistant face aux nationalistes et

indépendantistes algérien·ne·s. Il est d'ailleurs nommé « responsable de la branche Action psychologique et propagande (APP)¹¹¹ » de l'OAS métropolitaine, bien que son activité d'éditeur au sein de cette dernière soit réduite. Il faut attendre 1962 pour envisager un changement de perspective, la fin de la guerre d'Algérie conduisant Laudenbach à dépolitiser son catalogue pour éviter la censure gaulliste et surtout rencontrer son public. Qu'est-ce qui a donc conduit à l'édition de *Rue des tambourins* en 1960, le roman d'une écrivaine kabyle profondément attachée à la guerre d'indépendance (et qui, d'ailleurs, se vit refuser les honneurs par l'Algérie, n'étant pas invitée au Festival culturel panafricain d'Alger en 1969, auquel elle se rend malgré tout, peut-être parce qu'elle défend trop ardemment pour son temps la culture kabyle) ? Une interprétation droitiste du roman ? L'impulsion de Gallimard derrière La Table ronde ? C'est en tout cas le seul ouvrage de mon corpus publié par cette maison et le lien établi entre une maison très à droite et une écrivaine algérienne kabyle écrivant son autobiographie romancée en langue française font de ce livre paru en 1960 un objet surprenant.

Finalement, l'ensemble des romans de Taos Amrouche (*Jacinthe noire*, *Rue des tambourins* et *L'Amat imaginaire* initialement édité par Robert Morel en 1975) ont été réédités par Joëlle Losfeld dans les années 1990, accompagnés d'un inédit, *Solitude ma mère*, et cette fois-ci au sein de la collection Littérature française : signe de l'évolution des classifications des autrices, c'est donc à présent à cette catégorie qu'est rattachée Taos Amrouche par Joëlle Losfeld, une éditrice ayant par ailleurs fortement développé son fonds de littérature étrangère.

- Un engagement féministe avec les éditions Des Femmes

Le militantisme des maisons d'édition n'est pas seulement celui lié à la décolonisation : une autre maison militante fait figure d'exception dans mon corpus. Il s'agit des éditions Des Femmes, créées en 1972 par des militantes du collectif Psychanalyse et politique (animé par Antoinette Fouque) et du Mouvement de libération des femmes (MLF), financées par la mécène Sylvina Boissonnas. La maison, indépendante, se détache du MLF en 1979. Les éditions Des Femmes sont les seules éditions à se revendiquer féministes dans mon corpus ; elles n'ont par ailleurs publié qu'un seul livre parmi ceux écrits par les écrivaines sélectionnées. Il s'agit d'un célèbre recueil de nouvelles de Assia Djébar, paru en 1980 : *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Réédité à plusieurs reprises par les éditions originales, il le sera aussi par Albin Michel et Le Livre de poche. De nombreux autres textes auraient sans doute pu être publiés par les éditions Des Femmes (et beaucoup de Assia Djébar, qui a évoqué, à de nombreuses reprises

¹¹¹ Nicolas Hubert, *op. cit.*, p.374.

dans ses livres, l'histoire des femmes) mais que cela ait été celui-ci n'est pas un hasard. Il s'agit en effet d'un texte dont le titre fait référence au tableau connu de Delacroix, qui s'était introduit, au début de l'Algérie colonisée (1833) dans un harem et en avait rapporté le tableau *Femmes d'Alger*, ensuite repris par Picasso en 1955. D'après les éditions Des Femmes, grâce à ce livre de Assia Djebar, les femmes algériennes ne sont plus les objets d'enquête des hommes européens mais des sujets en lutte.

Le 'thème' (si cela peut en être un, et c'est souvent ainsi qu'il est présenté) des femmes est d'ailleurs récurrent dans les littératures algériennes de langue française ou concernant l'Algérie. En effet, dès les années 1950, de nombreux auteurs algériens (Mouloud Feraoun, Mohammed Dib, Ahmed Sefrioui, Mouloud Mammeri, Kateb Yacine, etc.) décrivent le quotidien des femmes algériennes. En revanche, les femmes éditées (Djamila Debèche, Taos Amrouche), qu'elles évoquent (c'est souvent le cas) ou non la situation des femmes algériennes, restent peu nombreuses. Le constat est similaire, mais pire (hormis quelques essais progressistes) du côté des auteurs·trices français·es écrivant à propos de « la condition de la femme musulmane¹¹² » : en effet, « les représentations de l'époque coloniale veulent qu'en apportant la civilisation, le colonisateur ait permis à la femme du colonisé de s'émanciper en adoptant les mœurs – forcément évolués – des pays occidentaux¹¹³. » Alors même que les Algériennes sont exclues jusqu'en 1958 de l'ordonnance de 1944 permettant aux femmes françaises de voter, plusieurs textes racistes sont publiés à ce sujet à la fin des années 1950, tentant sans doute de justifier de cette manière l'importance de la présence française en Algérie.

Le 'thème' des femmes est donc récurrent, mais il est rarement traité intelligemment. Il le sera parfois par Maspero dans la collection Voix et par Des Femmes, donc, puis, progressivement, de plus en plus de maisons affinent leurs approches des questions féministes sans jamais représenter la majorité des structures (et l'idée selon laquelle les femmes du Sud sont nécessairement plus opprimées que celles du Nord reste encore vivace aujourd'hui). Par ailleurs, alors que les discours sur les femmes étaient et sont nombreux, les femmes présentes en tant qu'autrices mais également en tant qu'éditrices (à des postes de direction) restent minoritaires et/ou invisibles – la maison Chèvre feuille étoilée est cependant une autre exception de ce corpus, avec pour fondatrices quatre femmes promouvant un catalogue écrit par des autrices méditerranéennes. La présence des éditions Des Femmes dans les maisons publiant les écrivaines choisies, si elle est anecdotique du point de vue du nombre de titre publié,

¹¹² Nicolas Hubert, *op. cit.*, p.385.

¹¹³ *Ibid.*

ne l'est cependant pas : elle témoigne en effet de certains enjeux propres aux écrivaines franco-/algériennes et peu relayés par les structures dominantes. De plus, elle est sans doute la première maison à avoir si fortement insisté sur ces aspects et elle a donc permis de les inclure dans les discours qu'ont eu, par la suite, d'autres maisons (Albin Michel rééditant Assia Djebar par exemple).

Parmi les quarante-neuf maisons françaises répertoriées, les maisons d'édition militantes sont donc peu nombreuses et ne proposent pas une production importante en nombre, mais leur ligne éditoriale forte a cependant permis d'identifier un certain nombre d'ouvrages et de marquer des écrivaines d'une singularité qui, parfois, traverse les années.

Des orientations éditoriales fortes sur les littératures étrangères

Alors que les éditions Joëlle Losfeld développent un catalogue de littérature et en particulier de littérature étrangère, c'est donc sa collection de littérature française qui a accueilli dans les années 1990 (réimprimés depuis, et une fois réédité dans la collection Arcanes) l'ensemble des romans de Taos Amrouche, seule écrivaine de mon corpus publiée chez ces éditions. Aux côtés de Taos Amrouche, on retrouve dans la collection Littérature française quelques succès (Michel Quint) mais aussi de nombreux auteurs·trices de langue française lié·e·s aux diasporas et aux immigrations (Albert Cosseray, André Kédros, etc.), dont beaucoup d'entre eux sont issu·e·s de pays anciennement colonisés, qu'ils vivent/aient vécu en France ou non (Ali Abassi, Hafid Aggoune, Emna Belhadj Yahia, Ali Bécheur, Himoud Brahimi, Suzel Grondin-Pilou, Sofia Guellaty, Khadi Hane, Jean-Luc Raharimanana, Fawzia Zouari, etc.). Joëlle Losfeld a donc fait le choix de rattacher les auteurs·trices à la langue dans laquelle ils écrivent, distinguant ainsi littérature écrite en français, littérature traduite et environnement politico-culturel parfois rattaché à ces langues. Finalement, alors que la littérature étrangère occupe une place majeure dans le catalogue des éditions Losfeld, les livres de Taos Amrouche et d'autres sont insérés au sein de la littérature française.

- La spécialisation dans les littératures maghrébines : Marsa et Chèvre feuille étoilée

Cette spécificité de Joëlle Losfeld en est bien une au regard d'autres maisons développant un catalogue de littératures étrangère et/ou « francophone » (à commencer par Le Seuil et sa collection Méditerranée ou Maspero et son Domaine maghrébin). Certaines jeunes maisons présentes dans mon corpus se sont d'ailleurs plus particulièrement spécialisées dans l'édition des littératures maghrébines, voire algériennes : c'est le cas des éditions Marsa créées en 1996

à Paris et prenant la forme juridique d'une société à responsabilité limitée (SARL) et des éditions du Chèvre feuille étoilée, créées en 2000 entre Montpellier et Sidi-Bel-Abbès, sous forme d'association. La première maison publie, entre autres, la revue *Algérie littérature/action* et s'est concentrée sur les créations de l'Algérie en éditant des productions multiformes et des jeunes auteurs·trices d'Algérie ou issu·es de l'immigration algérienne. Dirigées par l'écrivain algérien Aïssa Khelladi (réfugié politique en France dans les années 1990), les éditions Marsa sont une discrète structure indépendante en autodiffusion et autodistribution. Dans les numéros de la revue *Algérie littérature/action*, dans ses hors-série comme dans les livres parus, il semble exister un certain équilibre numérique entre écrivaines et écrivains. Mais parmi les douze écrivaines que j'ai sélectionnées, seule Maïssa Bey a édité une fois un texte chez Marsa, en dépit de la ligne éditoriale de cette dernière, dont on aurait pu penser qu'elle accueillait plus d'écrivaines dans un catalogue spécialement ouvert aux auteurs·trices franco-/algérien·ne·s. Maïssa Bey, écrivaine assez prolifique, a donc publié son premier roman, *Au commencement était la mer*, dans le cinquième numéro d'*Algérie littérature/action* en 1996, avant qu'il ne soit réédité aux éditions de L'Aube. Deux ans plus tard, elle publie un recueil de nouvelles chez Grasset (*Nouvelles d'Algérie*) et finalement, c'est avec son deuxième roman, *Cette fille-là*, qu'elle entame une longue collaboration avec les éditions de L'Aube, en 2001.

Les éditions du Chèvre feuille étoilée ont été créées par « quatre femmes des deux rives¹¹⁴ », ce qui les dénote déjà : Behja Traversa, Edith Hadri, Marie-Noël Arras et justement Maïssa Bey. C'est pour cette raison que la maison se partage entre la France, à Montpellier, et l'Algérie, à Sidi-Bel-Abbès, ville où vit Maïssa Bey. Les éditions travaillent d'ailleurs en partenariat avec l'association culturelle de l'écrivaine, Paroles et écriture, également créée en 2000 avec des objectifs communs : « offrir un espace du dire et de l'écrire aux femmes, connues ou inconnues ; mêler oral et écrit ; rapprocher les Méditerranées ; désentraver la langue¹¹⁵. » Les éditions du Chèvre feuille étoilée sont elles aussi peu connues mais leur partenariat leur permet d'être diffusées en Algérie. Indépendantes et en autodiffusion-autodistribution, elles publient environ huit livres par an pour un tirage de cinq-cents exemplaires par titre en moyenne. En dépit de leur création en 2000, elles n'ont publié des écrivaines de mon corpus que depuis 2013, ce qui peut paraître étonnant par rapport à leur ligne éditoriale. Peut-être souhaitent-elles découvrir de nouvelles écrivaines peu connues, sans doute moins installées en France que les

¹¹⁴ Page « La maison d'édition/à propos » sur le site internet des éditions Chèvre feuille étoilée. <<http://www.chevre-feuille.fr/la-maison-d-edition/2-des-editions-mediterraneennes>> [dernière consultation le 18 août 2016]

¹¹⁵ *Ibid.*

jeunes écrivaines de mon corpus ? On retrouve justement dans leur catalogue, en plus de trois pièces de théâtre de Maïssa Bey (*Tu vois c'que j'veux dire ?*, *On dirait qu'elle danse* et *Chaque pas que fait le soleil*, éditées entre 2013 et 2015), un poème de Samira Negrouche, paru dans le numéro 45-46 (« L'Étranger ») de la revue *Étoile d'encre, revue de femmes en Méditerranée* (2014).

La position confidentielle (renforcée par l'autodiffusion-autodistribution) et la situation économique de ces deux maisons d'édition (que je suppose fragile au vu de leur peu de publications annuelles¹¹⁶) les conduisent donc sans doute à éditer de manière limitée les écrivaines franco-/algériennes de mon corpus, en dépit des politiques éditoriales qui sont les leurs. Malgré la pluralité et la richesse du secteur sur lequel s'appuient ces lignes éditoriales, les maisons sont en même temps confrontées à sa dimension forcément spécialisée qui tend probablement à complexifier le chemin à construire vers un lectorat – et c'est de toute manière là une partie des enjeux posés aux structures proposant des catalogues fortement positionnés. Point difficile pour la petite édition, les maisons qui pourraient figurer parmi celles les plus à même de publier les ouvrages des écrivaines franco-/algériennes de langue française sont donc aussi parmi celles qui le peuvent le moins en raison de leur précarité, dont ces écrivaines sont souvent les premières à faire les frais en tant que femmes.

- Des partenariats entre l'Algérie et la France : L'Aube, Actes sud et barzakh

Les partenariats entre Algérie et France ne sont pas que les objets de petites maisons. D'autres, plus (voire très) connues, ont également construit des coéditions avec des structures algériennes. C'est le cas des éditions de L'Aube et d'Actes sud, qui toutes les deux se sont associées à la maison algéroise barzakh.

L'Aube est une maison d'édition créée en 1987 dans le Vaucluse par Marion Hennebert et Jean Viard. Généraliste, elle propose à la fois un catalogue de littérature, principalement étrangère (éditée par Marion Hennebert) et des essais (édités par Jean Viard). Indépendante, définie par ces éditeur·trice comme « engagée¹¹⁷ », L'Aube publie environ cinquante livres par an. Parmi les auteurs·trices assez connu·e·s cité·e·s par la maison figure Maïssa Bey, aux côtés

¹¹⁶ Et c'est vérifiable pour Marsa qui est une SARL et dont les résultats sont donc disponibles sur site infogreffe.fr : les éditions, au capital d'environ 300 euros, ont accumulé ces dernières années des chiffres d'affaire déficitaires : environ – 2000 euros en 2011, – 600 euros en 2012, – 200 euros en 2013 et – 700 euros en 2014... Source [infogreffe / Marsa éditions](http://infogreffe.fr/societes/entreprise-societe/405196072-marsa-editions-750196B068500000.html?typeProduitOnglet=EXTRAIT&afficherretour=true) : <<https://www.infogreffe.fr/societes/entreprise-societe/405196072-marsa-editions-750196B068500000.html?typeProduitOnglet=EXTRAIT&afficherretour=true>> [dernière consultation le 18 août 2016]

¹¹⁷ Page « Qu'est-ce que L'Aube » sur le site internet des éditions de L'Aube. <<http://www.editionsdelaube.fr/aube/questcequelaube>> [dernière consultation le 18 août 2016]

de Stéphane Hessel, Edgar Morin, Pierre Rhabi, Boris Cyrulnik ou encore Françoise Héritier. Dans le catalogue de littérature, auteurs·trices traduit·e·s côtoient donc auteurs·trices écrivant en français, quelle que soit leur nationalité. À nouveau, Maïssa Bey est la seule écrivaine des douze choisies présente dans ce catalogue et pourtant L'Aube figure parmi les maisons les plus productives de mon corpus : entre 2001 et 2016, j'ai compté quarante-et-un livres de l'écrivaine publiés – dix nouveautés (huit romans, un recueil de nouvelles et un recueil de poésie) et trente-et-une rééditions de huit titres différents, dont vingt-neuf effectuées en interne, à partir de leurs propres originaux. Si L'Aube ne semble pas avoir déployé une ligne éditoriale permettant de retrouver plusieurs écrivaines dans le catalogue, elle a revanche développé une politique d'autrice, en éditant systématiquement Maïssa Bey puis en rééditant régulièrement (avec changements de couverture) son œuvre. Par ailleurs, parmi les neuf romans édités (huit nouveautés et une réédition en poche), au moins sept romans ainsi qu'un recueil de nouvelles semblent avoir fait l'objet d'une coédition avec barzakh. Ce partenariat semble avoir débuté, en ce qui concerne Maïssa Bey, dès son deuxième roman publié par L'Aube en 2002, *Entendez-vous dans les montagnes*. Il se poursuit sur quasiment chaque livre de l'écrivaine depuis, chacune des maisons procédant par ailleurs à des rééditions des ouvrages. Maïssa Bey n'est d'ailleurs pas la seule écrivaine du catalogue de L'Aube à bénéficier de ce partenariat avec barzakh : c'est également le cas de Mustapha Benfodil ou de Rachid Boudjedra.

Les éditions barzakh ont été fondées en 2000 à Alger par Selma Hellal et Sofiane Hadjadj, après que ces dernier·e·s aient étudié à l'étranger dans les années 1990 et se soient inquiété·e·s de la quasi absence de publications littéraires en Algérie. En 2000, fin des années FIS, le contexte algérien, en plein élan créatif post-décennie noire, se prêtait bien à l'ouverture d'une maison. Publiant de jeunes auteurs·trices ou de plus renommé·e·s, de langue française comme de langue arabe, le catalogue littéraire de barzakh s'est progressivement ouvert à d'autres champs : essais, études, biographies littéraires ou beaux livres. Ce tournant conduit les éditions barzakh à justement construire des partenariats avec des maisons étrangères : L'Aube mais aussi Le Bec en l'air (pour la réalisation de beaux livres) en France et Dar El Jadeed, maison libanaise dirigée par Rasha El Ameer avec laquelle les éditeurs·trices coéditent des écrivain·e·s de langue arabe. Enfin, c'est avec Actes sud que la collaboration (environ vingt titres publiés conjointement) s'est transformée en 2011 en partenariat renforcé. Actes sud et barzakh publient donc régulièrement en coédition des auteurs tels que Jérôme Ferrari, Gabriel Camps, Mohammed Dib, Mourad Djebel, etc. Cette politique éditoriale permet aux éditions barzakh de se démarquer au sein du paysage algérien mais aussi internationalement. Elles font en effet

partie des éditions ayant encouragé une réévaluation des échanges éditoriaux internationaux qui, au-delà de partenariats, se font de moins en moins dans un seul sens (France-Algérie). Par ailleurs, barzakh est la seconde maison non-française de ce corpus en nombre de livres édités (après la Sedia, algérienne également). Elles ont en effet quatorze livres (nouveau-tés) de trois autrices : Maïssa Bey mais aussi Samira Negrouche et Kaouther Adimi, cette dernière bénéficiant justement du partenariat entre Actes sud et barzakh.

Actes sud, maison créée en 1978, commence à publier certaines des douze écrivaines au milieu des années 1990 (suivant sans doute le même mouvement que les éditeurs·trices généralistes dont j'ai parlé·e·s précédemment) : d'abord *Le Dromadaire de Bonaparte* en 1995, un roman de Tassadit Imache (qui a déjà publié deux romans jeunesse chez Syros en 1986 et Albin Michel en 1991 et un roman adulte chez Calmann-Lévy en 1989), puis deux romans (*Les Alouettes naïves* et *Les Nuits de Strasbourg*) et un recueil de nouvelles (*Oran, langue morte*) de Assia Djébar en 1997. Depuis, Tassadit Imache a publié entre 1998 et 2009 trois autres romans chez Actes sud tandis que la maison a également réédité le roman autobiographique *Nulle part dans la maison de mon père* de Assia Djébar en 2010. Leïla Sebbar a également vu deux de ses romans (*Marguerite* et *La Seine était rouge*) réédités dans la collection Babel d'Actes sud en 2007 et 2009. Enfin, le premier roman de Kaouther Adimi publié par barzakh en 2010, sous le titre *Des ballerines de papicha*, est édité par Actes Sud en 2011 avec pour titre *L'Envers des autres*. Au total (en comptant des rééditions non mentionnées ici), les éditions Actes sud ont publié quatorze livres (sept nouveau-tés et sept rééditions) de quatre écrivaines entre 1995 et 2011. Cela fait de la maison l'une des plus productives (en nombre de nouveau-tés et surtout en nombre d'écrivaines publiées) sur les décennies 1990 et 2000.

Les livres des écrivaines publiées s'inscrivent donc dans le catalogue d'une maison généraliste aujourd'hui reconnue, qui a fait de la littérature et en particulier de la littérature étrangère l'une de ses orientations centrales. Par ailleurs, signe que chacune de ces autrices est choisie individuellement et non dans une dynamique éditoriale qui leur serait commune, leurs livres ne sont pas (ou peu) publiés dans les mêmes collections de littérature chez Actes sud : hormis la collection de poche Babel (dans laquelle on trouve Assia Djébar, Leïla Sebbar et Tassadit Imache), trois collections coexistent, dont deux ayant une référence linguistique et/ou spatiale (donc en partie géographique dans les deux cas) – la troisième, dans laquelle sont édités des romans de Tassadit Imache, se nommant Générations. Il s'agit de la collection Un endroit où aller, dans laquelle sont publiés les livres de Assia Djébar, et de la collection Domaine français, où l'on retrouve un roman de Tassadit Imache et un roman de Kaouther Adimi. À

l'instar de la collection Littérature française de Joëlle Losfeld, c'est à la France qu'ont été associés les livres des romancières Tassadit Imache (franco-algérienne) et Kaouther Adimi (cette dernière étant algérienne), à la différence que quand la collection de Losfeld n'évoquait 'que' la « littérature », celle d'Actes sud parle de « domaine », un terme vaste pouvant faire davantage référence à un environnement socio-culturel qu'à une langue seulement.

Finalement, ces maisons (qu'elles aient ou non un partenariat avec une maison non-française) ont souvent, de fait, un catalogue riche en littérature étrangère mais n'y rappellent pas ou peu les écrivaines, soit parce que leurs livres font pleinement partie d'un catalogue multiple, fortement marqué par les littératures étrangères mais pas seulement (L'Aube par exemple), soit parce que, à l'inverse, ils sont plutôt attachés à la littérature française (Joëlle Losfeld et Actes sud).

Pour leur part, les éditions Zulma, créées en 1991 par Laure Leroy et Serge Safran, ont pour ligne éditoriale la littérature contemporaine principalement étrangère. En dépit de leur catalogue ouvert aux littératures de langue française écrites par des auteurs·trices parfois non-français·es (ou ayant une double-nationalité)¹¹⁸, une seule nouvelle de Leïla Sebbar figure à leur catalogue. *Les Yeux verts* a en effet été publiée dans le premier numéro (2016) de la revue *Apulée, revue de littérature et de réflexion* ayant pour thème « Les galaxies identitaires ». *Apulée* est une revue annuelle de littérature et de réflexion initiée par Hubert Haddad (écrivain français d'origine algérienne et tunisienne publiant, entre autres, chez Albin Michel et Zulma). Elle a pour objectif de « parler du monde d'une manière décentrée, nomade, investigatrice, loin d'un point de vue étroitement hexagonal, avec pour premier espace d'enjeu l'Afrique et la Méditerranée¹¹⁹. » Cette revue, trop nouvelle pour qu'on puisse l'examiner plus en détails, semble proposer une approche riche, peut-être postcoloniale, des littératures africaines et méditerranéennes, avec des textes pluriels de nombreux·euses auteurs·trices. Il serait donc intéressant, à l'avenir, d'observer son évolution et ses choix éditoriaux du point de vue des littératures franco-/algériennes et d'étudier si, réellement, un point de vue postcolonial (au sens large du terme, comprenant donc l'ensemble des enjeux raciaux) y est proposé.

¹¹⁸ Avec d'ailleurs, un original classement par « domaines » – différent de celui des collections : la littérature de langue française d'Haïti est séparée du reste de l'ensemble de la littérature de langue française, sans distinction, alors même qu'il existe aussi un domaine nommé « littératures anglophones d'Afrique ». De plus, des domaines sont nationaux (littératures chinoise, islandaise, indienne, etc.) quand d'autres sont plus continentaux, voire raciaux : littératures anglophones d'Afrique, littératures d'Europe de l'est et d'Europe centrale, littérature latino-américaine, etc.

¹¹⁹ Page « Apulée » du site internet des éditions Zulma. <<http://www.zulma.fr/apulee.html>> [dernière consultation le 18 août 2016]

- Une insistance sur l'étrangéité : les éditions L'Harmattan et les éditions Maisonneuve & Larose

D'autres maisons, au contraire, elles aussi tournées vers les littératures étrangères, ont davantage insisté sur l'étrangéité des écrivaines. C'est le cas des éditions L'Harmattan. Créées par Denis Pryn et Robert Ageneau en 1975, ce dernier quitte rapidement l'aventure suite à des désaccords et fonde les éditions Katharla en 1980 (des éditions ayant pour objectif la publication et la diffusion de textes traitant des « questions internationales en rapport avec les pays du Sud¹²⁰ », ayant d'ailleurs publié un certain nombre d'ouvrages sur les théories postcoloniales, dont le livre de Jean-François Bayart, très critique à l'égard des études postcoloniales, *Les Études postcoloniales, un carnaval académique* en 2010). Les éditions L'Harmattan sont issues de la gauche catholique autant que d'un engagement 'tiers-mondiste', mais étant les initiatrices d'un contrat à compte d'éditeur à 0% de droits d'auteur sur les mille puis les cinq-cents premiers exemplaires vendus d'un titre (qui leur permet aujourd'hui de proposer un 'fonds' immense), elles ont été vivement critiquées – cela d'autant plus qu'elles éditent de nombreux·euses auteurs·trices africain·e·s, renforçant donc parfois des situations de déséquilibre racial et de précarité. La maison possède d'ailleurs deux autres structures éditoriales en Europe et neuf en Afrique de l'ouest et en Afrique centrale, en plus de sa dizaine de librairies (se trouvant presque toutes à Paris).

L'Harmattan n'a publié qu'une seule écrivaine parmi les douze sélectionnées. Il s'agit de Myriam Ben, dont toute l'œuvre a été publiée en France par cette maison (à l'exception de deux nouvelles parues dans *Les Temps modernes* dans les années 1970 et rééditées par L'Harmattan plus tard). Entre 1984 et 2002 (l'année suivant la mort de l'autrice), sept livres de Myriam Ben sont publiés aux éditions de L'Harmattan : un recueil de nouvelles, deux romans, trois recueils de poésie et une pièce de théâtre. Au-delà du nombre de livres que cela représente sur presque vingt ans (qui n'est pas si modeste), il y a fort à parier qu'entre les contrats proposés par L'Harmattan à cette écrivaine algérienne, la faible diffusion mise en place par la maison et le genre littéraire des livres publiés (poésie, théâtre, etc.), Myriam Ben ait reçu bien peu de droits d'autrice pour son œuvre.

Ces livres ont été édités dans quatre collections (L'Harmattan en ayant un très grand nombre) : à l'exception de la collection Itinéraires contemporains (petite collection dirigée par Maguy Albet, directrice littéraire depuis presque trente ans à L'Harmattan) dans laquelle ont été publiées les mémoires romancées de l'écrivaine, trois collections se répondent. Il s'agit de la collection Théâtre des cinq continents (dirigée par le dramaturge Robert Poudrou), la

¹²⁰ Site internet des éditions Karthala. <<http://www.karthala.com/>> [dernière consultation le 18 août 2016]

collection Poètes des cinq continents (créée en 1995, dirigée depuis 2005 par le poète et philosophe Philippe Tancelin et l'éditrice Emmanuelle Moysan, auparavant dirigée par la poétesse philosophe Geneviève Clancy et Emmanuelle Moysan) et la collection Écritures arabes/Lettres du monde arabe (collection créée en 1981 par l'universitaire Marc Gontard et actuellement dirigée par Daniel Cohen, écrivain et éditeur fondateur des éditions Orizons, également directeur de la collection Écritures berbères). Ces trois collections, et surtout la dernière, rappellent l'écrivaine à une littérature « du monde » et en particulier du monde oriental, voire du « tiers-Monde », bien plus que ne le faisaient les maisons précédentes. Le parti pris des éditions L'Harmattan vis-à-vis des littératures étrangères semblent donc plus occidentalocentré (en ce qu'il repose sur une représentation mentale du monde exclusivement construite par un système de pensée occidental) que d'autres. Ces dernières, cependant, réduisent parfois les littératures de langue française au simple adjectif « français », comme si ce terme n'était pas souvent reçu bien plus comme un environnement socio-culturel lié à un pays et à une nationalité que comme la 'simple' référence à la langue. Mais cette manière de faire laisse peut-être plus de place à l'ambiguïté et à la pluralité des autrices. L'Harmattan, au contraire, fait figure de maison promouvant un point de vue tiers-mondiste aujourd'hui mis en question par les penseurs·euses postcoloniaux·ales (et pas seulement)¹²¹, d'autant plus qu'il est ici précarisant. D'un point de vue postcolonial, les éditions L'Harmattan semblent donc particulièrement critiquables.

Une autre maison, créée en 1961 et fermée en 2008, a proposé un positionnement éditorial sans doute plus réducteur encore que L'Harmattan. Il s'agit de Maisonneuve & Larose, ouverte suite au regroupement du fonds de la librairie orientale et américaine Gustave-Paul Maisonneuve. Présente à titre anecdotique dans mon corpus puisqu'elle n'a publié qu'un seul livre, un recueil de contes de Nora Aceval (*L'Algérie des contes et légendes, hauts plateaux de Tiaret*) en 2003, il s'agit d'une maison ayant défendu une forte ligne orientaliste (la famille

¹²¹ La notion de « tiers-monde » pour qualifier ce monde sortant du colonialisme et ne souhaitant pas s'aligner au bloc états-unien ou au bloc soviétique (en résonance avec le tiers-état, ce peuple qui n'est ni la noblesse ni le clergé) a eu son sens dans les années 1960-1970 et a d'ailleurs encouragé un traitement éditorial politisé de l'actualité des pays non-alignés. Mais le terme semble à présent vieilli, en partie réducteur (« le » tiers-monde est multiple mais la notion aplanit son hétérogénéité) et d'une certaine manière hiérarchisant, ce qui vient contredire l'aspect militant anticolonialiste de la notion (le tiers-monde, ce monde en perpétuel retard de développement qui vient après le premier et le deuxième mondes... au point que l'expression « dette du tiers-monde » est maintenant consacrée alors que c'est justement en partie les colonisations qui ont mis certains pays dans des situations économiques, politiques et sociales compliquées). Si la notion de tiers-monde a donc été porteuse d'une contestation de l'universalité calquée sur un modèle occidental, elle est aujourd'hui, souvent, dépassée. À ce propos, voir Nicolas Hubert, *op. cit.*, p.401-406, et Patrick Sultan, *La Scène littéraire postcoloniale*, Paris, Le Manuscrit, 2011, p.217-226.

Maisonneuve étant historiquement très engagée dans ce courant). La maison, qui n'édite donc plus aujourd'hui, est un exemple typique d'éditions 'engagées' vers les littératures non-occidentales, qu'elles soient de langue française ou non, mais le faisant avec un regard néocolonial, impérialiste et hégémonique, qu'on retrouve encore chez d'autres, sous des formes modernisées.

La vivacité des jeunes maisons d'édition

Ce panorama incomplet des maisons d'édition françaises publiant les autrices choisies s'agrandit enfin avec un certain nombre de jeunes (ou moins jeunes à présent) maisons d'édition nées depuis les années 1960-1970 et surtout, plus récemment encore, dans les années 1990-2000. Certaines des maisons citées plus haut sont bien sûr apparues pendant ces périodes mais je m'arrête à présent sur les structures parfois plus modestes et indépendantes. Ce n'est cependant plus le cas de 10/18, créée comme collection de poche en 1962 par Paul Chantrel (directeur général de Plon, plutôt à droite donc) au sein de l'UGE et qui passe sous le contrôle des Presses de la Cité en 1965. En 1968, Christian Bourgois en prend la direction, lui donnant une couleur politique plus à gauche, et développe un catalogue riche de travaux universitaires (nous sommes alors en plein essor des sciences humaines), de textes militants et de littérature (avec Boris Vian et le Nouveau Roman par exemple). Au début des années 1980, Christian Bourgois donne un dynamisme nouveau à la maison avec une attention particulière sur la fiction romanesque étrangère (de nouvelles collections apparaissent) ; puis l'éditeur quitte la maison en 1992, qui sera plus tard intégrée à Editis. C'est sous la direction de Christian Bourgois que seront justement publiés les deux romans écrits par Assia Djébar, seule autrice publiée chez 10/18. *Les Enfants du nouveau monde* et *Les Alouettes naïves* avaient justement été initialement publiés par les éditions Julliard dont Bourgois a été le collaborateur puis directeur. Si les éditions Christian Bourgois elles-mêmes sont absentes de mon corpus, le personnage d'éditeur, lui, y occupe une place certaine.

À l'image de l'explosion de l'édition dans les années 1990-2000, ce sont aussi plusieurs jeunes maisons indépendantes (encore aujourd'hui), actives et créatives qui sont nées récemment. Cinq maisons sont en effet apparues entre 1996 et 2000 : Al Manar en 1996, Bleu autour en 1997, La Passe du vent en 1999 puis Au Diable vauvert et Léo Scheer en 2000. Color Gang, pour sa part, est née un peu plus tôt, en 1980, mais n'entame d'activité éditoriale régulière qu'à partir de 1995. Prenant toutes la forme d'une SARL, à l'exception d'Al Manar qui est une association, ces six maisons ont publié trente-et-un livres de quatre écrivaines (Leïla Sebbar,

Nora Aceval, Nora Hamdi et Samira Negrouche) entre 2002 et 2014, ce qui leur fait une moyenne d'un peu plus de cinq livres/maison. C'est légèrement plus élevé que pour les éditeurs·trices généralistes sur une période un peu plus étendue (correspondant à la hausse de leur production) : entre 1981 et 2014, douze éditeurs de taille importante (ceux dont j'ai parlé précédemment, sans compter les maisons Le Livre de poche, qui a beaucoup publié – vingt-sept livres des écrivaines entre 1997 et 2015 – ni J'ai lu – six titres entre 2009 et 2015) ont publié cinquante-sept ouvrages écrits par neuf écrivaines. Cela fait donc 4,75 livres/maison (la moyenne monte en revanche à 6,42 quand on compte Le Livre de poche et J'ai lu). Le dynamisme des petit·e·s et jeunes éditeurs·trices n'est donc pas à prouver.

- Al Manar, Color Gang et La Passe du vent : le choix de l'édition soignée

On retrouve au sein de ces derniers une maison spécialisée dans les littératures de la Méditerranée, Al Manar (« le phare » en arabe classique). Créée par Alain et Christine Glorius, cette structure associative se veut un espace de rencontres entre écrivain·e·s généralement francophones et artistes-peintres, tou·te·s originaires des bords de la Méditerranée. En cela, elle se rapproche de Marsa et du Chèvre feuille étoilée mais sa volonté d'ouvrir ses livres vers les arts plastiques l'en distingue cependant. La maison est d'ailleurs en lien avec le Maroc, où les éditeur·trice·s ont tenu une galerie d'art. Parmi ses collections figurent celle nommée Contes, nouvelles et récits du Maghreb, qui rappelle donc les espaces géographiques des écrivain·e·s, à la manière dont le fait L'Harmattan. On retrouve dans cette collection la majorité des ouvrages des écrivaines sélectionnées : deux des quatre de Leïla Sebbar ainsi que les quatre recueils de contes de Nora Aceval. Al Manar est donc l'une des maisons les plus productives depuis 2010 (deux écrivaines et quatre nouveautés), aux côtés de J'ai lu (deux écrivaines et cinq rééditions), Chèvre feuille étoilée (deux écrivaines et quatre nouveautés également) et L'Aube (une écrivaine, deux nouveautés et vingt rééditions). Par ailleurs, Al Manar est une maison produisant des ouvrages qu'elle veut soignés, avec des tirages de tête uniques proposant des illustrations originales des artistes plasticien·ne·s.

Cette volonté d'éditer un beau livre-objet d'art est partagée par Color Gang qui a publié deux recueils de poésie de Samira Negrouche en 2005 et 2007. Leur ligne éditoriale (poétique, expérimentale) entre d'ailleurs en résonance avec les aspects plastiques désirés pour les ouvrages. Ce n'est plus là la dimension de littérature « étrangère » ou « méditerranéenne » qui attire les éditeurs·trices mais le travail poétique de Samira Negrouche. C'est également le cas pour la maison La Passe du vent (ouverte par Bertrand Degressat et Thierry Renard), qui explore

moins le beau livre mais est également spécialisée en poésie (elle a publié cinq poèmes de Samira Negrouche dans divers ouvrages collectifs). Les trois maisons d'édition Al Manar, Color Gang et La Passe du vent, à la ligne éditoriale précise et en autodiffusion et autodistribution, sont des structures peu visibles au quotidien, à l'instar de Marsa et du Chèvre feuille étoilée – c'est sans doute là la difficulté de l'ensemble de ces petites éditions.

- L'altérité contemporaine, d'au-delà des frontières à en-dedans : Bleu autour et Au Diable vauvert

Bleu autour est une maison d'édition un peu plus développée, créée par Patrice Röttig et diffusée-distribuée, comme L'Aube, par Harmonia Mundi. Elle est, elle aussi, plutôt spécialisée dans les rayons de la littérature étrangère, promouvant l'édition de « livres ouverts sur l'autre, sur l'ailleurs, sur l'étranger¹²² » – ce qui reste un discours assez conventionnel sur le 'hors-France' et encore plus le 'hors-Occident'. Trois des quatre collections de Bleu autour rappellent justement ce discours sur l'altérité, l'étranger, le passage et l'échange : D'un lieu à l'autre, D'un regard à l'autre et la collection de poésie étrangère. Sept des livres de Leïla Sebbar sont édités dans la première collection tandis que trois le sont dans la quatrième collection, La Petite Collection du Bleu autour. Les éditions Bleu autour ne publient également qu'une seule écrivaine ; elles en éditent cependant un nombre déjà élevé de livre entre 2006 et 2014 (onze en comptant une réédition en interne).

Au Diable vauvert, maison créée par Marion Mazauric (ancienne directrice de collection aux éditions J'ai lu) en 2000, est elle aussi assez développée. L'éditrice publie principalement de la littérature française et étrangère contemporaine, avec pour volonté de développer une identité « pop et urbaine » autour d'une « littérature d'aujourd'hui, vivante et nourrie de pop-cultures, réaliste et perméable au monde¹²³. » Avec environ vingt livres par an, la production du Diable vauvert est déjà conséquente. Elle se divise en plusieurs catégories dont, à nouveau, la littérature étrangère (traduite) et la littérature française, dans laquelle on retrouve deux livres de Nora Hamdi, une bande dessinée et son deuxième roman, le premier étant publié en jeunesse. Que les livres de Nora Hamdi se trouvent en littérature française me semble moins signifiant que dans le cas de Taos Amrouche chez Losfeld, Nora Hamdi étant née à Argenteuil en 1968, dans une famille d'origine algérienne. Comme ses livres, son histoire personnelle (jeune fille franco-algérienne grandissant en banlieue parisienne) est d'ailleurs suffisamment codée pour répondre

¹²² Page « La maison » du site internet de Bleu autour. <http://www.bleu-autour.com/la_maison.php> [dernière consultation le 18 août 2016]

¹²³ Page « Présentation & histoire » du site internet de Au Diable vauvert. <http://www.bleu-autour.com/la_maison.php> [dernière consultation le 18 août 2016]

à la ligne qui se veut urbaine et populaire de cette maison diffusée par le CDE et la Sodis (donc par Gallimard).

Dernière maison, de taille moyenne (qui bénéficie d'une « image plus ample que la réalité [des] moyens » de la maison¹²⁴) et engagée dans une production sans doute plus 'commerciale' (en tout cas, plus facilement vendue que certains ouvrages de Color Gang par exemple), celle de Léo Scheer (ce dernier ayant travaillé les décennies précédentes au sein de grands groupes de médias). Les éditions Léo Scheer publient environ trente nouveautés chaque année et sont diffusées-distribuées par Flammarion diffusion et Union distribution. Maison d'édition à vocation généraliste, elles publient donc des textes de littérature et de sciences humaines ainsi que des livres de photographies. Elles ont publié deux romans de Nora Hamdi en 2011, *Les Enlacés* et *La Couleur dans les mains*. Particularité (critiquée par beaucoup, à juste titre me semble-t-il) de cet éditeur défendant son indépendance, le dépôt des manuscrits se fait sur une plateforme appelée « m@n », dont les membres forment un « comité de lecture consultatif ». Afin de déposer son manuscrit et de pouvoir participer aux discussions, il est nécessaire de s'acquitter d'un droit d'entrée de quinze euros. Si le positionnement de l'éditeur a pu être critiqué (ne permettant en effet pas à la plupart des manuscrits d'être lus et jugés par des professionnel-le-s de l'édition), c'est surtout la soumission du manuscrit, payante, qui choque.

Si ces jeunes maisons (auxquelles on peut ajouter L'Aube et Chèvre feuille étoilée) sont, à l'image de l'édition actuelle, diverse, plurielle et dynamique, il est possible de tout de même remarquer quelques traits qui les réunissent : à l'exception de Al Manar qui a édité deux écrivaines, ces structures ne publient qu'une seule autrice, parfois de manière importante d'ailleurs (Bleu autour et Leïla Sebbar par exemple), sans créer de dynamique commune aux écrivaines que j'ai sélectionnées, ni même, visiblement, à d'autres écrivaines franco-/algériennes. Par ailleurs, quatre de ces six maisons sont installées en régions tandis qu'une cinquième, Al Manar, l'est en banlieue parisienne. Seule les éditions de Léo Scheer sont localisées à Paris intra-muros. Cet aspect différencie profondément les jeunes maisons des plus anciennes, très majoritairement installées à Paris (Actes sud ayant d'ailleurs largement joué de l'exception régionale mais dispose également d'une antenne dans le sixième arrondissement parisien). Enfin, si ces maisons sont vivaces du point de vue éditorial et littéraire (mais elles

¹²⁴ Lettre de Léo Scheer aux auteurs·trices de manuscrits envoyés aux éditions Scheer.
<<http://billets.domec.net/post/2012/07/25/Lettre-aux-auteurs-de-manuscrits-envoy%C3%A9s-aux-%C3%89ditions-L%C3%A9o-Scheer-sous-forme-de-fichier-num%C3%A9rique>> [dernière consultation le 18 août 2016]

manquent de la reconnaissance symbolique et économique qui est accordée aux maisons installées, ce qui les fragilise), on peut cependant remarquer que ces parti pris ne s'accompagnent pas d'un engagement politique (même relatif ou implicite, tant qu'il est choisi et volontaire). Alors que dans le passé, des maisons, présentes dans ce corpus, se sont plus ou moins fortement engagées dans la défense d'idées, la dénonciation d'actes violents ou le soutien de luttes minoritaires, les jeunes maisons qui publient aujourd'hui les écrivaines franco-/algériennes semblent moins concernées par ces questions.

Finalement, le constat qui relie entre elles la plupart des maisons d'édition est celui de l'absence d'une dynamique commune dans l'édition des écrivaines franco-/algériennes, très souvent publiées de manière épisodique, voire anecdotique (même si ces écrivaines s'inscrivent à titre individuel dans le catalogue de chaque maison, qu'il défende une littérature « nord-africaine » ou « française » par exemple, ces deux termes n'étant cependant pas antinomiques). Cette logique de publication renforce probablement la dimension invisible des littératures écrites par ces autrices, leurs livres étant submergés par la masse éditoriale publiée en France et difficilement identifiés par les lecteurs·trices du fait de leur position à l'intersection des catégorisations (les éditions n'utilisent cependant pas le terme de « francophone » qu'on retrouve finalement plus en librairie ou dans les recherches en lettres). Quand l'édition est moins sporadique, c'est le plus souvent parce qu'une maison semble construire une relation régulière (voire de confiance) avec une écrivaine et publie la quasi-totalité de son œuvre (L'Aube, L'Harmattan, Bleu autour, etc., qui développent donc plutôt des politiques d'auteur·trice sur le long terme), mais les maisons d'édition éditent rarement plusieurs autrices de mon corpus. De ce point de vue, c'est Actes sud qui se démarque en ayant publié quatre écrivaines et quatorze livres. Le Livre de poche, Le Seuil, Fayard et Points suivent avec trois écrivaines. D'une manière générale, les maisons d'édition semblent tout de même avoir partagé un positionnement éditorial dans les années 1980-1990, ce qui a permis l'essor des textes des écrivaines avant même la fin du silence posé sur la guerre d'Algérie. En revanche, peu de maisons semblent aujourd'hui proposer, de manière aussi explicite et revendiquée que Maspero par exemple, un point de vue politisé, critique, voire militant sur ces livres et sur l'édition d'une manière générale. Mais le nombre d'écrivaines ou de livres édités ne suffit pas à éclairer tout le positionnement (éditorial et littéraire bien sûr mais aussi politique) d'une maison d'édition. Celle-ci amène en effet le livre à ses lecteurs·trices en le 'mettant en scène' et, de cette manière, en l'accompagnant souvent d'un discours bien plus perceptible qu'il n'en a l'air tant il marque les imaginaires d'horizons d'attente littéraires et de présupposés esthétiques ou politiques.

II. LES SCÉNOGRAPHIES ÉDITORIALES : UNE SCÈNE DE DISCOURS NORMATIFS ?

Les lignes éditoriales annoncées par les maisons d'édition et la fréquence à laquelle elles publient les livres des écrivaines algériennes et franco-algériennes de langue française éclairent souvent leurs positionnements éditoriaux et les démarches qui sont les leurs vis-à-vis de cette édition. Ces aspects, à la fois de l'ordre du discours affiché (la manière dont se présentent les éditions au public) et de la réalité historique et économique (le rythme des parutions des maisons, ou leur absence, selon les contextes), sont complétés par le livre lui-même, en tant qu'objet. En effet, quand l'éditeur·trice transforme un texte en livre, iel ne lui donne pas seulement sa forme physique d'objet destiné à la lecture, à la manipulation, à l'échange. Iel l'enrichit aussi d'un discours éditorial qui vient compléter celui du livre et celui de la maison. Les choix réalisés par l'éditeur·trice vont donc influencer la réception de ce livre sur les plans imaginaire, critique et/ou pratique : format, nombre de pages, papier, choix de couverture, paratexte (texte de quatrième de couverture en particulier mais aussi textes intérieurs tels que la préface, les notes, etc.), typographie... Tous les éléments matériels, visuels et textuels qui constituent l'objet livre confèrent à ce dernier une parole qui n'est pas exclusivement portée par l'écrivaine et participent ainsi de son inscription spécifique dans des contextes de production et de réception. C'est à ces éléments-là, et particulièrement à ceux étant visuels et textuels, que je m'intéresse maintenant : couverture, titre, typographie et, quand cela est possible, paratexte (en particulier celui de quatrième de couverture)¹²⁵. Il me semble que par ces biais, le livre fait l'objet d'une scénographie éditoriale (la scénographie étant l'art d'organiser et d'aménager un espace scénique) qui participe de sa mise en scène plus globale, c'est-à-dire toutes les manières selon lesquelles le livre est amené au public. Or, toute scénographie est porteuse de signes, qui eux-mêmes reposent sur un discours conscient ou non, ce discours étant donc proposé aux lecteurs·trices à travers le livre, comme accompagnant le texte mais aussi, parfois, l'éclairant

¹²⁵ J'ai tenté de récolter le plus d'informations possibles sur ces aspects sur l'ensemble des livres des douze écrivaines choisies. J'ai donc principalement répertorié leurs couvertures et quand cela était possible, les textes figurant en quatrième de couverture. Pour cela, j'ai visité les sites internet des maisons d'édition, mais aussi des sites/blogs proposant des billets sur les littératures algériennes ou sur une écrivaine/un livre en particulier. Enfin, j'ai écumé les sites de vente de livres en ligne et spécifiquement ceux faisant les ponts entre les particuliers : PriceMinister ou AbeBooks, spécialisé en livres anciens par exemple. Certain·e·s vendeurs·euses proposent en effet des photos de couvertures et parfois des quatrièmes de couverture et des intérieurs de livres autant dans leur édition la plus récente que dans leurs anciennes éditions. J'ai ainsi pu répertorier un nombre important de livres avec leurs visuels. Dans la suite de ce mémoire, j'utiliserai ces visuels afin de compléter mon analyse. Ils proviennent donc majoritairement des sites des maisons éditrices ou des sites de vente en ligne entre particuliers cités plus haut, ce qui explique parfois la qualité limitée des images.

et l'inscrivant dans un contexte d'énonciation spécifique (qui peut être bien différent de celui de l'autrice).

C'est donc avec une approche qui emprunte, entre autres, à la sémiotique que je tenterai d'observer plus en détail les livres des douze autrices. Parallèle à la sémiologie¹²⁶ mais à la différence de cette dernière et plus spécifiquement à la différence de la sémiologie de la signification¹²⁷, la sémiotique, dont Charles Sanders Peirce est l'un des fondateurs, définit le signe comme une relation triadique entre trois termes : signifiant ou signe matériel (« representamen » dans la terminologie de Peirce), objet, interprétant. L'interprétant (il s'agit par exemple de la définition que nous partageons d'un concept prenant la forme d'un mot, appelé signifiant, désignant un objet) est donc central dans le processus de signification. Par là-même, il me semble que ce sont les contextes d'énonciation et de réception qui occupent une place primordiale dans la sémiotique, celle-ci s'intéressant à toutes les formes de signes, dans une perspective sans doute plus large que la sémiologie (qui se concentre sur le langage symbolique, verbal).

Les livres m'intéressent donc en tant qu'objets codés, et dans une perspective inspirée des arts du spectacle, leur perception est globale¹²⁸, c'est-à-dire que bien qu'il soit possible d'isoler les signes proposés par le livre, il n'est probablement pas intéressant de procéder à un tel découpage, le livre fonctionnant comme un ensemble de signes. La réception du livre fonctionne grâce à cet ensemble de signes et ces derniers prennent sens au sein d'un ou de plusieurs réseaux de signes connectés entre eux et faisant émaner une déclinaison d'idéologies ; c'est ce que Patrice Pavis nomme la vectorisation¹²⁹. Ce dernier évoque justement un domaine à développer face à la crise de la sémiotique, celui de la sociosémiotique : une sémiotique « attentive aux questions idéologiques, à la manière dont les signes sont ancrés et constitués par tout un contexte socio-économico-culturel¹³⁰. » La sociosémiotique ne présuppose pas « un lecteur individuel "idéal" et isolé¹³¹ » mais au contraire « un carrefour

¹²⁶ Dont Ferdinand de Saussure, avec l'analyse de la langue comme structure, ou Claude Lévi-Strauss, avec les études structuralistes, sont des précurseurs.

¹²⁷ La sémiologie de la signification (Algirdas Julien Greimas, Roland Barthes, Jean Baudrillard, etc.) s'intéresse à l'objet en tant que signifiant dans sa relation binaire avec le signifié (c'est ce qui produit la signification), principalement dans l'univers du langage et de la communication. Elle se différencie de la sémiologie de la communication (Georges Mounin, Éric Buyssens, Louis Prieto, etc.) en ce qu'elle étudie autant les signes volontaires et explicites – vêtements de deuil, code de la route, morse... –, eux aussi explorés par sémiologie de la communication, que ceux l'étant moins, cherchant et interprétant les phénomènes de société, les valeurs symboliques ou les notions impliquées dans le langage (au sens large de ce dernier).

¹²⁸ Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2012 p.21 [1996].

¹²⁹ *Ibid.*, p.22.

¹³⁰ *Ibid.*, p.32-33.

¹³¹ *Ibid.*, p.33.

idéologique et culturel de tensions et de contradictions renvoyant à des tendances et à des groupes en conflit¹³² » et résonnant donc avec la pluralité idéologique des lecteurs·trices. En articulant la sociosémiotique avec une démarche postcoloniale et féministe, il me semble qu'on peut comprendre les livres non seulement comme objets signifiants mais aussi comme objets idéologiques, promouvant volontairement ou non certains discours. D'après Patrice Pavis, la sociosémiotique a justement évolué ces dernières années vers une anthropologie de la culture qui englobe la dimension culturelle et relationnelle de la représentation (il s'agit ici de la représentation spectaculaire mais on peut considérer que le livre, dans sa mise en scène, est aussi une représentation, d'autant plus qu'il œuvre également à représenter des histoires, personnages, etc.) :

Une sémiotique interculturelle invite à relativiser nos choix, nos priorités et nos goûts dans l'analyse des spectacles. Il s'agit simplement de constater comment notre regard ethno – ou euro – centriste influence et bien souvent hypothèque notre perception, et combien nous gagnerions à changer de temps en temps de perspective et d'outils d'analyse¹³³.

En résonance avec le point de vue situé dont je parlais en introduction, l'auteur insiste sur la nécessité de réfléchir à la position et à la perspective depuis laquelle nous recevons et parlons des spectacles, ou des livres. Il me semble que les livres eux-mêmes, porteurs des discours de ceuls qui les ont faits à travers les scénographies dont ils font l'objet, donnent à comprendre les positions et les perspectives variées du secteur éditorial.

1. Le jeu éditorial : codes et hiérarchisation dans la mise en scène du livre

Un certain nombre de codes éditoriaux semblent arbitrer la publication des livres et leur réception, leur apportant ainsi des valeurs symboliques variées et donc des inscriptions parfois hiérarchisées dans le champ éditorial français.

La sobriété, un signal littéraire

Parmi les codes éditoriaux récurrents, on trouve ceux de la sobriété, qui bénéficie d'une valeur positive dans le monde du livre français. Premier témoin de cette sobriété, la couverture des ouvrages. Cette dernière a d'abord eu pour fonction de protéger le livre et de faciliter sa prise en main, puis celle de donner les informations les plus importantes sur le livre en question s'y est ajoutée. Aujourd'hui, en plus de tout cela, la couverture est souvent le premier élément qu'un·e lecteur·trice voit (et lit) d'un livre, et au milieu de l'immense quantité d'ouvrages, c'est le principal atout de ce dernier, celui qui donnera au·à la lecteur·trice l'envie de s'en saisir. La

¹³² Patrice Pavis, *op. cit.*, p.33.

¹³³ *Ibid.*

couverture est donc aussi un argument commercial, ce qui signifie que leur sobriété peut être un outil de vente.

Cette sobriété de la couverture est l'une des conséquences des sacralisations successives du livre en tant que texte puis objet, puis de la littérature et des écrivain·e·s, en particulier depuis le XIX^e siècle, et enfin des éditeurs·trices. La couverture apparaît avec le passage du *volumen* au *codex*. Le texte étant précieux, le livre le devient également, d'autant plus que la production d'un seul livre demande un temps et un soin conséquent avant l'imprimerie. Plus tard, alors que la production du livre s'industrialise, le livre s'épure pour mettre en avant l'auteur·trice et le texte. Une couverture chargée (ou même simplement illustrée) pourrait distraire l'attention du·de la lecteur·trice ; elle ferait alors obstacle à la littérature en influençant et façonnant les projections imaginaires des lecteurs·trices. Alors que les techniques de fabrication et d'impression se multiplient et se complexifient, la sobriété gagne du terrain (rappelant les ornements et les couvertures graphiques développées à la Renaissance).

Un exemple clair de cette 'intrusion' de l'illustration dans l'imaginaire, relevé par Edgard Dubourg¹³⁴, est le livre de Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*. La majorité des lecteurs·trices imaginent, avant même d'avoir lu l'ouvrage, une petite fille blonde car l'illustration de Tenniel, mise en couleur, la montre comme telle. Pourtant, Lewis Carroll ne mentionne jamais cette blondeur dans le livre – il aurait même écrit ce texte en pensant à Alice Liddell, qui avait les cheveux courts et noirs... Cette couverture illustrée a donc largement modifié la conception mentale et graphique du personnage principal de ce roman, jusqu'à influencer l'adaptation en dessin animé par les studios Walt Disney. La couverture sobre est donc envisagée comme une porte ouverte entre lecteur·trice et livre, mettant en valeur le texte en laissant libre court à l'imagination du lectorat.

Enfin, et c'est là une spécificité française marquée, la place et l'importance accordées à l'éditeur·trice en France sont primordiales. Les fondateurs des maisons leur laissent leur nom (Gallimard, Grasset, Laffont, Flammarion, Albin Michel, etc.) et veulent imprimer sur les livres ce qu'il leur permettra d'être repérables : l'uniformisation des couvertures de livres est un moyen efficace car en donnant à tous les livres d'une même collection ou d'une même maison la même apparence, c'est bien de la maison dont on se souvient. Les livres de Grasset sont ainsi reconnus à leur couverture jaune, ceux de Stock viennent de « la Bleue », Minuit propose des

¹³⁴ Edgard Dubourg, « Explorons en profondeur... les couvertures de livre », *Maison Dubourg*, 4 mars 2016. <<http://www.lamaisondubourg.net/#!Explorons-en-profondeur-Les-couvertures-de-livres/c3les/56d71e660cf20d226f1bb2e5>> [dernière consultation le 18 août 2016]

livres blancs liserés d'une ligne bleue, et Gallimard donne à ses livres beiges encadrés de rouge et noir le nom de « collection Blanche ».

Particularité française, on considère donc que la littérature se suffit à elle-même et c'est un gage de qualité littéraire que de proposer une couverture minimaliste. Un fossé s'est d'ailleurs creusé à une époque entre une littérature élégante, intellectuelle et sobre et une littérature dite populaire, marquée par les images et principalement éditée en poche avec en premier lieu Le Livre de poche (qui rappelait les illustrés de la presse). Aujourd'hui, cette séparation est plus nuancée, une désacralisation du livre et de son auteur·trice semblant s'être amorcée dans les années 1970-1980. D'ailleurs, certaines maisons d'édition artisanes de la sobriété des couvertures (les plus anciennes et les plus réputées souvent) ajoutent maintenant des bandeaux ou des jaquettes à leurs livres (surtout quand elles estiment que ces livres peuvent toucher un public large – on en retrouve un certain nombre dans ce corpus), permettant à la fois de conserver la couverture traditionnelle rattachée à la maison tout en jouant du visuel, du graphisme et du marketing qui occupent aujourd'hui une place importante dans l'édition et dans l'ensemble de la société.

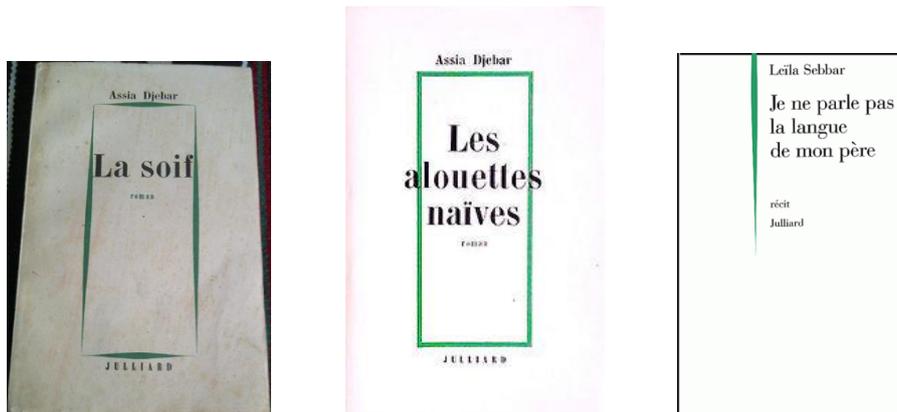
Pour certaines écrivaines de mon corpus, la sobriété des couvertures et des livres dans leur globalité joue encore, en tant que signal littéraire, révélant ainsi l'importance donnée aux mots et à la littérature dans un monde du visuel. Sur les douze écrivaines, sept ont vu leurs livres être édités avec des couvertures sobres, synonyme de l'absence d'illustration et de la place majeure donnée au texte : Taos Amrouche, Assia Djebar, Leïla Sebbar, Nina Bouraoui, Nora Hamdi, Samira Negrouche et Kaouther Adimi.

Pour les trois premières, il s'agit majoritairement d'éditions anciennes, à une époque où l'opposition au livre de poche à la couverture très illustrée était significative de la valeur accordée au livre. Dans le cas de Taos Amrouche, c'est même plus ancien encore avec les éditions Edmond Charlot et *Jacinthe noire* en 1947, publié sous le nom de Marie-Louise Amrouche. Fait intéressant pour l'époque cependant, le livre beige avec texte noir et rouge s'accompagne déjà d'une jaquette (à moins qu'elle lui ait succédé sur une édition postérieure également de Charlot ?) qui fait signe vers les illustrations populaires des années 1950 :

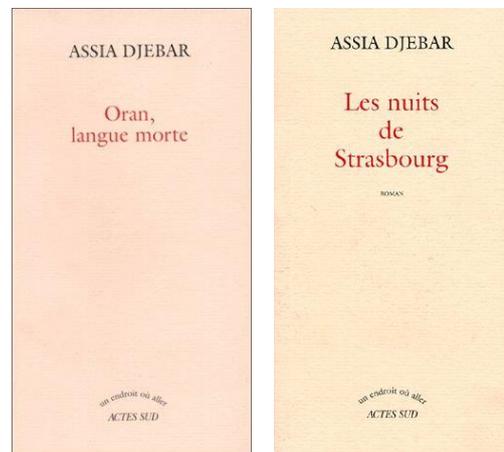


Le seul livre publié par La Table ronde, *Rue des tambourins* fait preuve d'une certaine sobriété également, ainsi que dans une moindre mesure les deux ouvrages édités par François Maspero.

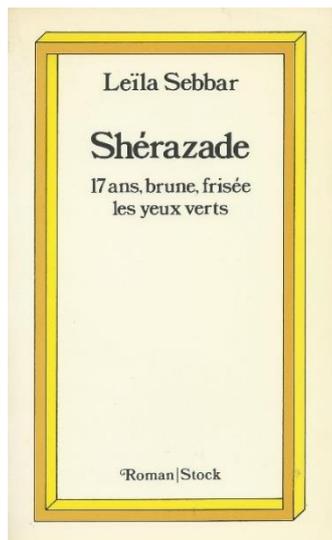
Pour Assia Djébar, ce sont principalement les éditions Julliard qui montrent, dans les années 1950-1960 des livres d'une grande sobriété, cette fois-ci vraiment en parallèle des livres de poche (et Assia Djébar sera d'ailleurs aussi éditée chez 10/18, avec des couvertures autrement moins sobres). Les quatre livres de Assia Djébar publiés chez Julliard suivent donc la même logique de couverture, de *La Soif* en 1957 aux *Alouettes naïves* en 1967. En 2003, Leïla Sebbar édite *Je ne parle pas la langue de mon père*, chez Julliard, seul autre titre publié par cet éditeur. Le cadre a disparu mais la sobriété du texte noir sur fond blanc agrémenté de lignes vertes reste :



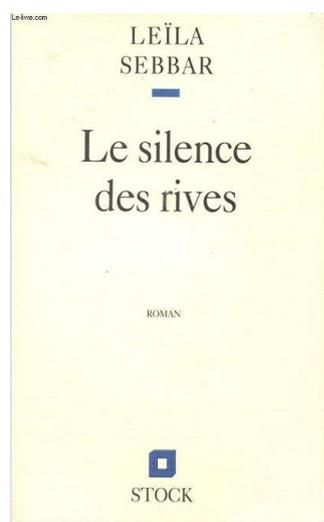
Autre maison qui publie Assia Djébar dans la sobriété, Actes sud et la collection Un endroit où aller (*Oran langue morte* et *Les Nuits de Strasbourg* en 1997), identifiable par sa simplicité rappelant, par certains aspects, les éditions Charlot (texte noir et rouge sur fond beige, forme arrondie de l'écriture pour les éditions ou la collection). Les autres écrivaines éditées chez Actes sud le sont, elles, dans des collections, plus illustrées.



Leïla Sebbar, hormis sa seule publication chez Julliard, a édité huit romans chez Stock entre 1981 et 1993. Si on retrouve une certaine sobriété (à l'exception de quelques livres proposant des couvertures illustrées, en général de petites vignettes), les livres ont cependant vieilli, voire se sont ringardisés. Contrairement à Gallimard et La Blanche (qui peut paraître vieillie mais reste connotée d'un sérieux et d'une qualité à toute épreuve) ou Julliard (qui a peu modifié



l'apparence de ses livres entre les années 1950-1960 et les années 2000), les couvertures des livres de Stock n'ont plus aujourd'hui de grande légitimité littéraire. Seraient-ce les cadres, les couleurs, les typographies, les formes géométriques ? Un peu de tout cela sans doute (ce qui pourtant, chez d'autres, ne choque pas le regard). Signe de la désuétude des couvertures

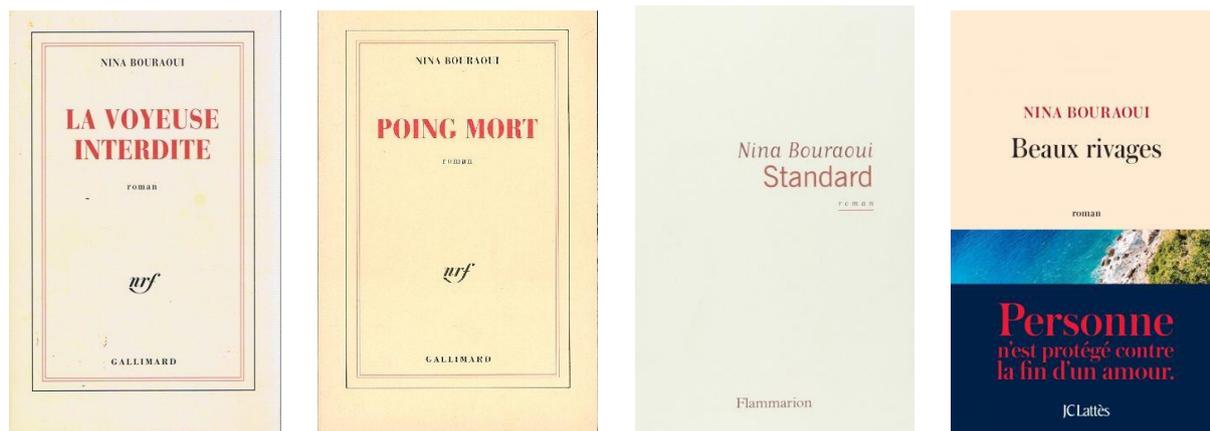


de ces livres, c'est aujourd'hui une collection de littérature accueillie en 1998-1999 chez Stock, La Bleue, qui bénéficie d'une certaine légitimité. On y retrouve neuf romans de Nina Bouraoui édités de 1999 (*Le Jour du séisme*) à 2011 (*Sauvage*), dont la plupart sont recouverts d'un bandeau, voire d'une jaquette présentant des portraits de l'écrivaine. En réalité, Nina Bouraoui est éditée depuis 1996 chez La Bleue, qui voit paraître son troisième roman (*Le Bal des murènes*) puis son quatrième en 1998 (*L'Âge blessé*). Signe que les collections vivent en effet avec leur créateur·trice ou directeur·trice autant qu'avec les maisons qui les

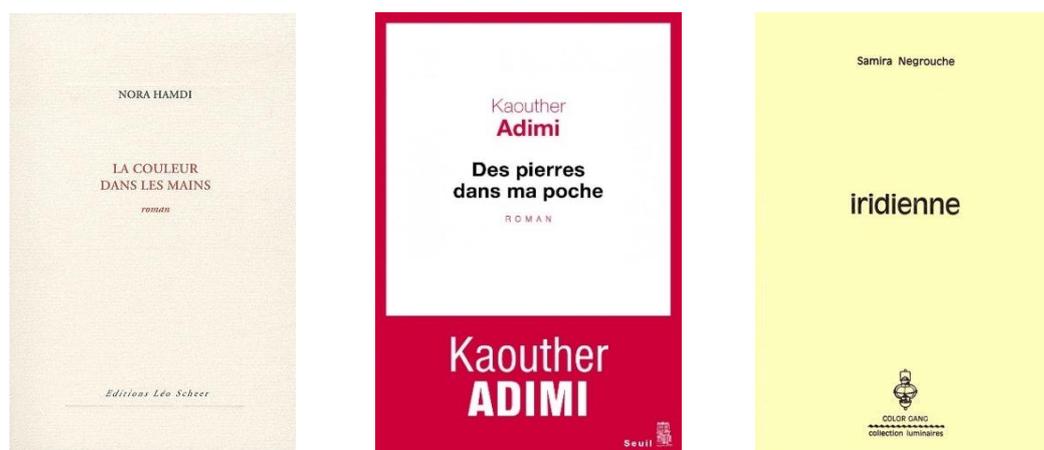
accueillent, La Bleue avait été créée en 1994 par l'écrivain et éditeur Jean-Marc Roberts (passé chez Julliard, au Seuil et au Mercure de France) alors qu'il travaillait chez Fayard. Mais tout en gardant exactement le même visage graphique (chez Fayard, elle existait déjà parfois avec des jaquettes), c'est bien chez Stock que la collection Bleue gagne la légitimité qu'elle a aujourd'hui et devient associée à une maison plus qu'à un éditeur.



Par ailleurs, Nina Bouraoui est la seule écrivaine de ce travail dont on trouve deux romans dans la fameuse Blanche de Gallimard, avant son passage chez Fayard puis chez Stock. Il s'agit de ses deux premiers romans, *La Voyeuse interdite* (1991) et *Poing mort* (1992). En publiant ses premiers titres chez Gallimard, Nina Bouraoui a sans doute gagné en légitimité, ce qui a pu lui permettre d'être publiée par des maisons réputées par la suite, jouant elles aussi, pour leur majorité, la carte de la sobriété : Stock donc, ainsi que, pour ses deux derniers livres (*Standard* en 2014 et *Beaux rivages* en 2016) Flammarion et Jean-Claude Lattès.

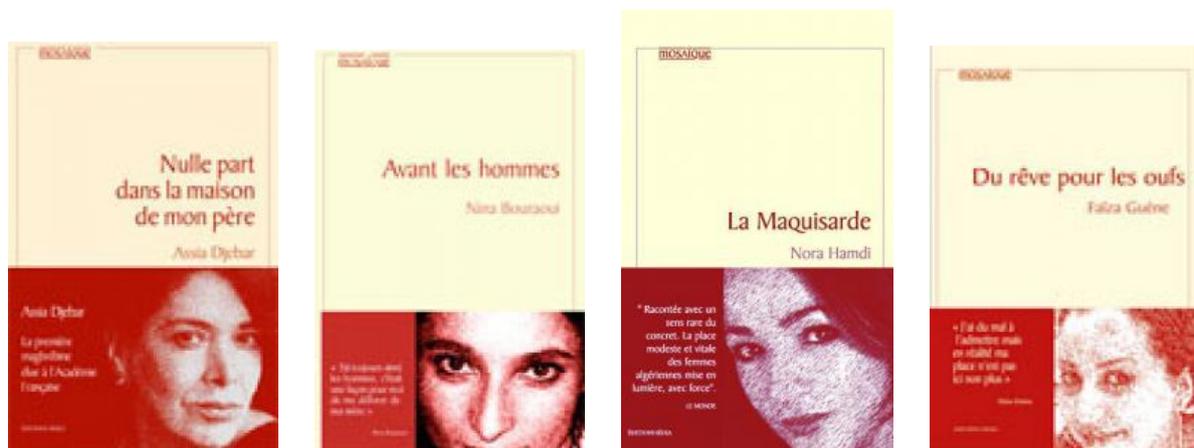


Enfin, quelques autres écrivaines bénéficient également de cette valorisation symbolique qu'est la sobriété de leurs ouvrages (avec souvent également, un bandeau) : Nora Hamdi (ce qui n'était pas du tout le cas auparavant, on le verra) chez Léo Scheer (*Les Enlacés* en 2010, *La Couleur dans les mains* en 2011), Kaouther Adimi au Seuil (*Des pierres dans ma poche* en 2016) et Samira Negrouche chez Color Gang, maison jouant d'un style graphique résonnant avec l'écriture poétique de l'autrice (*Iridienne* en 2005, *Cabinet secret* en 2007).



Si Assia Djebar et Maïssa Bey sont des écrivaines reconnues médiatiquement, c'est cependant Nina Bouraoui (elle aussi reconnue par ailleurs) qui, dans ce corpus, bénéficie le plus de la légitimité qui accompagne l'édition minimaliste provenant souvent de maisons installées

parmi lesquelles manque ici La Jaune de Grasset. Ce minimalisme est en effet, depuis quelques temps déjà, contrecarré par la multiplicité de maisons (plus jeunes souvent) proposant des couvertures plus colorées et plus illustrées. S'il y a bien des tendances dans l'illustration des couvertures, la sobriété visuelle traverse pour sa part les années, étant pareillement présente sur les soixante-dix années de ce corpus. Si les livres aux couvertures sobres sont aujourd'hui souvent accompagnés de bandeaux et de jaquettes, signe que la couverture traditionnelle ne se suffit pas toujours à elle-même, l'effet de signal littéraire fonctionne cependant encore et est d'ailleurs entretenu par les maisons (les bandeaux précisent parfois les prix littéraires prestigieux gagnés par les écrivaines). Ces maisons d'édition formulent donc à travers leurs livres un discours de la légitimité littéraire dont certaines sont exclues du fait de ne pas être publiées selon ces codes (Myriam Ben, Maïssa Bey, Nora Aceval, Tassadit Imache, Faïza Guène...). La valeur littéraire mais aussi éditoriale, commerciale ou symbolique de certaines écrivaines est ainsi validée en même temps que sont valorisés leur nom et le titre de leurs ouvrages. Fait intéressant, on retrouve ces codes de présentation des ouvrages dans la collection Mosaïques de la maison algérienne Sedia, qui éditent la littérature des auteurs·trices algérien·ne·s publié·e·s en France depuis 2006. La particularité française s'exporte donc plutôt bien dans l'ancienne colonie qu'est l'Algérie, où certaines grosses maisons liées à des groupes français (Sedia-Hachette) reprennent aisément ces codes hiérarchisant entre elles les littératures.



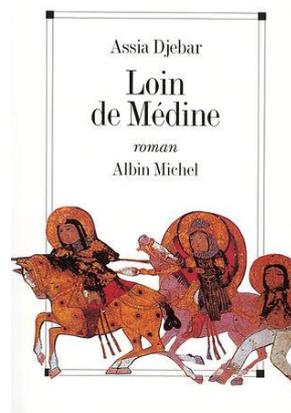
Cette forme de standardisation de la couverture du livre est aussi une homogénéisation de classe puisque ces ouvrages sont régulièrement considérés comme « intimidants » par une part importante de la population, en général les personnes les moins lecteurs·trices – ou ceuls lisant des textes considérés comme appartenant aux littératures populaires. Or, des études ont déjà montré que la majorité des « grand·e·s lecteurs·trices » ou du moins ceuls n'éprouvant pas de malaise particulier face à l'objet livre ne proviennent pas des classes sociales les plus précaires,

ni des classes moyennes mais plutôt des classes les plus aisées (heureusement que cette observation trouve ses contre-exemples). La sobriété des couvertures n'est donc pas qu'un discours sur la qualité littéraire, elle est aussi, d'une certaine manière, un discours de classe.

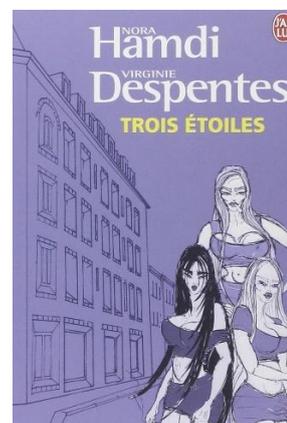
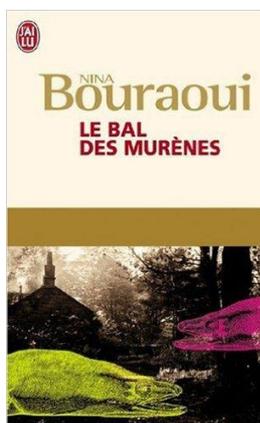
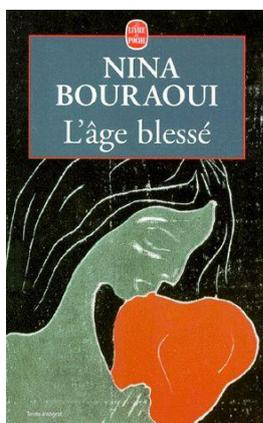
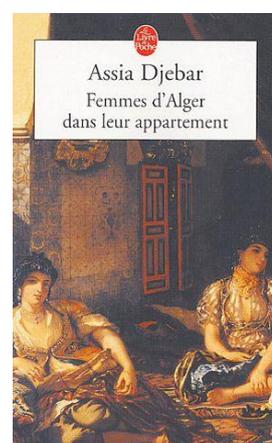
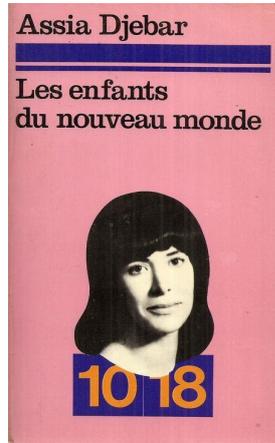
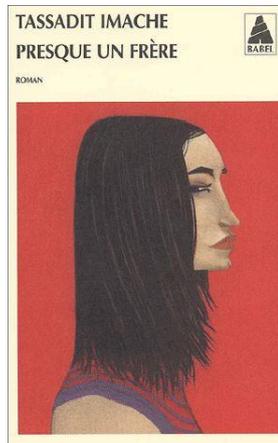
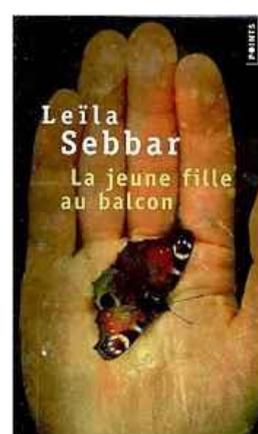
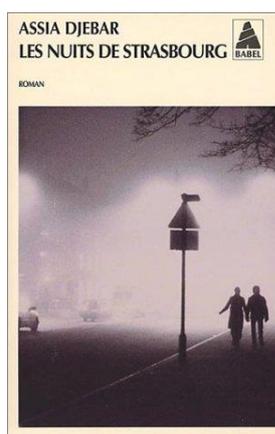
Une tendance forte à l'illustration

À l'opposé d'un minimalisme revendiqué, on trouve un attrait des éditeurs·trices pour l'illustration, voire pour la sur-illustration parfois. Cet « opposé » n'est pas seulement visuel, il est aussi, au départ, un opposé de classe : en effet, quand les techniques permettant de faire des couvertures illustrées en couleur à prix bas se développent au XIX^e siècle, ce sont les éditions populaires qui s'en emparent, avec des codes rappelant les illustrés des journaux populaires. Certains éditeurs, moins 'populaires', tentent aussi de placer des images sur les couvertures mais la plupart des auteurs·trices protestent, considérant ces couvertures illustrées comme trop imposantes pour le regard du lectorat – d'ailleurs, c'est aussi longtemps le cas pour les textes placés en quatrième de couverture, qui étaient présentés sous forme de « prières d'insérer » que le·la lecteur·trice pouvait jeter tandis que l'arrière du livre demeurait vide.

Plus tard, en 1953, l'apparition du Livre de poche et de ses couvertures colorées et illustrées en pleine page, crée un vif débat et est jugée *a posteriori* comme une démocratisation éditoriale et culturelle. La filiale de Hachette est ouverte sous l'impulsion de Henri Filipacchi, qui réfléchissait à une adaptation française du livre de poche américain et souhaitait en effet initier un mouvement permettant de rendre les livres plus attractifs, plus populaires, tout en conservant leur qualité éditoriale. Il choisit donc de transformer le livre en objet coloré, ce qui rompait avec les codes intellectuels de l'époque et avec une certaine conception (élitiste) de la littérature. Le mouvement s'est poursuivi dans les années 1970-1980, où l'édition se rationalise et se financiarise. Pour se vendre, le livre doit donc, en tant qu'objet, être de plus en plus attractif visuellement (surtout s'il est vendu non pas en seulement librairies mais aussi en chaînes culturelles, supermarchés, etc.). Dans une société où l'image prolifère, même des éditeurs·trices plus discret·e·s commencent à ajouter illustrations, photographies ou graphismes à leurs ouvrages : Albin Michel avec Assia Djébar, Stock avec Leïla Sebbar, etc.

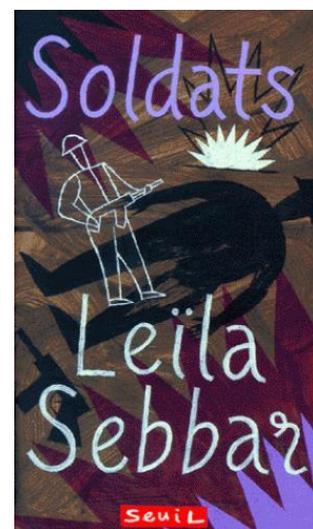
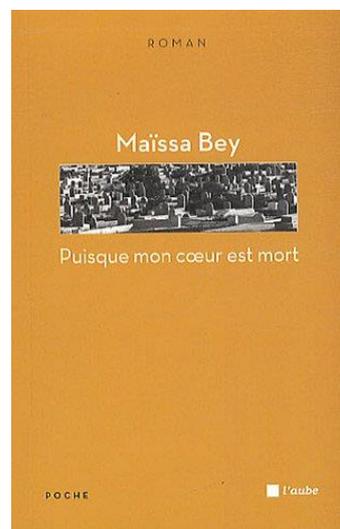
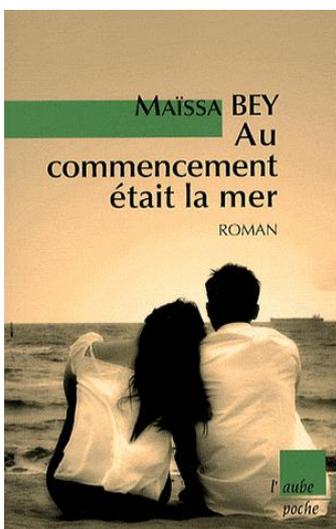


D'ailleurs, de nombreux livres bénéficient de couvertures plus colorées lorsqu'ils sont réédités en poche, s'écartant parfois de leur sobriété originelle (d'autres fois, les poches reproduisent quasi à l'identique les couvertures originales) : collection Folio de Gallimard, Babel de Actes sud, Points avec Le Seuil, etc., qu'on retrouve avec Nina Bouraoui (Gallimard), Assia Djebar (Actes sud, Points), Leïla Sebbar (Actes sud, Points), Maïssa Bey (Points), Tassadit Imache (Actes sud). À leurs côtés, 10/18 dans les années 1970 (Assia Djebar), Le Livre de poche (Assia Djebar, Nina Bouraoui et Faïza Guène) et J'ai lu (Nina Bouraoui et Nora Hamdi, avec une illustration dont elle est l'autrice pour cette dernière).



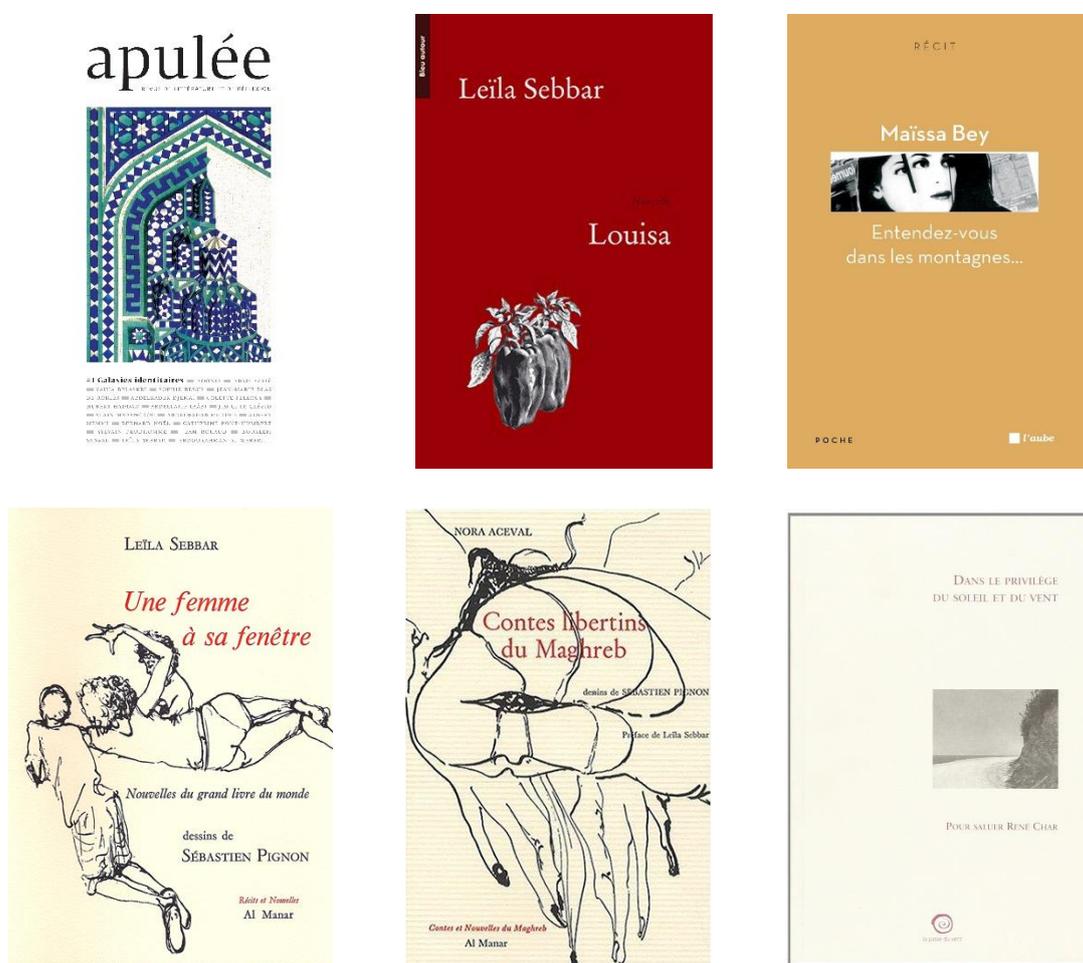
Avec le passage en poche se rejoue donc la pyramide sociale qui veut que ces livres soient accessibles au plus grand nombre à la fois par leur prix et par leur couverture (ce qui n'empêche pas cette dernière d'être travaillée et de plus en plus graphique). La perspective économique fait partie intégrante du processus de « démocratisation culturelle » (permettre plus facilement l'achat d'un livre par un plus grand nombre n'est sans doute pas que le résultat d'une motivation humaniste...).

Les livres aux couvertures illustrées ne sont pas seulement l'œuvre des 'grandes' maisons et des éditions de poche. De nombreuses et parfois jeunes maisons sont entrées sur le créneau du livre dont la couverture est illustrée (Actes sud en étant l'une des plus anciennes représentantes), à tel point que le besoin de mettre une image pour attirer le regard fait parfois choisir des visuels partiellement adaptés au livre ou redondants (le titre et l'image ne dialoguent plus mais sont synonymes). C'est parfois le cas avec Maïssa Bey chez L'Aube, cette maison d'édition ayant fait le choix de couvertures graphiques en écho direct avec les titres : *Au commencement était la mer* (2003) avec une photographie (pleine page ou non selon les rééditions) d'un couple de dos, face à la mer ; *Puisque mon cœur est mort* (2010), accompagné de la photographie d'un cimetière, etc. On retrouve également cet effet sur certains livres du Seuil comme *Soldats* de Leïla Sebbar (1999), avec des silhouettes de soldats, d'armes et d'explosion en pleine page :



Cette tendance à l'illustration littérale d'un titre, le confirmant ainsi, se répète à plusieurs reprises de manière directe (comme ici) ou plus indirecte. Il me semble qu'elle témoigne de l'importance de l'image dans la fabrication et la mise en vente du livre autant que de la rapidité aujourd'hui nécessaire dans le travail éditorial, qui s'épargne parfois une recherche peut-être plus subtile d'illustrations de couverture.

Certaines maisons trouvent cependant un compromis entre une forme de sobriété et des couvertures colorées ou illustrées. C'est le cas de Zulma bien sûr, qui a fait appel au graphiste David Pearson en 2006 pour réaliser ses couvertures et dont les livres sont pourvus d'une forme d'élégance (rappelant la sobriété des maisons réputées) tout en étant illustrés et repérables – aucun livre de ces éditions ne figure cependant dans mon corpus, hormis une nouvelle publiée dans la revue *Apulée*. D'autres ont aussi fait ce choix, en associant sobriété du livre et illustration, sous forme de petite vignette (Bleu autour avec Leïla Sebbar, L'Aube avec certaines rééditions de Maïssa Bey, dont celle juste au-dessus, La Passe du vent avec des ouvrages poétiques collectifs dans lesquels se trouve le travail de Samira Negrouche) ou d'esquisse (Al Manar avec Leïla Sebbar ou Nora Aceval) :

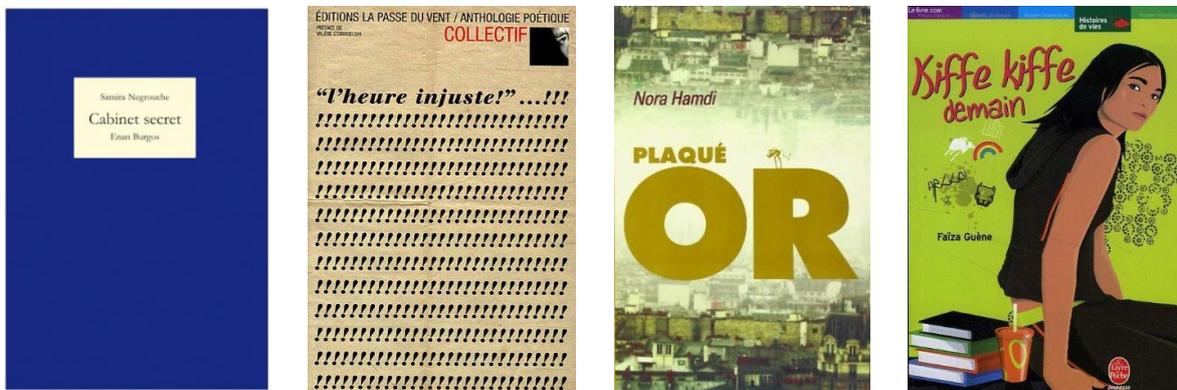


La primauté donnée au visuel aujourd'hui sur les couvertures confirme bien le mouvement qui pousse du mot à l'image, cette dernière étant aussi un langage direct de l'éditeur·trice au·à la lecteur·trice à travers le livre, amenant à considérer et comprendre l'ouvrage d'une certaine façon. Ce qui tend à devenir la norme dans l'édition vient donc (comme souvent) des classes populaires mais aussi des éditions étrangères (anglo-saxonnes principalement) dont la tendance

est à beaucoup plus d'effets visuels, sans parfois même que la maison d'édition ne figure sur la couverture (là aussi, une tradition française montrant l'importance de la place accordée à l'éditeur·trice dans le monde du livre).

La hiérarchisation des genres littéraires

On peut tout de même remarquer qu'une limite demeure entre certains genres littéraires : par exemple, ceux se prêtant le plus aux couvertures fantaisistes, comme la science-fiction, le fantastique (qui ne sont pas présents dans ce corpus) mais aussi parfois la littérature destinée aux enfants et adolescent·e·s ou la « *chick litt*¹³⁵ » et les littératures se différenciant selon une approche genrée, sont aussi des genres moins considérés, voire méprisés, et dans les librairies généralistes, ils restent parfois peu visibles, moins prescrits du fait même de la scénographie du lieu de vente. Les couvertures entretiennent aussi la hiérarchisation des genres littéraires en appuyant ou non leur légitimité culturelle et leur capital littéraire et en dessinant un certain public pour certains livres – cela repose toujours sur l'image ou l'absence d'image mais aussi sur ce qui est représenté, les couleurs, les typographies choisies, etc. Parmi les livres de ce corpus, on peut justement voir la différence flagrante qui existe entre les livres de poésie de Samira Negrouche (Color Gang dont la mention disparaît même parfois de ses couvertures, La Passe du vent) et les romans de Nora Hamdi (Au Diable vauvert) ou Faïza Guène (Hachette).



Il ne s'agit pas tant de pointer les parti pris de couvertures de ces ouvrages que de montrer comment les codes visuels (sobriété, couleur, travail graphique, etc.) sont utilisés pour tenter de prédéterminer le public d'un livre en validant ou non des signaux littéraires dont la valeur symbolique associée n'est pas la même – de fait, cela conduit à une forte hiérarchisation des genres littéraires, à la fois symbolique et économique (les genres littéraires qui se vendent le

¹³⁵ Terme utilisé depuis le milieu des années 1990 pour désigner un genre littéraire (si cela en est un) écrit par des femmes et supposé pour des femmes. Littéralement, cela signifie « littérature de poussin », mais cela se traduirait plutôt par « littérature de poulettes », « de gonzesses », etc.

mieux sont aussi souvent les moins considérés ; on retrouve l'idée que ce qui est destinée à la « masse », comme le livre de poche dans les années 1950, est de moindre qualité que ce qui, sans le reconnaître le plus souvent, se lit plutôt entre initié·e·s).

Vendre un nom, vendre un monde : l'Hollywood des livres

L'apparence du livre n'est pas le seul élément qui suppose la valeur ou le public d'un ouvrage. Dans de nombreux cas, c'est aussi le nom de l'écrivaine qui est vendue. Mais plus qu'elle, c'est tout un univers littéraire qui est proposé avec ses codes et les dominations qui le structurent :

L'efficacité de la consécration des instances parisiennes, la puissance des décrets de la critique, l'effet canonisateur des préfaces ou des traductions signées par des écrivains eux-mêmes consacrés au centre (Gide préfaçant l'Égyptien Taha Hussein et traduisant Tagore, Marguerite Yourcenar introduisant en France l'œuvre du Japonais Yukio Mishima), le prestige de grandes collections, le rôle majeur des grands traducteurs sont quelques-unes des manifestations de cette domination¹³⁶.

À la réputation de quelques maisons d'édition ou collections s'ajoute un ensemble de mécanismes permettant également de légitimer un ouvrage. Pour *Jacinthe noire* de Taos Amrouche, publié par François Maspero en 1972, c'est la référence à ceuls qui l'entourent de près ou de loin et plus précisément les hommes qui apparaît dans le texte de quatrième de couverture : le nom de Kateb Yacine sort le premier et est répété, suivi de la mention de la « famille Amrouche », avec sa mère, Fadhma Aït Mansour Amrouche, et son frère Jean Amrouche, plus connu, et enfin le nom de André Gide. Le texte se termine avec une citation du journal *Le Monde* qui, à ce moment, précisait qu'il s'agissait du « premier roman maghrébin écrit en français ». La quatrième de couverture du *Grain magique* est exclusivement composée de commentaires de journalistes (*Jeune Afrique, Le Monde, Le Nouvel Observateur, L'Algérien en Europe, Le Mois en Afrique, Le Figaro*). La précision concernant Jean Amrouche, frère de l'écrivaine, revient dans les éditions de Joëlle Losfeld avec, cette fois, des citations et une préface de François Maspero, l'éditeur militant des années 1960 étant donc parvenu à occuper une place suffisamment prescriptrice dans l'univers littéraire pour participer à cette légitimation culturelle.

Assia Djébar a aussi fait l'objet de ce jeu (citation du journal *Le Monde*, etc.) mais à la différence de Taos Amrouche, elle a progressivement gagné une place avantageuse dans cet univers littéraire : ses quatrièmes de couverture l'encensent (c'est d'ailleurs le cas dès *La Soif* en 1957 : « elle s'affirme comme un des plus brillants et des plus solides écrivains de l'Algérie

¹³⁶ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Points, 2008, p.173 [1999].

nouvelle ») et il est précisé dès la couverture « Assia Djébar de l'Académie française » (Le Livre de poche particulièrement).

Leïla Sebbar, si elle a peu bénéficié de ces mécanismes en ce qui concerne ses livres, va cependant prêter son nom à d'autres, en préfaçant par exemple certains recueils de contes de Nora Aceval ou d'autres ouvrages collectifs. Au contraire, les prix gagnés par Maïssa Bey sont régulièrement mentionnés, ainsi que les citations de critiques littéraires des journaux majeurs comme *Le Monde*, *Télérama*, *Libération* et *Le Figaro*, ou moins connus comme *Le Matricule des anges*.

Nina Bouraoui, peut-être plus que toutes les autres, voit ses livres régulièrement accompagnés de la mention de ses prix (Renaudot en 2005 pour *Mes Mauvaises Pensées* entre autres) ainsi que de références journalistiques (*Le Point*, *Les Inrockuptibles*, *Le Monde*, etc.), littéraires ou artistiques. *La Voyeuse interdite* est d'ailleurs qualifiée de « *Nausée* version maghrébine. Animalité acide, crasse et révolte : Nina Bouraoui utilise un style rimbaldien, éclatant abrupt, fauve, brûlant, animal pour dire ses émotions » (citation du journaliste Jacques-Pierre Amette tirée du *Point* pour la quatrième de couverture de France Loisirs en 1991). Ce renvoi des références valorisantes à la sphère maghrébine et algérienne ainsi qu'à une forme de passion sauvage dans les thèmes et l'écriture est d'ailleurs récurrent pour de nombreuses écrivaines (Taos Amrouche, Assia Djébar, Maïssa Bey, Nina Bouraoui, etc.).

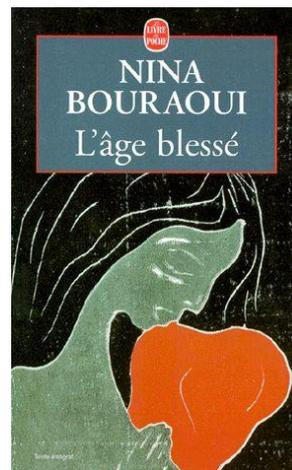
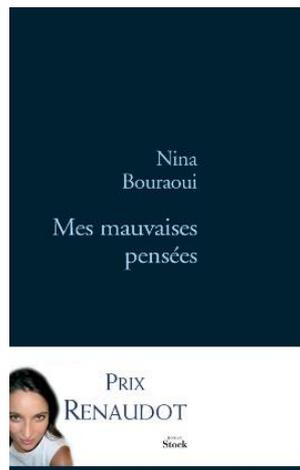
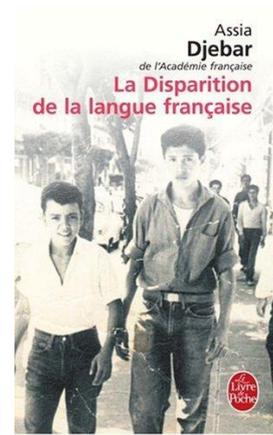
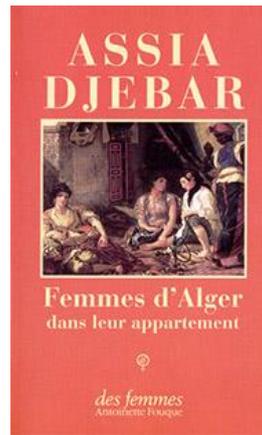
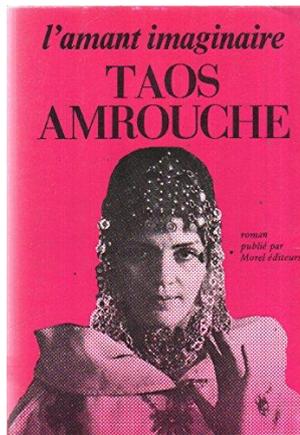
C'est aussi, pour Assia Djébar et Nina Bouraoui surtout, le nom des écrivaines qui est 'vendu', régulièrement accompagné d'une photographie de l'écrivaine et en précisant, sur un bandeau ou en couverture, leur position prestigieuse à renfort de mentions de prix ou de siège à l'Académie française. Dans la mise en page, c'est d'ailleurs parfois plus le nom que le titre qui est mis en avant.

Page suivante :

Taos Amrouche : *L'Amant imaginaire*, Robert Morel, 1975.

Assia Djébar : *Femmes d'Alger...*, Des Femmes, 1980 ; *La Disparition de la langue française*, Le Livre de poche, 2006.

Nina Bouraoui : *L'Âge blessé*, J'ai lu, 1999 ; *Mes Mauvaises pensées*, Stock, 2005.



D'une manière générale, le jeu littéraire et éditorial auréole le livre de cet univers littéraire qui fait de Paris le premier lieu de la littérature, de certain·e·s intellectuel·le·s (écrivain·e·s, éditeurs·trices, journalistes) les voix à entendre, de quelques noms et de quelques prix les signes du prestige. Certaines écrivaines en sont cependant plus ou moins exclues, malgré leur long parcours d'écriture : Leïla Sebbar, Maïssa Bey ; les plus jeunes le sont également. Par ailleurs, les écrivaines les plus entraînées dans ces effets de légitimation sont aussi parmi celles qui publient dans des maisons installées : Gallimard, Stock, Albin Michel, les quelques grosses filières de livres de poche, etc., confirmant la situation oligopolistique qu'occupent ces maisons dans le secteur du livre aujourd'hui.

Autre élément central du jeu littéraire dans lequel sont inscrites les écrivaines, les prix littéraires. Ces derniers sont « la forme la moins littéraire de la consécration littéraire [...]. Ils sont la partie émergée et la plus apparente des mécanismes de consécration, sorte de confirmation à l'usage du grand public¹³⁷. » Ici aussi, toutes les écrivaines n'en bénéficient pas. Assia Djébar est de loin l'autrice qui a reçu le plus de prix et de distinctions pour son œuvre :

¹³⁷ Pascale Casanova, *op. cit.*, p.217.

membre de l'Académie française, chevalier de la Légion d'honneur, commandeur de l'ordre des Arts et des lettres¹³⁸..., elle a par ailleurs reçu plus de huit prix littéraires, mais ni Goncourt, ni Renaudot, ni Femina, ni Nobel, « la plus grande consécration littéraire, qui désigne et par là même définit l'art littéraire¹³⁹ ». Le prix Nobel de littérature a été adopté au début du siècle en Europe avant d'acquiescer une reconnaissance mondiale et « les écrivains du monde entier l'acceptent comme un certificat d'universalité et, de ce fait, ont en commun de le reconnaître comme la consécration la plus haute de l'univers littéraire¹⁴⁰. » Pour Pascale Casanova, il n'est donc pas de « meilleur indice de l'unification du champ littéraire international que la reconnaissance quasi universellement accordée à ce prix. Il est aussi le prix le plus prestigieux et le plus indiscuté au-delà des frontières de l'univers littéraire¹⁴¹. » Ce type de prix a d'ailleurs peu récompensé les écrivaines (une quinzaine depuis 1901) de même que les auteurs·trices de livres en langues « dominées » : la très grande majorité des prix sont en effet décernés à des auteurs·trices en anglais, français, espagnol, allemand et en langues scandinaves, 70% des prix étant par ailleurs attribués à des auteurs·trices d'un pays du Nord, ce qui n'est guère étonnant puisque l'Académie est composée de juré·e·s européen·ne·s (suédois·es). Or,

Le pouvoir d'évaluer et de transmuter un texte en littérature s'exerce aussi, de façon presque inévitable, selon les normes de celui qui « juge ». Il s'agit inséparablement d'une célébration et d'une annexion, donc d'une sorte de « parisianisation », c'est-à-dire d'une universalisation par déni de différence. Les grands consacrant réduisent en fait à leurs propres catégories de perception, constituées en normes universelles, des œuvres littéraires venues d'ailleurs, oubliant tout du contexte – historique, culturel, politique, et surtout littéraire – qui permettrait de les comprendre sans les réduire. Les grandes nations littéraires font ainsi payer l'octroi d'un permis de circulation universelle. C'est pourquoi l'histoire des célébrations littéraires est aussi une longue suite de malentendus et de méconnaissances qui trouvent leurs racines dans l'ethnocentrisme des dominants littéraires (notamment des Parisiens) et dans le mécanisme d'annexion (aux catégories esthétiques, historiques, politiques, formelles) qui s'accomplit dans l'acte même de reconnaissance littéraire¹⁴².

Cette place centrale de certains pays chez les juré·e·s ou chez les récompensé·e·s par le prix Nobel confirme l'un des effets de la langue française sur les écrivain·e·s précédemment évoqué. En effet, la France restant l'une des « nations les plus consacrées, [sa] reconnaissance préalable demeure l'une des premières étapes pour postuler au prix le plus noble, qui est aussi le plus international¹⁴³. » Écrire en français et être publiée au sein de maisons françaises (parfois réputées), c'est donc aussi se donner la possibilité d'accéder plus facilement à la reconnaissance et à la circulation internationale.

¹³⁸ Chevalière et commandeur en l'occurrence...

¹³⁹ Pascale Casanova, *op. cit.*, p.217.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*, p.226.

¹⁴³ *Ibid.*, p.225.

Assia Djébar a justement été plusieurs fois présentée pour recevoir le Nobel de littérature mais elle n'en a cependant jamais été récompensée. Pour plusieurs professionnels du livre, ce n'est pas un hasard. Selon Rachid Moktari (universitaire et critique littéraire) et Fatiha Soal (libraire à la librairie Les Mots à Alger), Assia Djébar ne remplissait pas les critères occidentaux de l'universalité, ses romans se concentrant sur la sphère méditerranéenne avec une récurrence de thématiques considérées comme spécifiques (les femmes, la révolution algérienne, etc.). Sans que ces hypothèses ne puissent être confirmées, il semble bien que les mécanismes de dominations continuent de jouer dans l'espace littéraire des consécutions.

Également officier de l'ordre des Arts et des Lettres, Nina Bouraoui est la seconde écrivaine de ce corpus à avoir été récompensée par deux prix reconnus, dont le Renaudot en 2005 pour *Mes Mauvaises Pensées*. D'autres écrivaines ont aussi reçu des prix, parfois algériens, mais ces derniers ne sont visiblement pas assez connus pour être mis en avant sur les livres des premières : Maïssa Bey (au moins six prix, dont le Grand Prix des libraires algériens pour son œuvre en 2005), Nora Hamdi (un prix) et enfin, la plus jeune écrivaine de ce corpus, Kaouther Adimi (quatre prix et en lice pour un cinquième qui sera décerné à l'automne 2016).

On retrouve donc une hiérarchisation similaire à celle des genres littéraires et des couvertures dans les prix littéraires. Dans ce corpus, aucun Nobel, aucun Goncourt, aucun Femina mais un Renaudot. Le reste des prix (et le fait que je ne les ai pas détaillés en témoigne), sans être méconus, sont aussi les indices d'une multiplication des consécutions littéraires en même temps qu'un affaiblissement de leur légitimité dès que l'on sort du cercle fermé des grands prix.

La stratégie commerciale de l'édition-rédition coordonnées

Ce jeu littéraire est complété par le jeu des rééditions que j'ai évoqué précédemment déjà. Principalement mises en place par les maisons occupant le secteur (Le Livre de poche, J'ai lu, Folio Gallimard, etc.), c'est parfois clairement plus une volonté commerciale qu'une volonté éditoriale qui semble les initier. Il est en effet fréquent de voir sortir un roman en livre de poche au même moment que la parution d'un nouveau livre d'une autrice – et c'est d'ailleurs très souvent le cas pour Maïssa Bey et L'Aube qui réédite presque à chaque nouveau titre de l'écrivaine l'ensemble de son œuvre avec d'importants changements graphiques (d'où les trente-et-une rééditions comptabilisées dans cette maison). Le fonctionnement est similaire en ce qui concerne les livres de Assia Djébar (avec quelques coordinations entre Albin Michel et Le Livre de poche) et plus encore Nina Bouraoui avec plus d'une dizaine de publications coordonnées (au moins vingt livres) entre Fayard, puis Stock et Le Livre de poche, puis Folio Gallimard et J'ai Lu. Nina Bouraoui est d'ailleurs l'autrice la plus engagée dans le jeu éditorial

et littéraire d'une manière générale, son nom, ses prix et ses publications coordonnées se voyant complétées par la récurrence de son portrait sur le bandeau de ses livres.

Le jeu littéraire dans lequel sont inscrites les écrivaines franco-/algériennes (qu'elles y prennent part ou en soient exclues, par choix ou non) est bien un jeu hiérarchisé, structuré par des mécanismes de domination et de légitimité plus ou moins perceptibles, signe d'un univers littéraire plus largement marqué par ces mêmes mécanismes. Les enjeux de visibilisation et de médiatisation propres à chaque livre sont donc d'autant plus grands pour ces écrivaines algériennes et franco-algériennes qui connaissent, peut-être plus durement que d'autres, les effets de ces hiérarchisations.

De fortes hiérarchisations symbolique, littéraire, culturelle et/ou commerciale (les trois ne fonctionnant pas sur les mêmes modes et ne valorisant pas les mêmes types d'ouvrages, voire s'opposant) se mettent donc en place à travers la scénographie et la mise en scène éditoriales. Ces dernières, dans leur multitude, témoignent de l'opposition entre les pôles de la « production large » et de la « production restreinte »¹⁴⁴ à laquelle les écrivaines font face (les premiers livres de Faïza Guène, tels que *Kiffe kiffe demain* ou *Du rêve pour les oufs* semblant correspondre à cette première production quand ceux de Samira Negrouche répondent plutôt à la seconde). Cette confrontation aux deux situations de productions majeures de la littérature (avec toutes leurs nuances) est d'autant plus forte pour les écrivaines franco-/algériennes que les scénographies éditoriales de leurs livres reposent souvent sur des mécanismes aux codes manifestes (choix des images, du vocabulaire, etc.), parfois réducteurs (avec des rappels récurrents de l'altérité ou de la 'féminité', qui sont sans surprise les traits les plus répétés) et n'initiant la plupart du temps que peu de valorisation symbolique ou littéraire, trop stéréotypés qu'ils sont pour cela.

¹⁴⁴ Concepts énoncés par Pierre Bourdieu dans « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, numéro 13, 1977, p3-43, et dans « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, numéro 126/127, 1999, p.3-27 ; concepts régulièrement repris par Gisèle Sapiro. La production large correspond à la demande plus ou moins tacite du marché et remplit donc un horizon d'attente littéraire. C'est ce qu'on appelle parfois la « littérature de masse », dont le tirage est élevé, le cycle de production est court (entraînant des rentrées d'argent rapides avec des risques réduits), la diffusion-distribution est large et le capital symbolique est limité (peu de reconnaissance dans le milieu littéraire). La production restreinte se veut non soumise au marché et renouvelle donc les horizons d'attente des lecteurs·trices. Le cycle de production est plus long et lent (faisant plus souvent entrer les nouveautés dans le fonds et continuant d'animer ce fonds, tout en prenant des risques et en accédant difficilement à l'équilibre financier) et l'objectif est plutôt la reconnaissance symbolique et littéraire (parfois longue à obtenir elle aussi).

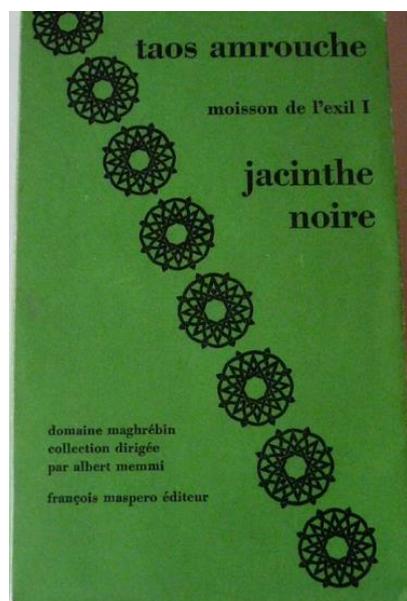
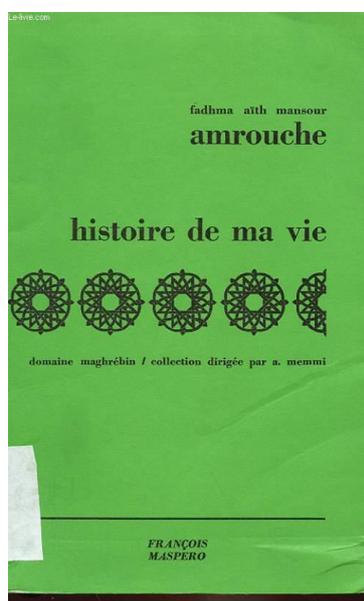
2. À la recherche de l'exotisme : l'invention de l'altérité

L'une des plus évidentes (parce que le sujet du livre ou son autrice semblent être des 'prétextes' privilégiés pour cela) comme des plus récurrentes scénographies éditoriales est celle renvoyant le livre et son autrice à un ailleurs imaginaire et à une altérité souvent fantasmée, avec toutes ses variations. Le livre, comme objet, propose alors des signes multiples qui permettent d'associer l'écriture, la fiction ou l'écrivaine à un espace géographique, historique, politique et culturel éloigné, sans pour autant, le plus souvent, enrichir cette approche d'informations précises, ancrées dans cet espace. Ce sont pourtant ces dernières qui conduiraient sans doute à l'élaboration d'un discours moins occidentalocentré par endroits, et donc à une réception moins orientée vers la construction de l'altérité-fantasme. Pourtant, plutôt que des contextualisations qui seraient nécessaires à la réception de certains textes, ce sont souvent des archétypes qui président à la direction idéologique prise par la scénographie éditoriale. Cette scénographie fait donc jouer des effets de contexte, c'est-à-dire que les interactions entre différents éléments du livre (titre, image, typographie, vocabulaire, etc.), mis en relation avec les manières dont il est visible en librairie (ou ailleurs), créent des constructions mentales chez les lecteurs·trices. L'association entre divers indices scénographiques marque idéologiquement le livre et influence donc fortement les lecteurs·trices dans la manière dont ils envisagent le livre.

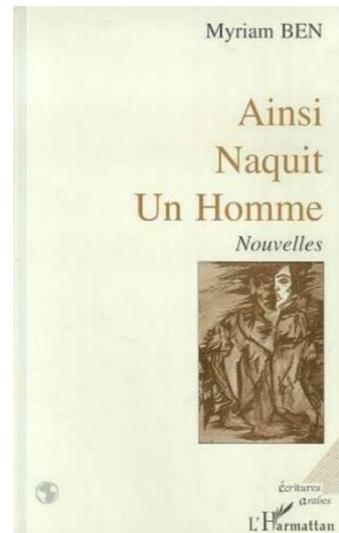
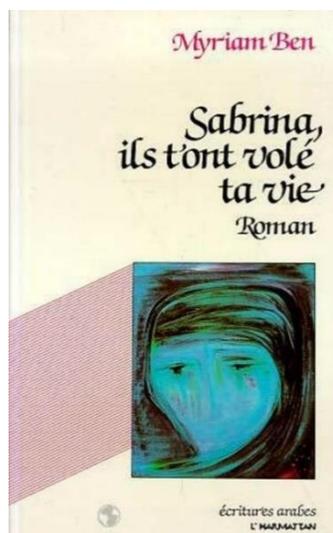
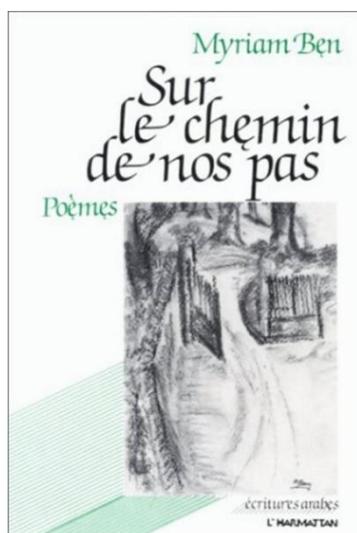
L'encodage du livre

L'une des manifestations les plus implicites et pourtant les plus prégnantes de cette construction idéologique est celle du livre « codé », un livre dont les nombreux éléments, discrets mais persistants, participeront à élaborer un environnement spécifique autour de ce dernier. Il s'agit principalement d'éléments éditoriaux textuels, tels que le titre (dont on sait qu'il est aussi choisi par l'éditeur·trice), la collection dans lequel s'inscrit le livre, le vocabulaire du paratexte ou encore la typographie utilisée, en particulier en couverture. Ils sont parfois accompagnés de quelques éléments graphiques qui, sans être des illustrations, consolident l'imaginaire convoqué par d'autres signes.

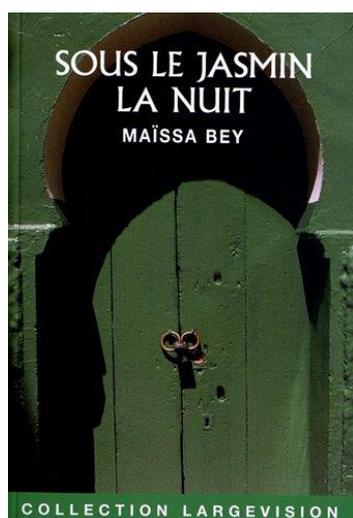
On retrouve ces effets sur quelques livres de Taos Amrouche édités par François Maspéro par exemple, dans sa collection « domaine maghrébin » dont le nom est parfaitement visible en couverture. Des formes géométriques convoquant un imaginaire du Maghreb complètent d'ailleurs l'effet provoqué par le nom de la collection. C'est particulièrement le cas pour *Jacinthe noire* (1972) mais aussi pour *Histoire de ma vie*, l'autobiographie de Fadhma Aït Mansour Amrouche, la mère de Taos Amrouche, éditée en 1968. De même, le vocabulaire utilisé en quatrième de couverture des livres édités par François Maspéro mais aussi par Joëlle Losfeld participe clairement de l'élaboration d'un imaginaire marquant d'altérité l'écrivaine : « tribu », « maghrébinité », « exil », etc.



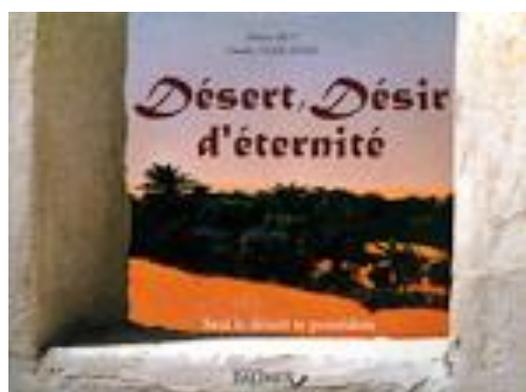
Les éditions L'Harmattan, avec leurs collections Poètes des cinq continents, Théâtre des cinq continents et Écritures arabes (devenues Lettres du monde arabe), participent fortement de cette 'mise en codes' du livre sur les ouvrages de Myriam Ben. En plus des collections, elles aussi bien visibles sur les couvertures, c'est principalement la typographie choisie pour les titres, collections ou éditions, qui joue le rôle de marqueur oriental en se voulant arabisante, en particulier sur *Sur le chemin de nos pas* (1984), *Sabrina, ils t'ont volé ta vie* (1986) et, de manière un peu moins marquée plus tard (le logo de la collection), *Ainsi naquit un homme* (1993) :

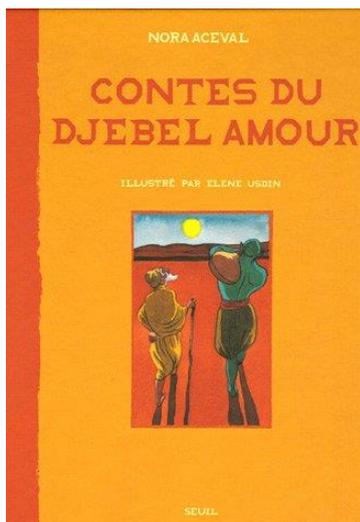


On retrouve un effet typographique similaire avec quelques livres de Leïla Sebbar publiés par Stock, en particulier *Le Fou de Shérazade* (1991), ainsi qu'un vocabulaire marqué dans plusieurs textes de quatrième de couverture (« Algérie, le pays de l'exil heureux. On entend la voix et les mots des humbles (soldats, indigènes, paysans, bagnards, nomades, prostituées, légionnaires) [...]. Musulmane, fumeur de kif, espionne, jeune lettré, débauchée... Insaisissable. Cavalier arabe, elle nomadise entre exaltation et mélancolie. Elle a aimé le désert et l'Islam au désert. » pour *Isabelle l'Algérien* chez Al Manar en 2005 ; « Nous sommes dans une société corrompue du Sud ou d'Orient » sans plus de précisions si ce n'est que « nos sociétés secrètent aussi cette violence », pour *La Confession d'un fou* au Bleu autour en 2011).



Quelques livres de Maïssa Bey présentent parfois aussi des typographies qui s'arrondissent ou s'étendent par endroits, plus discrètement encore que précédemment (par exemple *Sous le jasmin la nuit*, Encre bleue, 2012), ainsi qu'un vocabulaire empreint d'images de l'ailleurs (« Porteuse d'une nostalgie inexorable, l'écriture poétique de Maïssa Bey, qui puise profond et grave vers les accents du conte et du mythe, est sans conteste une voix qui a du corps – qui témoigne d'une expérience charnelle de l'Algérie et d'un amour inaliénable pour sa douloureuse beauté », écrit la journaliste Sophie Deltin, citée en quatrième de couverture de *Pierre sang papier ou cendre*, L'Aube 2011). Fait intéressant, cette typographie à tendance orientalisante est aussi utilisée par les éditions algériennes Dalimen qui éditent un ouvrage de Maïssa Bey, *Désert, désir d'éternité* (2006), initialement publié par les éditions de L'Aube (*Sahara, mon amour*, 2005) sans cet effet typographique ; signe, peut-être, que les codes visuels de l'imaginaire occidental s'exportent sans difficulté.





La littérature jeunesse est tout autant marquée par ces indices plus ou moins discrets qui imprègnent les représentations mentales des adultes comme des plus jeunes lecteurs·trices, leur permettant de construire, en écho avec l'ensemble des images qui leur sont proposées (et en particulier les illustrations de couverture) pour illustrer « le » Maghreb, de construire un regard souvent archétypal sur les Suds. On le voit avec les contes de Nora Aceval, genre littéraire qui se prête particulièrement bien à l'exotisme, publiés aux éditions du Seuil (*Contes du djebel Amour*, 2006) ou aux éditions Milan (*Contes d'Algérie*, 2011,

dont le texte de quatrième de couverture déploie les mêmes mécanismes que la typographie du titre et les illustrations de couverture : « L'univers des Mille et Une Nuits adapté par Nora Aceval. Elle nous transmet, dans des récits vivants et captivants, les valeurs ancestrales du Maghreb. Pour sauver la vie d'un marchand, des voyageurs défient un génie coléreux : découvrez leurs contes et devinettes si passionnants que le génie en oublie sa colère. Les palais somptueux de cet album sont en effet peuplés de sultans, de voleurs, d'animaux extraordinaires, de la magie des djinns et de belles princesses. »).

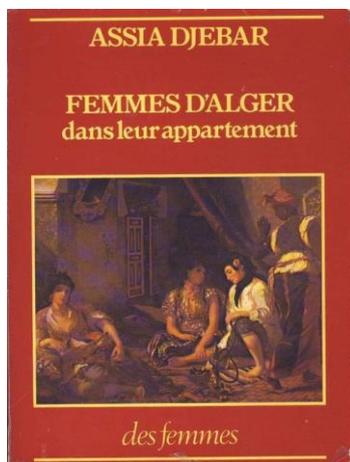


Si les effets de typographie arabisante ou orientalisante semblent s'effacer avec le temps (du moins en ce qui concerne la littérature adulte), ou en tout cas gagner en discrétion et en légèreté graphique, les livres continuent de contenir sur leur couverture, visuellement et textuellement, de nombreux indices d'une conception souvent assez schématique de l'Algérie et plus largement du Maghreb (les exemples seraient encore nombreux tant cette conception traverse la grande majorité des livres répertoriés). En creux, ces repères visuels et textuels récurrents annoncent des représentations reproduisant régulièrement des stéréotypes de race et/ou de genre (le plus souvent).

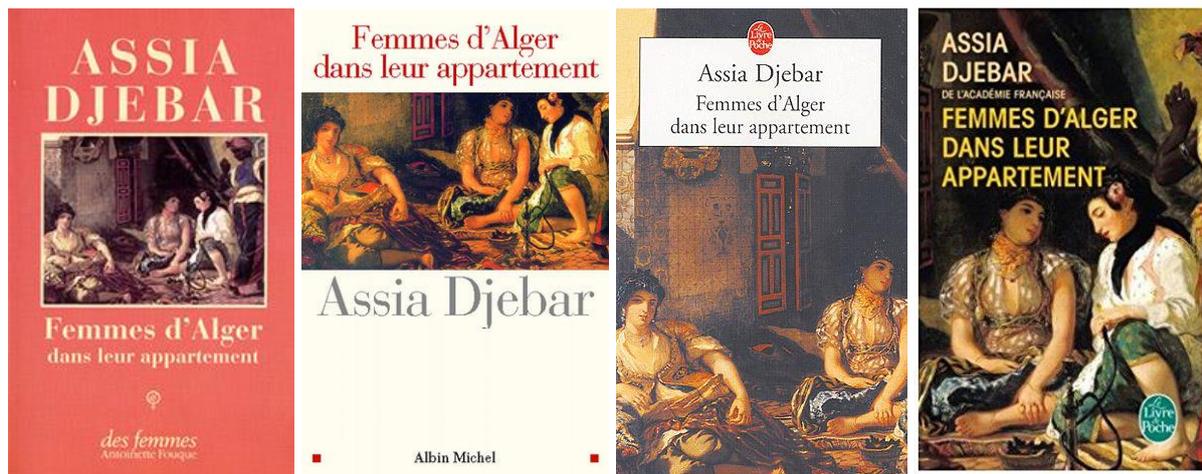
La célébration de l'orientalisme

Ces reproductions des stéréotypes ne sont d'ailleurs pas neuves, comme en témoigne le courant artistique et littéraire orientaliste. Inspiré d'un orientalisme prémoderne humaniste et classique (fin du Moyen Âge et début de la Renaissance), lui-même en résonance avec le début

des conquêtes européennes, l'orientalisme occidental s'est développé aux XIX^e et XX^e siècles, en parallèle des colonisations occidentales. Nourri par un attrait pour 'l'ailleurs', les artistes orientalistes engagent une recherche de l'exotisme à travers romans et peintures développant des représentations fantasmées de l'Orient (au sens large de celui-ci : le Maghreb est souvent considéré comme l'ouest oriental). Les motifs orientalistes sont divers : paysages (en particulier le désert), nature, scènes de guerre, etc., mais aussi personnages, et en particulier les femmes, au sein des 'harems', créant une relation d'analogie entre objets observés, humains ou non, et participant donc d'une réification des personnes représentées. Or, les tableaux orientalistes ou à tendance orientalisante sont régulièrement utilisés en couverture des romans des écrivaines franco-/algériennes, et on pourrait considérer que l'utilisation d'un certain vocabulaire participe également de ce mouvement qui connecte les ouvrages des écrivaines à une imagerie

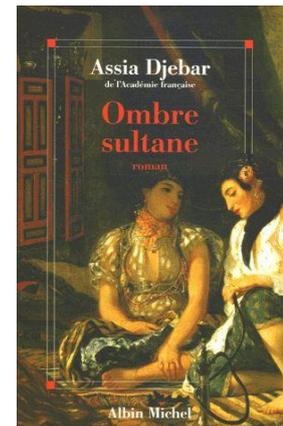
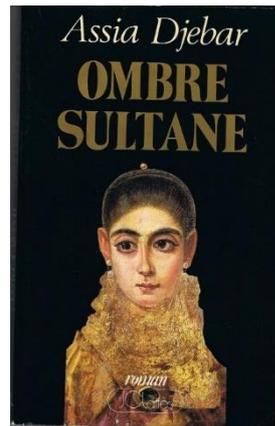


stéréotypée. L'écrivaine dont les livres sont les objets de ces illustrations en couverture est Assia Djébar. La première fois que cela se produit paraît cohérente : il s'agit en effet de la couverture du livre *Femmes d'Alger dans leur appartement* édité par Des Femmes en 1980. Elle présente un extrait du tableau de Eugène Delacroix réalisé en 1832 après la visite d'un « harem » et qui a inspiré ce titre et ce roman à Assia Djébar (à contre-courant du tableau lui-même). Le tableau est donc régulièrement repris, sous forme d'extrait, dans les rééditions postérieures du roman.

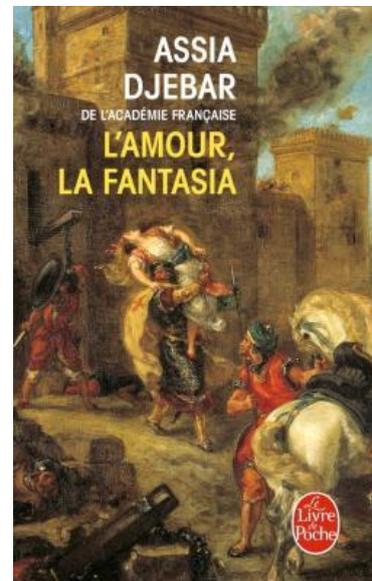
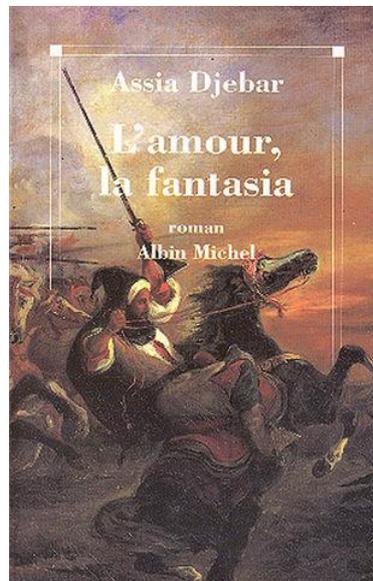
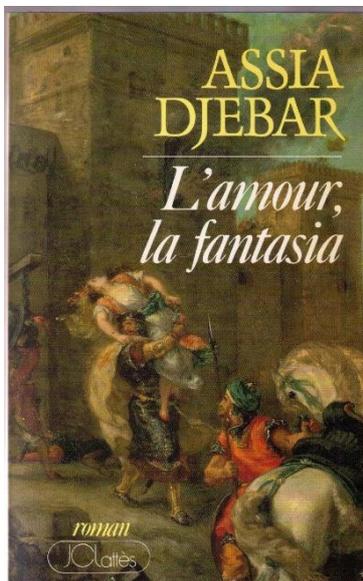


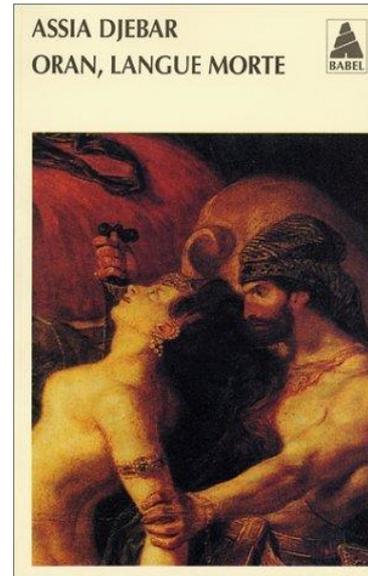
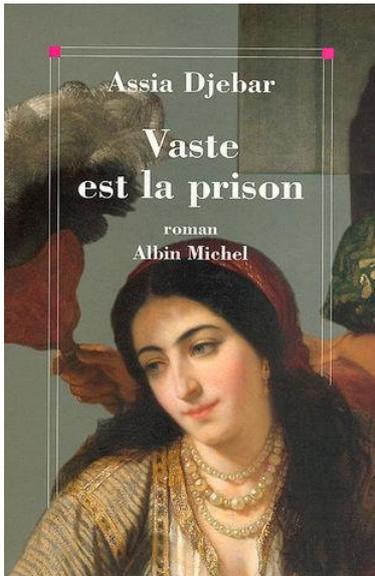
À partir de cette première couverture des éditions Des Femmes, d'autres livres proposeront des tableaux orientalistes, inspirés de ce mouvement ou d'un orientalisme plus ancien encore, sans que cette fois un lien clair puisse être établi entre le contenu du roman et le tableau lui-

même. La réédition d'*Ombre sultane* par Albin Michel en 2006 est à ce titre flagrante : tandis que l'édition originale (Jean-Claude Lattès, 1987) proposait déjà un extrait de tableau que je suppose historique mais moins orientaliste représentant un portrait de femme, la réédition propose elle, à nouveau, un extrait du même tableau de Delacroix, *Femmes d'Alger dans*



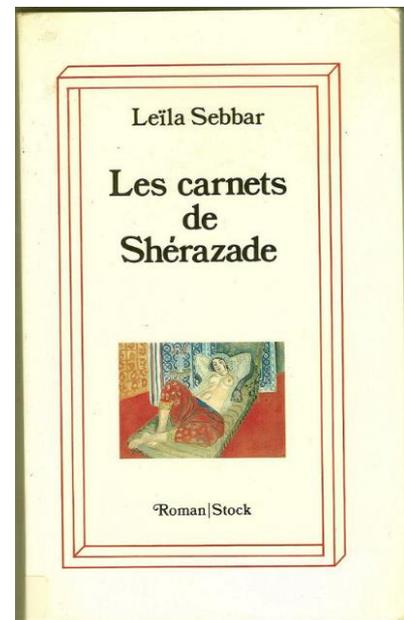
leur appartement, et l'écriture de Assia Djébar est également qualifiée de « méditerranéenne » en quatrième de couverture. D'autres livres s'inscrivent dans le même mouvement : *L'Amour, la fantasia* (Jean-Claude Lattès 1985, Albin Michel 1995 et Le Livre de poche 2001 et 2008, avec des extraits de tableaux de Eugène Delacroix encore (*Rebecca enlevée par le templier*, 1858, pour JC Lattès et Le Livre de poche, et *La Fantasia marocaine*, 1832, pour Albin Michel), *Vaste est la prison* (Albin Michel 1995, réédité en 2014, Le Livre de poche 2002, avec un extrait de tableau de Jean-Baptiste-Ange Tissier, *Odalisque*, peint en 1860), *Oran langue morte* (Actes sud 1997, avec un extrait de tableau dont j'ignore le peintre, représentant une femme violentée par un homme), etc.





Les tableaux orientalistes placés en couverture sont présents, de manière moins marquée cependant, chez d'autres écrivaines, en particulier Leïla Sebbar (*Les Carnets de Shérazade*, Stock, 1985).

Ces tableaux sont donc récurrents, en particulier pour les livres de Assia Djébar. Or l'orientalisme n'est pas seulement une modalité artistique ou littéraire, il est aussi un mouvement historiquement et idéologiquement marqué et devient un concept oppressif car réducteur vis-à-vis de l'Orient. En cela, il dépasse la datation du courant aux XIX^e et XX^e siècles pour se dessiner comme une tendance occidentale de fond. D'après Edward W. Said, l'orientalisme consiste en « un échange dynamique entre les auteurs individuels et les vastes entreprises politiques formées par les trois grands empires – le britannique, le français, l'américain – sur le territoire intellectuel et imaginaire [qu'est l'Orient]¹⁴⁵ ». Le courant littéraire, artistique et scientifique orientaliste (en témoigne un certain type de littérature coloniale se voulant ethnologique) a en effet beaucoup à voir avec les entreprises coloniales des pays occidentaux et il a participé à construire ce « territoire intellectuel et imaginaire » qu'est devenu l'Orient pour l'Occident : « l'orientalisme n'a pas fait que légitimer [l'entreprise coloniale], il a permis de penser l'Orient, et en le pensant,



¹⁴⁵ Edward W. Said, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Points, 2013, p.50 [1978].

il a permis d'agir sur ce dernier¹⁴⁶. » L'orientalisme concerne donc précisément (et majoritairement) l'Est asiatique, le Proche et Moyen-Orient et bien sûr le Maghreb, en tant que constructions :

L'Orient a presque été une invention de l'Europe, depuis l'Antiquité lieu de fantaisie, plein d'être exotiques, de souvenirs et de paysages obsédants, d'expériences extraordinaires. [...] Les Français et les Anglais – et, dans une moindre mesure, les Allemands, les Russes, les Portugais, les Italiens et les Suisses – possèdent une longue tradition de ce que j'appellerai l'*orientalisme*, qui est une manière de s'arranger avec l'Orient fondée sur la place particulière que celui-ci tient dans l'expérience de l'Europe occidentale. L'Orient n'est pas seulement le voisin immédiat de l'Europe, il est aussi la région où l'Europe a créé les plus vastes, les plus riches et les plus anciennes de ses colonies, la source de ses civilisations et de ses langues, il est son rival culturel et il lui fournit l'une de ses images de l'Autre qui s'impriment le plus profondément en lui. De plus, l'Orient a permis de définir l'Europe (ou l'Occident) par contraste : son idée, son image, sa personnalité, son expérience. [...] L'Orient est partie intégrante de la civilisation et de la culture *matérielles* de l'Europe. L'*orientalisme* exprime et représente cette partie, culturellement et même idéologiquement, sous forme de discours, avec, pour l'étayer, des institutions, un enseignement, une imagerie, des doctrines et même des bureaucraties coloniales et des styles coloniaux¹⁴⁷.

Edward Said montre bien la manière dont l'orientalisme a non seulement été défini en fonction des normes occidentales mais aussi celle selon laquelle il a permis d'élaborer ces normes, « par contraste » et par opposition. Ce n'est pas la gradation et le quantitatif qui ont construit ce rapport à l'ailleurs, mais la rupture et le qualitatif. L'orientalisme a en effet permis de penser et de faire exister des lieux, de les rendre intelligibles au sein d'un cadre de pensée occidental :

Ce qui donnait au monde de l'Oriental son intelligibilité et son identité n'était pas le résultat de ses propres efforts, mais plutôt toute la série complexe de manipulations intelligentes permettant à l'Occident de caractériser l'Orient. [...] Le savoir sur l'Orient, parce qu'il est né de la force, crée en un sens l'Orient, l'Oriental et son monde. [Dans le courant orientaliste], l'Oriental est dépeint comme quelque chose que l'on juge (comme dans un tribunal), quelque chose que l'on étudie et décrit (comme dans un curriculum), quelque chose que l'on illustre (comme dans un manuel de zoologie). Dans chaque cas, l'Oriental est *contenu et représenté* par des structures dominantes¹⁴⁸.

Parce que l'Orient est construit par toute une série d'images et de stéréotypes, il a donné lieu à de multiples représentations artistiques fantasmagiques qui reposent sur des structures oppressives. Continuer de promulguer ces tableaux sur des couvertures n'est donc pas innocent, surtout que l'art orientaliste est encore régulièrement célébré sans approche critique postcoloniale. Il me semble que c'est participer à l'entretien d'une vaste idéologie coloniale ou néocoloniale, plus ancienne que ces tableaux et pourtant toujours d'actualité. Or, la tendance au tableau orientaliste en couverture (ou, plus largement, à l'emploi d'un vocabulaire de description orientalisant) ne faiblit pas. Cet orientalisme participe donc à l'élaboration d'un

¹⁴⁶ Fatima Khemilat, « Intellectuels écrans ou résistants : de la délicate position des personnes racisées dans la production de discours et lois islamophobes et orientalistes », communication lors du colloque CADIS/EHESS et UC Berkely, *L'Influence complexe de l'orientalisme dans les discours scientifiques sur l'islam*, le 11 et 12 décembre 2014. Visionnable sur Youtube (citation à 3'30) <<https://www.youtube.com/watch?v=-E1qPCr0Eu4>> [dernière consultation le 18 août 2016]

¹⁴⁷ Edward Said, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, op. cit., p.29-30.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.88.

discours éditorial dont les fondements sont réducteurs et oppressifs et qui, par absence de recul critique, interroge peu ces derniers.

L'espace de l'exotisme

D'une manière générale, le recours à l'exotisme semble présider de nombreuses scénographies éditoriales – l'orientalisme étant justement une forme d'exotisme. Récurrences d'images ou de mentions de paysages ensoleillés, de déserts et de dunes, d'architectures orientales ou de mosaïques végétales... L'espace est un vecteur fort de cet exotisme et l'imaginaire qui en découle semble irriguer une grande partie des mises en scène des livres et par là même, probablement, leurs réceptions. Or, l'exotisme, comme l'orientalisme, est un processus fondé sur l'occidentalocentrisme et l'eurocentrisme. L'exotisme est en effet un intérêt marqué pour « l'étranger » et « le lointain », et cette manière de le présenter l'a souvent connoté positivement : c'est en effet une attention vers l'autre et le différent, voire une admiration et une reconnaissance positive de ce différent qui sont valorisées.

À l'inverse de la manière dont le mot est souvent utilisé (en adjectif permettant de définir une qualité intrinsèque à un objet : « un roman exotique » par exemple), l'exotisme n'est pas un fait mais un point de vue, un discours, un ensemble de valeurs et de représentations sur des personnes, des alimentations, des traditions et des coutumes ou justement sur des lieux, des architectures et des paysages. Jean-François Staszak le confirme d'ailleurs dans sa définition :

L'exotisme n'est pas le propre d'un lieu ou d'un objet mais d'un point de vue et d'un discours sur ceux-ci. [...] L'exotisation [est] un processus de construction géographique de l'altérité propre à l'Occident colonial, qui montre une fascination condescendante pour certains ailleurs, déterminés essentiellement par l'histoire de la colonisation et des représentations. L'exotisation passe par une mise en scène de l'Autre, réduit au rang d'objet de spectacle et de marchandise¹⁴⁹.

L'exotisme est donc un phénomène culturel qui s'exprime depuis un point de vue occidental sur ce que l'Occident pense être l'ailleurs, un ailleurs inhabituel, voire étrange (d'où le fait que les termes « exotique », « bizarre » et « tropical » deviennent parfois des synonymes). Il est donc avant tout une construction occidentale de « l'autre », du non-occidental (personne ou lieu) et jamais une caractéristique inhérente à ce non-occidental. Ce dernier est d'ailleurs construit comme un Sud global et plus ou moins homogénéisé par le regard eurocentré, une entité exotique uniforme, pas tant en ce qui concerne les sujets et objets exotisés, dont on remarque chaque « particularité », mais dans son statut d'altérité, vis-à-vis du centre que serait l'Occident, et ce en dépit de la variété des personnes et des lieux concernés par ce processus.

¹⁴⁹ Jean-François Staszak, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », revue *Le Globe, L'Exotisme*, tome 148, Genève, 2008, p.7.

En même temps, et c'est la particularité du processus d'exotisation, bien que l'exotisme soit étendu et se refuse à se concentrer sur une pseudo-spécificité culturelle, il est malgré tout presque exclusivement tourné vers ce qu'il considère comme positif, mystérieux et fascinant (l'opulence et la luxuriance des tenues vestimentaires ou des décorations architecturales, les fêtes et les pratiques spirituelles ou encore les climats et paysages par exemple). Il évite ainsi, le plus souvent, ce qui est tout autant considéré comme propre au Sud mais violents (l'anthropophagie ou l'excision par exemple). Le « sauvage » n'est en effet exotique que s'il est un « bon sauvage ».

L'exotisme étant donc perçu comme une valeur positive, il est récurrent dans les scénographies éditoriales, de manière explicite ou non. Sur les couvertures des livres des écrivaines franco-/algériennes, ce sont principalement les codes spatiaux qui reviennent, parfois avec des illustrations en lien direct avec les titres, parfois beaucoup moins. Ils s'orientent principalement autour de deux thèmes : la nature et le paysage ainsi que la ville et les architectures. Dans le premier cas, c'est souvent le désert et le sol sec ou la mer qui reviennent, y compris dans les champs lexicaux du paratexte (l'« Algérie tellurique » par exemple, à propos de *Au commencement était la mer* de Maïssa Bey réédités plusieurs fois par L'Aube à partir de 2003). La mer, qu'on retrouve également en bordure des villes (d'Alger en particulier), est également un élément récurrent, souvent accompagnée, pour ce qui est des illustrations, de silhouettes de dos, face à elle, comme souhaitant entraîner les lecteurs·trices vers ce vaste espace de réflexion ou de littérature, et on peut penser au tableau de Caspar David Friedrich peint en 1918, *Le Voyageur contemplant une mer de nuages*, qui, dans les perceptions les plus communes – et sans doute, par moments, les plus clichées si elles ne s'accompagnent pas des approches philosophiques ou artistiques qui les ont inspirées –, est reçu comme un tableau laissant à l'observateur·trice la place d'une réflexion sur soi ou sur un avenir inconnu, face à une nature sublime. On peut également songer au tableau de Salvador Dalí, *Jeune fille debout à la fenêtre* (1925).

Page suivante :

Leïla Sebbar : *Marguerite*, Actes sud, 2007 et *Aflou, djebel Amour*, Bleu autour, 2010.

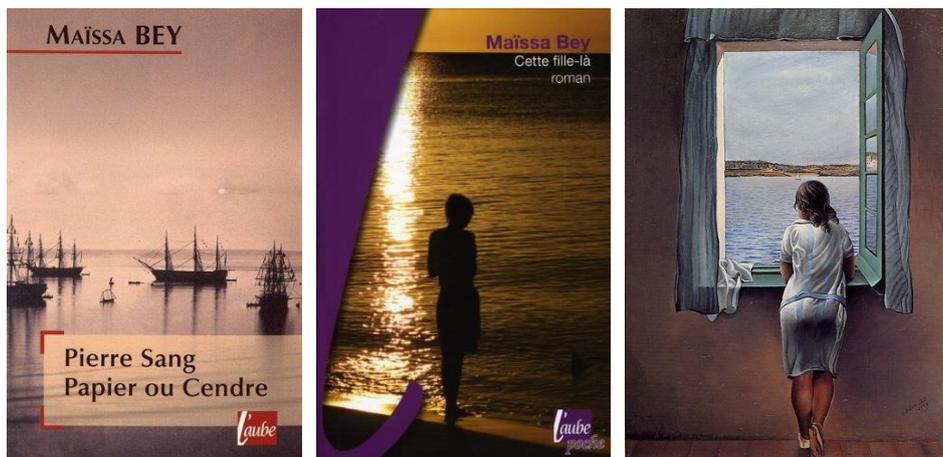
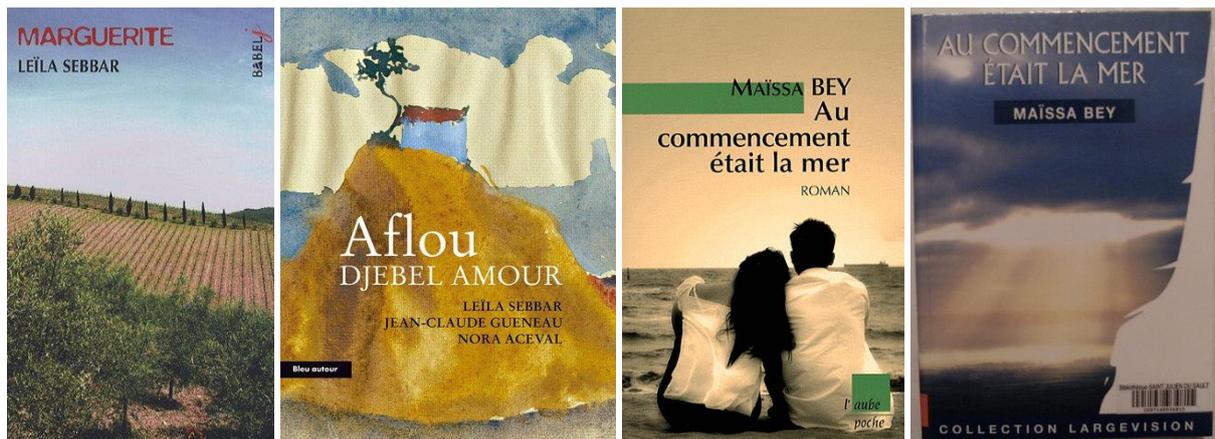
Maïssa Bey : quatre titres publiés par les éditions de L'Aube, *Au commencement était la mer*, 2007 ; *Pierre sang papier ou cendre*, 2008 ; *Cette fille-là*, 2010 ; *Surtout ne te retourne pas*, 2011 ; ainsi qu'un titre édité par Encre bleue, *Au commencement était la mer*, 2009.

Salvador Dalí, *Jeune fille debout à la fenêtre*, 1925.

Ouvrage collectif dans lequel se trouve un poème de Samira Negrouche, « *J'ai embrassé l'aube d'été* », sur les pas d'Arthur Rimbaud, La Passe du vent, 2004.

Nina Bouraoui : *Standard*, J'ai lu, 2015.

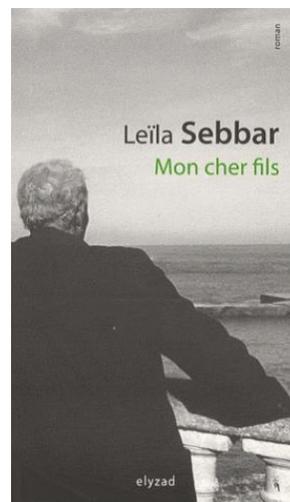
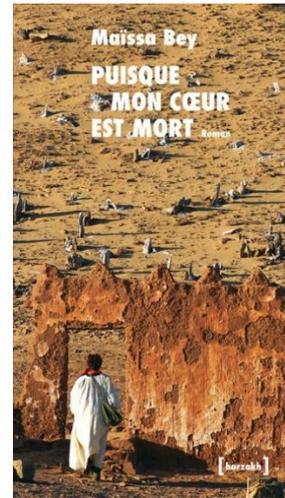
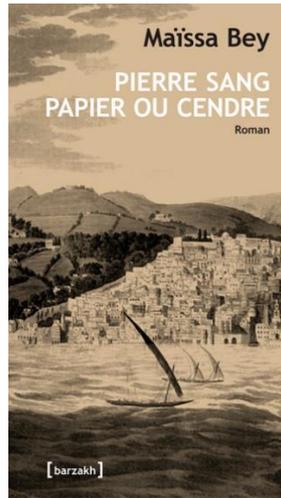
Caspar David Friedrich, *Le Voyageur contemplant une mer de nuage*, 1918.



Les éditions algéroises barzakh et les éditions tunisoises elyzad (diffusées en France pour ces dernières) proposent d'ailleurs également des couvertures illustrées de photographies de paysage.

Page suivante :

Maïssa Bey chez barzakh : *Entendez-vous dans les montagnes*, 2007 ; *Pierre sang papier ou cendre*, 2008 ; *Puisque mon cœur est mort*, 2010 ; *Au commencement était la mer...*, 2012.
 Leïla Sebbar chez elyzad : *Mon cher fils*, 2009.

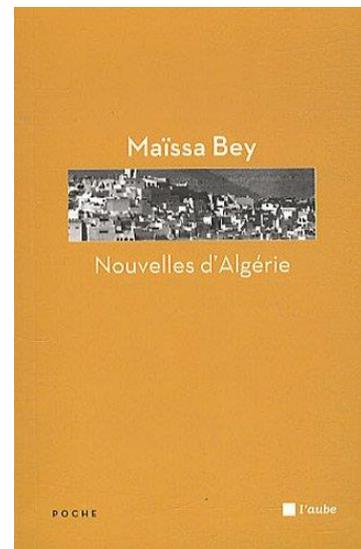
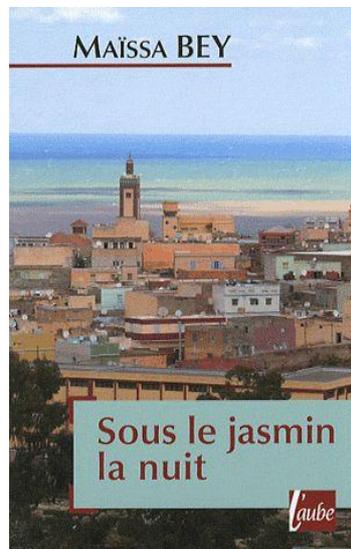
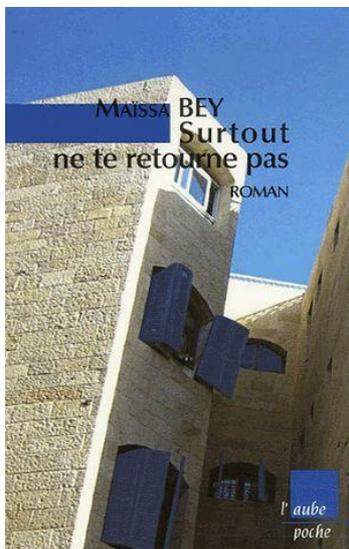
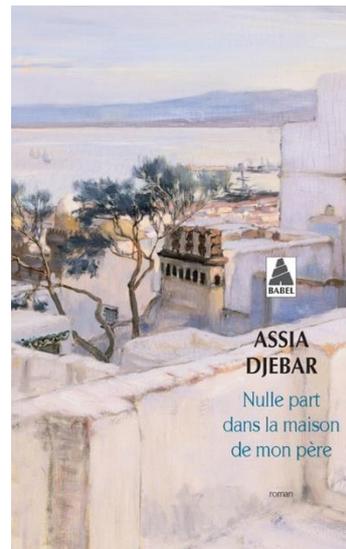
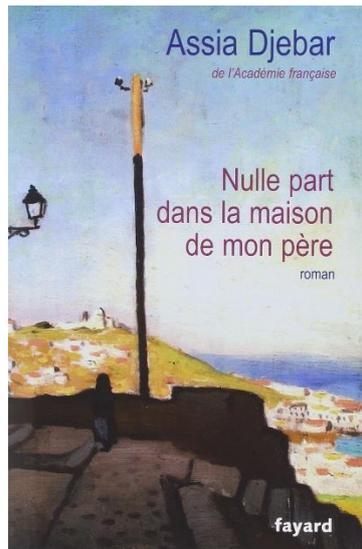


Enfin, si on fait exception des couvertures ayant la mer pour illustration, l'exemple spatial bien plus visible de l'exotisme concerne moins les paysages de nature que les paysages urbains, photographiés ou dessinés, qui permettent de reproduire les 'arabesques' architecturales, les zones d'ombre des rues 'orientales', les habitant·e·s de cette ville et quelques-uns de leurs intérieurs... Et ce sont les mentions et les représentations d'Alger et son bord de mer qui sont à ce titre les plus fréquentes, signe que la centralisation autour de la capitale est un fait partagé internationalement. La littérature jeunesse investit d'ailleurs largement (en comparaison de la place qu'elle occupe dans mon corpus) ces représentations qui peuplent les imaginaires occidentaux.

Page suivante :

Assia Djebar : *Nulle part dans la maison de mon père*, Fayard, 2007 et Actes sud 2010.

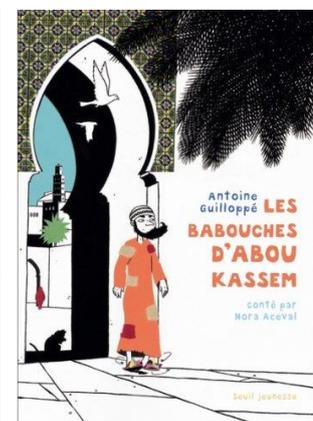
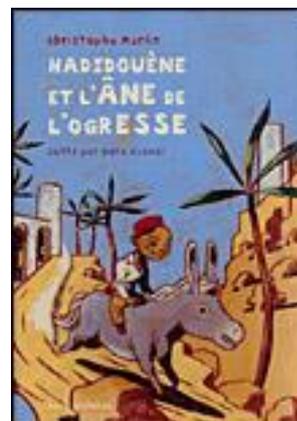
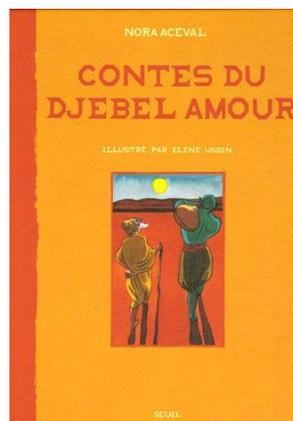
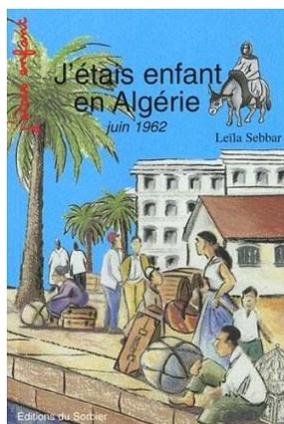
Maïssa Bey chez L'Aube : *Surtout ne te retourne pas*, 2006 ; *Sous le jasmin la nuit*, 2008 ; *Nouvelles d'Algérie*, 2011.

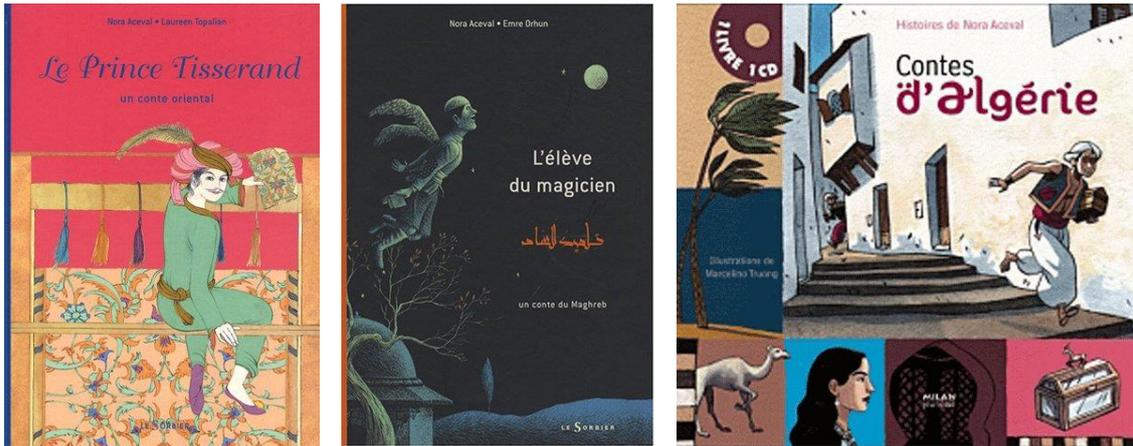


Littérature jeunesse ci-dessous et en page suivante :

Leïla Sebbar : *J'étais enfant en Algérie*, juin 1962, Le Sorbier, 1997 ;

Nora Aceval : *Contes du Djebel amour*, Le Seuil, 2006 ; *Hadidouène et l'âne de l'ogresse* et *Les Babouches d'Abou Kassem*, Le Seuil, 2007 ; *Le Prince tisserand, un conte oriental* et *L'Élève du magicien*, Le Sorbier, 2007 ; *Contes d'Algérie*, Milan, 2011.





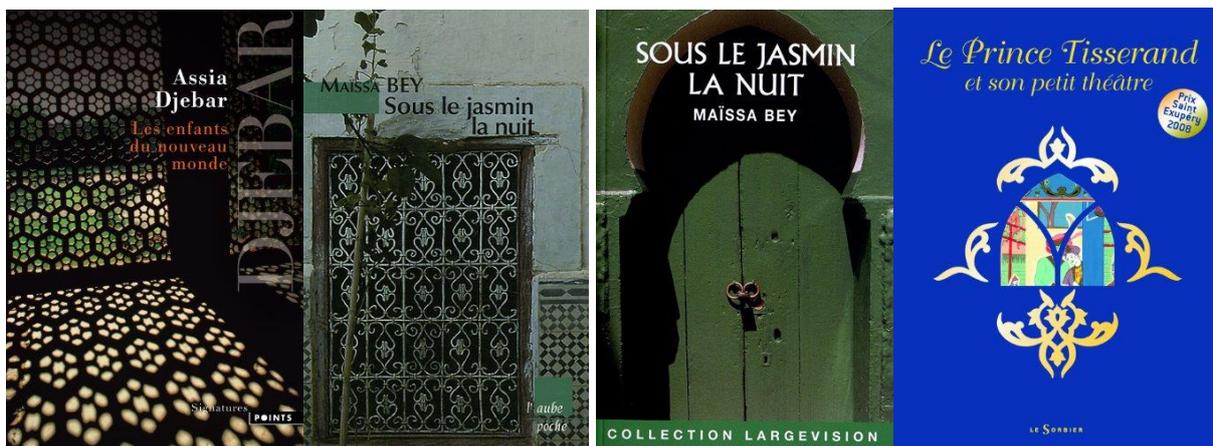
Au sein de ces photographies ou illustrations urbaines variées, les scénographies éditoriales déploient, avec une insistance particulière, les représentations des portes, fenêtrages et encadrures arrondies, tous ces lieux ‘secrets’ (en témoignent les ombres et les portes fermées) qui reprennent l’idée fantasmatique que des choses sont cachées, comme des femmes dans des harems – ce n’est plus ce qui est aujourd’hui représenté mais c’est la conception originelle qui préside à ce type d’image, comme on le verra d’ailleurs plus tard, à propos, justement, des manières dont les représentations des femmes participent de l’exotisation globale des livres des écrivaines franco-/algériennes.

Ci-dessous :

Assia Djébar : *Les Enfants du nouveau monde*, Points, 2012.

Maïssa Bey : *Sous le jasmin la nuit*, L’Aube, 2006 et Encre bleue 2012.

Nora Aceval : *Le Prince tisserand et son petit théâtre*, Le Sorbier, 2010.



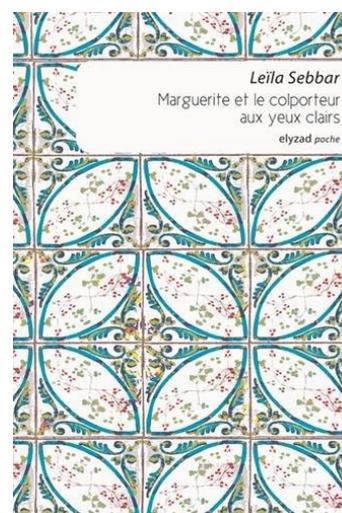
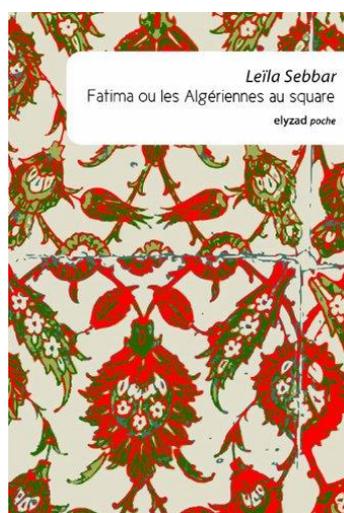
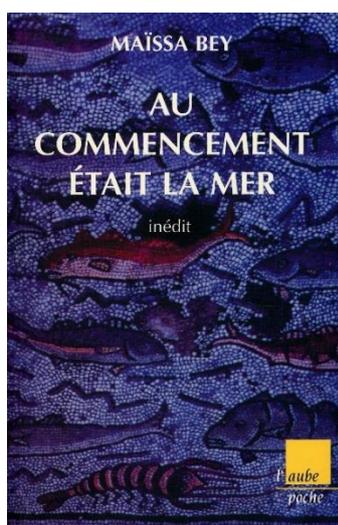
Enfin, le dernier indice spatial est tellement connu qu’on oublie même qu’il est d’abord matériel : il s’agit des mosaïques colorées et souvent végétales qu’on retrouve parfois sur les sols et les murs des architectures. Elles constituent un motif graphique particulièrement adapté à la tendance géométrique du moment et entre L’Aube et les éditions elyzad, qui ont fait de la mosaïque en couverture l’une de leurs marques de fabrique, on retrouve justement *Apulée*, la

revue de Zulma, dont la couverture représente le dessin d'une mosaïque formant le début (encore une fois) d'une 'arabesque' architecturale.

Ci-dessous :

Maïssa Bey : *Au commencement était la mer*, L'Aube, 2003.

Leïla Sebbar : *Les Yeux verts*, nouvelle qui se trouve dans la revue *Apulée* de Zulma, 2016, ; chez elyzad, *Fatima ou les Algériennes au square* (2010), *Mon cher fils* (2012) et *Marguerite et le colporteur aux yeux clairs* (2014).



Enfin, le paratexte de quatrième de couverture fonctionne en écho de ces illustrations, en particulier en ce qui concerne le champ lexical du soleil, de la lumière et plus épisodiquement de la nuit, des thèmes souvent répétés pour parler de l'espace algérien, d'une écriture, d'un visage, d'un personnage ou encore de toute la fiction elle-même, comme l'indiquent ces quelques exemples parmi tant d'autres : « terre de soleil » (*Les Nuits de Strasbourg*, Assia Djebar, Actes sud, 1997), « Il marche. Tout le poids du soleil sur son dos. Le soleil a un sexe

chez nous, il est féminin. La nuit aussi. » (*Sous le jasmin la nuit*, Maïssa Bey, L'Aube, 2004) ou encore « le goût de la lumière » (*Puisque mon cœur est mort*, Maïssa Bey, L'Aube, 2010).

De nombreux signes visuels et textuels marquent donc le livre d'un lieu, d'un pays et de l'imaginaire qui y est associé. Cette concentration sur certains espaces géographiques et architecturaux n'est pas en soi exotisante mais sa récurrence dans les couvertures cherchant à représenter l'Algérie d'une façon ou d'une autre le devient. C'est en effet parce que les éditeurs·trices se dirigent vers ce type d'image ou de vocabulaire qu'il est possible d'identifier que ces derniers participent d'un système d'exotisation plus large, permettant au lectorat, grâce aux archétypes (pas nécessairement faux dans l'absolu mais trop souvent répétés) qu'ils convoquent sans cesse et qui sont partagés par le plus grand nombre en général, d'identifier vaguement mais immédiatement quel est l'objet de ces livres. Ces représentations qui se répondent depuis des décennies, et le courant est particulièrement vivace aujourd'hui et depuis quelques années, comme en témoignent les dates de parution des livres cités (sans doute parce que la tendance à l'illustration se fait de plus en plus forte ?), participent donc à la création d'un biais dans l'approche des littératures algériennes. Biais parce que ces scénographies éditoriales naissent d'une décontextualisation des éléments textuels et visuels autant qu'elles la nourrissent grâce à ces mêmes éléments. Or, le processus d'exotisation consiste à aborder puis à décontextualiser l'objet de regard et de discours pour qu'il apparaisse comme inhabituel quand il est replacé au sein d'un contexte occidental ; inhabituel parce que :

Les caractéristiques (climatiques par exemple) et les valeurs (morales par exemple) de l'ici sont érigées en normes ; celles, le plus souvent différentes, des pays lointains sont non pas d'autres normes mais bien des écarts à la norme, des excès ou des déficits, des exceptions, des scandales¹⁵⁰.

L'exotisme, en tant que construction occidentale, n'est donc pas qu'une affaire de représentations artistiques ou littéraires. Il permet aussi une forme de contrôle (politique, idéologique, économique) du Nord sur les Suds tant le rapport impérialiste des puissances occidentales sur l'outre-Occident s'est construit sur ces idées (flux touristiques, jugements de valeur et 'aides' apportées pour contribuer au 'bon développement' de ces pays, mission civilisatrice, monnaie héritée du système colonial – franc CFA –, ingérences politiques et missions militaires, etc.). L'exotisme participe bien d'une domination de l'Occident sur le reste du monde, et c'est d'ailleurs « dans la langue dominante que se dit et se pense l'exotisme¹⁵¹. » L'exotisme, dont l'orientalisme est une variation, est donc une production de savoir qui assure un pouvoir de la part de ceux qui le manient sur ceux qui en font les frais : « le savoir donne

¹⁵⁰ Jean-François Staszak, art. cité, p.10.

¹⁵¹ *Ibid.*

le pouvoir, un pouvoir plus grand demande plus de savoir, etc., selon une dialectique d'«information et de contrôle» de plus en plus profitable¹⁵². » Continuer de produire ces représentations de l'Algérie, c'est donc continuer de cantonner les littératures algériennes et les écrivaines algériennes à un fantasme qu'elles ne décident pas, et c'est aussi entretenir un imaginaire déjà profondément inscrit chez les lecteurs·trices français·es sans jamais leur proposer une mise à distance critique des ressorts de celui-ci.

L'exotisme intérieur

Cette exotisation spatiale quasi nostalgique (voire parfois néocolonialiste), entre paysages ensoleillés, architectures coloniales et casbah mystérieuse, se complète d'une forme d'exotisme intérieur, en conséquence des mouvements d'immigration algérienne (et pas seulement) et de l'association des quartiers populaires (banlieues et périphéries urbaines le plus souvent) à cette immigration. Ainsi, dans les livres des autrices nées en France, en banlieue parisienne pour la plupart, la scénographie éditoriale met en place une forme d'exotisation de ces lieux et de leurs populations.

Ce qui préside à cette mise au centre (relative) des périphéries spatiales comme symboliques est une aussi une thématique assez ancienne, celle de la double culture, du déchirement et de l'exil. On retrouve plus régulièrement ces motifs bien après l'indépendance, à partir des années 1980, y compris dans des rééditions de romans de Taos Amrouche et Assia Djébar, dont les éditions originales sont pré-indépendance ou contemporaines de cette dernière. D'une manière générale, ce sont souvent les livres des écrivaines nées les plus tôt – Taos Amrouche, Assia Djébar, Leïla Sebbar –, algériennes mais ayant entretenu un lien fort avec la France (ce qui différencie peut-être Myriam Ben ou Maïssa Bey qui, bien qu'elle ait vécu en France pour la première et qu'elles y soient publiées toutes les deux, semblent être moins considérées comme des écrivaines « du déchirement ») qui contiennent le plus de mention de l'exil et de la double culture. Que ces références lexicales et historiques se développent dans les années 1980 n'est sans doute pas un hasard : une première vague d'immigration algérienne (celle des chibanis et des chibaniyas, les travailleurs·euses maghrébin·e·s servant de main d'œuvre à un pays promouvant la croissance nationale ; c'est en partie pour euls qu'ont été construites les « cités ») a suivi la proclamation de l'indépendance de l'Algérie et en 1980, la fin de la liberté de circulation signifie que les allers-retours entre l'Algérie et la France ne sont désormais plus possibles. Les Algériens travaillant en France depuis plusieurs années souhaitent donc y rester

¹⁵² Edward. W Said, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, op. cit., p.81.

et leur famille les rejoint. Les entrées sont alors majoritairement liées au regroupement familial. Dans les années 1990, l'émigration en France est aussi politique puisque beaucoup d'Algérien·ne·s fuient le FIS. Le thème du déchirement entre plusieurs cultures apparaît donc dans les paratextes en résonance avec un contexte politico-social (même quand il concerne des écrivaines et ou des périodes bien antérieures à celui-ci), celui d'une installation permanente des immigré·e·s algérien·ne·s en France.

Parmi les écrivaines dont les livres sont entourés de ces thématiques se trouvent donc :

Taos Amrouche, « confrontée à la double culture berbère et française » (*Jacinthe noire* et *Rue des tambourins*, Joëlle Losfeld, 1996 ; « berbère » ou « kabyle » étant préféré à « maghrébine » ou « algérienne », ces termes n'étant d'ailleurs pas synonymes mais l'insistance sur la culture amazighe étant cependant assez rare pour être relevée), « déchirée entre deux cultures », « cherche désespérément ses racines » et « analyse son déracinement » (*Rue des tambourins*, Joëlle Losfeld, 1996).

Assia Djebar et « la jeunesse algérienne des années 60 en porte à faux entre deux civilisations » (*Les Alouettes naïves*, 10/18, 1978) ou l'un de ses personnages qui retrouve sa « terre natale » après « un long exil », « écartelé entre son éducation française, l'apprentissage dans la rue d'Alger des années 50 et son engagement précoce dans la guerre d'indépendance » (*La Disparition de la langue française*, Albin Michel, 2003). L'écrivaine est d'ailleurs elle-même « un écrivain frontière entre l'Orient et l'Occident » (*Les Enfants du nouveau monde*, Points, 2012), « déchirée entre l'Algérie et la France » (*Nulle part dans la maison de mon père*, Actes sud, 2010).

Leïla Sebbar, dans cette citation en quatrième de couverture de *Aflou, djebel Amour* (Bleu autour, 2010) : « Je ne connais pas Aflou, où j'ai si peu habité après que "Mademoiselle" m'y a mise au monde. Mais Aflou, djebel Amour, sur les Hauts Plateaux algériens, m'habite. C'est la mémoire et les images des autres qui tissent mes histoires d'Aflou. »

La thématique de la double culture tire d'ailleurs parfois vers celle de l'opposition entre deux temps qui constitueraient l'Algérie de l'indépendance, comme dans le texte de quatrième de couverture de *Bleu blanc vert* (L'Aube, 2006) : « comment faire coexister modernité et traditions ? »

Ces thèmes de l'exil et du déchirement sont progressivement complétés par ceux de l'immigration, du rapport à « l'origine », « au pays » et à l'éloignement. Aux côtés des écrivaines Leïla Sebbar (née en Algérie d'un père algérien et d'une mère française, donc supposément inscrite dans la 'problématique' de la double culture) et Maïssa Bey arrivent alors

des écrivaines nées en France, souvent en banlieue parisienne et issues de l'immigration, nées plus tard également, à l'exception de Tassadit Imache (née en 1958 à Argenteuil d'un père algérien et d'une mère française elle aussi). C'est par leurs biais que, dans les paratextes éditoriaux, des territoires sont nommés, que des quartiers populaires apparaissent dans les phrases et qu'une forme d'exotisation interne, dirigée vers ces espaces, se met en place au sein des scénographies éditoriales.

Leïla Sebbar, par exemple, met en scène dès son premier roman, *Fatima ou les Algériennes au square* (Stock, 1981) des personnages qui sont ainsi présentées en quatrième de couverture : « Des Algériennes de l'immigration se retrouvent au square. Fatima et ses amies de La Courneuve... », puis plus loin : « cette parole propre à des femmes déportées de leur village natal » et « le secret et l'intimité d'une immigration jalouse de ses traditions... ». Pour la réédition du même ouvrage en 2010, les éditions elyzad reprennent les mêmes informations : « On est au début des années 80. Banlieue parisienne. La Courneuve. Fatima et ses amies algériennes de la cité se retrouvent au square. » Ces dernières seront d'ailleurs aussi présentées comme les « premières immigrées héroïnes de la littérature française. »

La pièce de théâtre *Tu vois c'que j'veux dire ?* de Maïssa Bey, éditée par le Chèvre feuille étoilée en 2013, est également ainsi présentée : « Deux jeunes gens courent vers le port où les attend le passeur à minuit pile... Mais dans cette nuit, au cours de ce chemin qui les mène vers le bateau dans lequel ils vont s'embarquer clandestinement, que va-t-il se passer ? [...] À partir d'un fait divers, Maïssa Bey interroge le pourquoi de l'immigration, le refus et l'espoir des jeunes... »

L'espace des cités est particulièrement présent dans les romans de Tassadit Imache visiblement et c'est également par ce motif qu'ils sont présentés : « Depuis la cité où elle et ses sœurs ont grandi, les points de fuite de Jasmine sont Paris, le métro, le RER, quelques parcs et, plus loin, au bord de la mer, la Maison Bleue [...]. Autre point de fuite : l'Algérie, plus éloignée encore — comme origine et comme tabou car pays du père absent. La quête de Jasmine prend place ici et maintenant, tandis que monte la violence dans les cités, qu'éclatent les structures familiales qui asseyaient l'autorité des femmes désormais en butte à la résolution de tous les héritages... » (*Le Dromadaire de Bonaparte*, Actes sud, 1995). La « cité » et la question des « origines » apparaissent également en quatrième de couverture de *Je veux rentrer* (Actes sud, 1998), *Presque un frère* (Actes sud, 2000 et 2001 pour la réédition Babel) et *Des nouvelles de Kora* (Actes sud, 2009) : « Michelle – fille de pauvres, fille d'immigré [...]. Douleur, compulsive, la quête des traces, brouillées, de l'histoire personnelle dans les temps difficiles de la guerre d'Algérie et des premiers HLM de banlieue... »

Les références à l'exil et à la cité reviennent également sur les quatrièmes de couverture de Nina Bouraoui, elle aussi née d'un père algérien et d'une mère française et qui a dû quitter l'Algérie pendant son adolescence, événement qu'elle a visiblement vécu comme un réel arrachement (*Le Joue du séisme*, Stock, 1999 et *Le Livre de poche*, 2001, *Mes Mauvaises Pensées*, Stock, 2005 et Gallimard, 2007, *Avant les hommes*, Stock, 2007 et Gallimard, 2009).

Cependant, parmi toutes les écrivaines, certaines sont plus encore associées aux périphéries spatiales et symboliques que celles présentées précédemment parce qu'elles sont elles-mêmes des enfants de familles algériennes immigrées ayant grandi en banlieue. C'est particulièrement le cas de Nora Hamdi et Faïza Guène, associées, autant que leurs livres, à ces espaces, comme ont pu l'être Taos Amrouche et Assia Djébar, personnellement mises en lien avec l'Algérie, la culture kabyle ou le déchirement de l'exil. D'ailleurs, ce n'est sans doute pas un hasard si Assia Djébar a été appelée « la Sagan algérienne¹⁵³ » et Faïza Guène « la Sagan des banlieues¹⁵⁴ » : Françoise Sagan (publiée, comme Assia Djébar, par Julliard) demeure ainsi le modèle de la jeune femme de lettre et les deux écrivaines racisées, ayant elles aussi publié leur premier roman autour de leurs vingt ans, y sont rappelées (comme c'est souvent le cas quand on parle d'artistes non-blanc·he·s, régulièrement qualifié·e·s de 'copie de couleur' d'un·e artiste blanc·he, le dernier flagrant exemple en date étant Beyoncé renommée « Black Lara Fabian¹⁵⁵ »). Alors que les trois autrices ont sans doute peu en commun, leur statut de femme les amène à être comparées, l'écrivaine blanche demeurant la référence tandis que les deux autres sont réduites, pour être différenciées, à leurs 'origines', « algérienne » ou « des banlieues ».

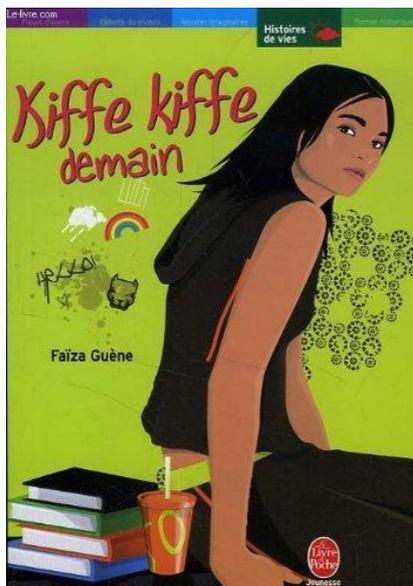
Faïza Guène, dès le titre de son premier roman (*Kiffe kiffe demain*, Hachette, 2004) se voit donc régulièrement assignée les codes liés à un imaginaire exotisant et 'étrangéifiant' des banlieues : langue (dont la richesse est vantée en même temps qu'on essaye d'imiter l'oralité et le vocabulaire des quartiers populaires), territoires de banlieue et transports franciliens, origines, mais aussi illustrations de couverture et habitudes sociales archétypales : « Doria a un

¹⁵³ Fait mentionné par Nicolas Hubert suite à un entretien avec Christian Bourgois le 9 février 2006. Nicolas Hubert, *op. cit.*, p.286.

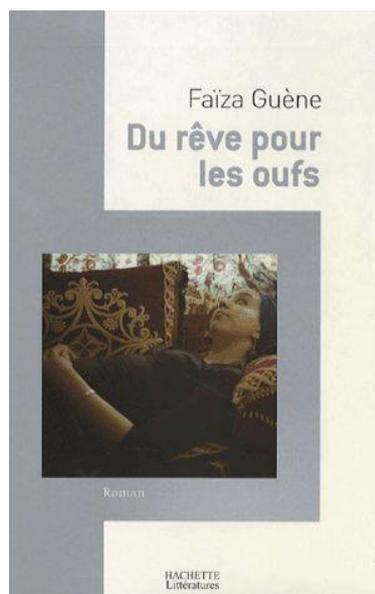
¹⁵⁴ Appellation utilisée par des journalistes à la sortie du premier livre de Faïza Guène, *Kiffe kiffe demain* en 2004. Cette étiquette, en dépit du fait que l'écrivaine la récuse (« je refuse d'être la porte-parole de quoi que ce soit. Il faut rester à sa place. Je ne suis ni la Sagan des cités, ni la Beurette de service. »), sera ensuite utilisée dans les textes de quatrième de couverture des rééditions de son premier livre et des éditions de ses livres suivants. Farid Alilat, « Faïza Guène, ou Candide en banlieue », *Jeune Afrique*, 26 octobre 2004. <<http://www.jeuneafrique.com/72472/archives-thematique/faeza-gu-ne-ou-candide-en-banlieue>> [dernière consultation le 18 août 2016]

¹⁵⁵ David Caviglioli, « Beyoncé, Johnny Borrell... La sélection musicale de "l'Obs" », *L'Obs*, 6 mai 2016. <<http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20160502.OBS9645/beyonce-johnny-borrell-la-selection-musicale-de-l-obs.html>> [dernière consultation le 18 août 2016]

sens aigu de la vanne, une connaissance encyclopédique de la télé et des rêves qui la réveillent. Elle vit seule avec sa mère dans une cité de Livry-Gargan, depuis que son père est parti un matin dans un taxi gris pour trouver au Maroc une femme plus jeune et plus féconde. Ça, chez Doria, ça s'appelle le mektoub, le destin : «Ça veut dire que, quoique tu fasses, tu te feras couiller.» Alors autant profiter du présent avec ceux qui l'aiment ou font semblant. Sa mère d'abord, femme de ménage dans un Formule 1 de Bagnole et soleil dans sa vie. [...] *Kiffe kiffe demain* est d'abord une voix, celle d'une enfant des quartiers. » Dans *Du rêve pour les oufs* (Hachette, 2006), Ahlème, la personnage principale vit à « Ivry en banlieue sud » et son petit frère est « un vrai petit chétane (voyou) ». Sa mère a été « assassinée en Algérie en 1992 » et depuis, « la vie de Ahlème c'est donc la France, le souvenir d'un bonheur perdu et surtout l'espoir d'un bonheur à venir. »

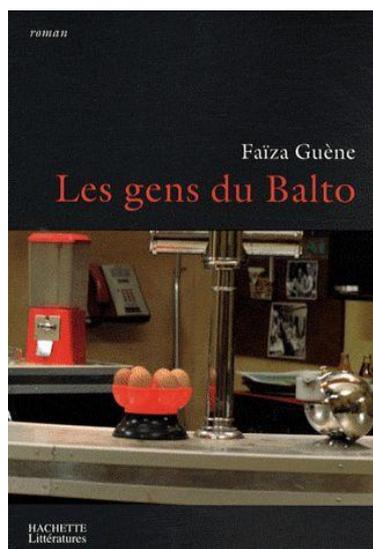
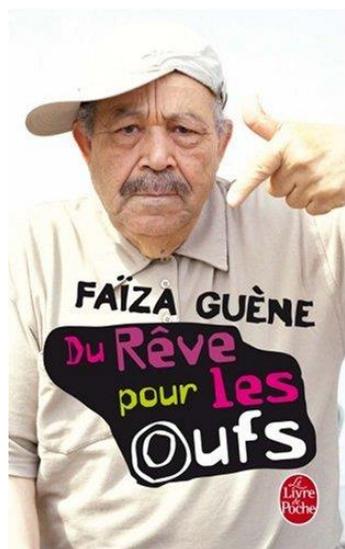


Cet univers lexical est également présent dans son troisième livre, *Les Gens du Balto*, nom donné à de nombreux bars-tabacs en référence à une marque de cigarette (Fayard, 2008) et dans

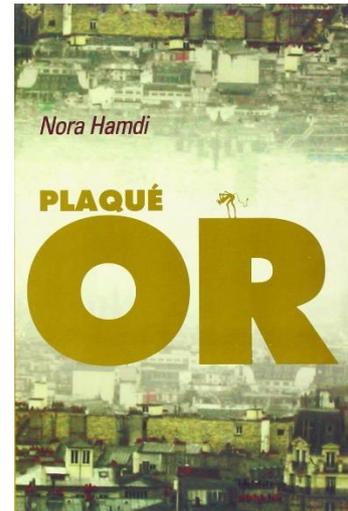
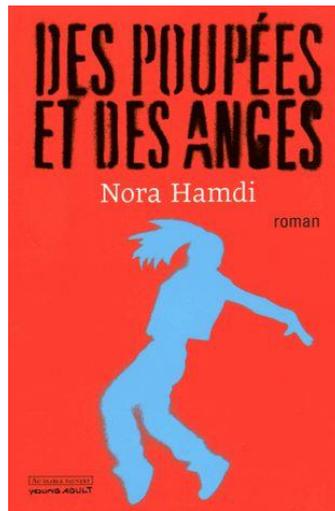
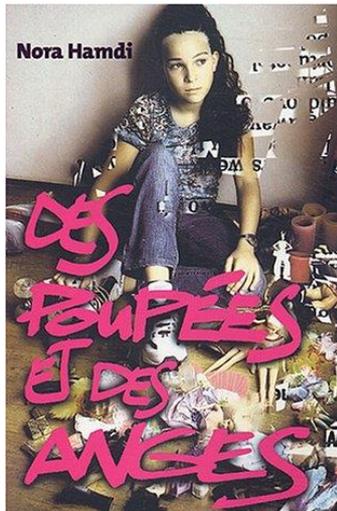


les nombreuses rééditions dont ses trois romans font l'objet, l'histoire de l'autrice et sa famille d'origine algérienne étant également souvent rappelées. Son quatrième livre, *Un homme, ça ne pleure pas* (Fayard, 2014), repose sur des codes similaires bien que le vocabulaire du paratexte soit moins dirigé sur ces derniers. C'est plutôt la couverture, représentant une station de métro avec l'immense panneau publicitaire accueillant le portrait d'un homme, qui convoque l'urbanité, sans doute plus subtilement que les autres livres dont les couvertures présentent un mur entièrement graffé, une illustration d'une élève avec derrière elle quelques graffitis sur les murs de la classe, des photographies d'une jeune fille dans un intérieur aux connotations maghrébines, un homme assez âgé vêtu et faisant un signe de la main 'à la manière de jeunes', avec une typographie de

titre rappelant, là aussi, les graffitis, ou encore une photographie d'un modeste et vieillot bar local, etc. S'il est malgré tout possible d'identifier une évolution entre les premiers livres de l'autrice (alors très jeune puisqu'elle a dix-neuf ans lors de la sortie de *Kiffe kiffe demain*), dont les paratextes se font plus subtiles avec le temps (et sans doute aussi parce que l'écrivaine l'a voulu), l'univers exotique et social de la banlieue française, urbaine et populaire, reste encore très présent dans les scénographies éditoriales des livres d'une autrice dont les « origines » sont d'ailleurs souvent rappelées.



Quant à Nora Hamdi, elle publie ses deux premiers romans aux éditions Au Diable vauvert, une maison d'édition qui défend un positionnement « urbain » et proche des « pop-cultures », et c'est effectivement sur le terrain imaginaire de ces termes que jouent les scénographies éditoriales de *Des poupées et des anges* (2004, réédité en 2015) et *Plaqué or* (2005), tandis que ses romans publiés plus tard chez Léo Scheer sont beaucoup plus sobres. À nouveau on retrouve la « cité aux portes de Paris », « le travail précaire, les vies usées » (*Des poupées et des anges*), « la langue moderne, imagée et musicale », « les enfants d'immigrés ayant tout à inventer de leur identité française [qui] traversent Paris, des quartiers privilégiés aux plus démunis » (*Plaqué or*). Au niveau des couvertures, c'est à nouveau la typographie qui joue mais également l'image : la silhouette d'une jeune fille semblant danser le hip-hop (par exemple), les toits tristes d'une grande ville...



Enfin, le texte de quatrième de couverture de *Des pierres dans ma poche* (barzakh, 2015, Le Seuil, 2016) de Kaouther Adimi, est lui aussi plutôt orienté autour de l'équilibre à trouver entre deux pays, l'écrivaine n'étant elle-même pas née en France mais y étant arrivée afin de poursuivre ses études. Que cela soit barzakh (« L'auteur, dont c'est le deuxième roman, offre ici une vision tragi-comique du destin de ceux qui vivent l'entre-deux. ») ou Le Seuil (« Resterait la perspective de revenir en Algérie avec l'image détestable des gens qui quittent leur pays sans remords pour vivre là-bas. »), les deux maisons d'édition mentionnent cet aspect du roman.

Ces exemples d'exotisation appliquée à l'intérieur du pays initiateur d'un exotisme montrent d'abord combien les livres des écrivaines franco-/algériennes (en particulier les derniers) sont aussi des romans sociaux et des romans « d'identité », qui s'inspirent parfois largement des expériences des écrivaines ou de ce qu'elles connaissent (ce qui paraît plutôt logique, finalement). Ce que les scénographies éditoriales construisent, en particulier grâce aux évocations faites dans les textes des quatrième de couverture, n'est d'ailleurs sans doute, la plupart du temps, pas faux, et il semble important de promouvoir une parole sur les périphéries sociales, spatiales et symboliques qui vient justement de ces périphéries. En revanche, c'est encore une fois la récurrence d'un certain vocabulaire (et à cet égard on peut aussi interroger l'écriture des écrivaines et leurs propres représentations exotisantes de certains espaces) et de certaines images qui continue de nourrir une approche rendant spécifiques et même exotiques ces périphéries, ces zones françaises qui se construisent sans cesse. La délicatesse est une fois de plus non pas dans le silence littéraire mais dans la manière de promouvoir ou de refuser certains stéréotypes. L'exotisme intérieur s'appuie justement sur le fantasme qu'il se fait de ces espaces, de la rencontre entre les cultures et de la vie dans « les cités ». Or, si la scénographie éditoriale répond aux textes des écrivaines et à leur décision d'évoquer ces sujets, elle les

encourage également en réutilisant les codes qu'elles mettent parfois elles-mêmes en place et qui ont tendance à fonctionner auprès du public (en témoigne le grand succès de *Kiffe kiffe demain*). À ce propos, Léonora Miano expliquait d'ailleurs au *Magazine littéraire* :

Le lecteur français est habitué à ce que la production des auteurs noirs se cantonne à des espaces lointains, africains ou antillais. Quand vous choisissez Paris pour théâtre de votre histoire, vous êtes aussitôt moins légitime, ou alors il faudra parler d'allocations familiales, de chômage, etc.¹⁵⁶

Il me semble que la même situation s'applique aux écrivaines franco-/algériennes, dont la mise en scène des livres rappelle sans cesse ou le lointain ou le proche, et dans ce cas un proche précaire et issu de l'immigration – manières, sans doute, de mieux répondre aux horizons d'attente des lecteurs·trices en leur offrant tous les repères exotiques qu'iels connaissent tout en encourageant les autrices à aller dans ce sens, ce qu'elles font. Et les plus gros succès littéraires (Assia Djebar et Faïza Guène par exemple) confirment cet attrait pour ce qui a été identifié par le lectorat comme exotique, d'ici ou d'ailleurs.

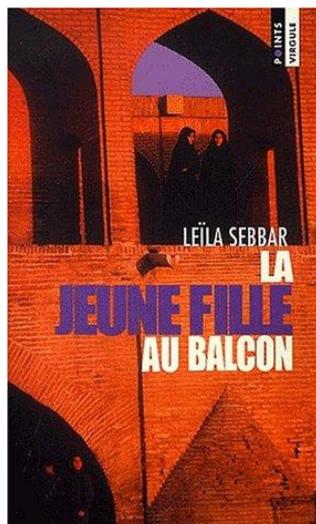
« Ôtez ce voile que je ne saurais voir ! » - la persistance de la « femme voilée » dans l'imaginaire occidental

Signe qu'un système ne fonctionne jamais seul, c'est enfin à l'intersection des questions de race et de genre que se dessine l'une des formes de représentations exotiques les plus prégnantes. En effet, « la femme » est de toute manière un « motif » persistant des scénographies éditoriales (on le verra juste après), mais la spécificité des représentations la mettant en scène se trouve justement dans l'articulation des stéréotypes genrés avec les stéréotypes raciaux : en écho avec les images de portes et de fenêtres sombres cachant les harems d'antan, ce sont les femmes voilées (elles aussi 'cachées') qui font l'objet d'une mise en couverture récurrente (avec, plus rarement, des mentions en paratexte). Cette récurrence est cependant assez récente : avant les années 1990, aucune couverture n'est illustrée par une photographie ou une peinture représentant une femme portant un voile. En revanche, depuis les années 1990, la tendance est à l'augmentation – c'est à cette époque qu'on commence d'ailleurs à parler de plus en plus de la guerre d'indépendance algérienne (sujets dont certaines maisons d'édition se sont emparées dès les années 1980), alors que le FIS installe une forte oppression en Algérie (et en particulier envers les femmes et leurs tenues vestimentaires). C'est aussi un moment où l'édition française des écrivaines franco-/algériennes connaît une forte croissance. Ces images ont-elles permis de participer à une expansion des ventes en se connectant à une vaste mécanique de représentations mentales liées aux femmes portant un voile ? C'est une

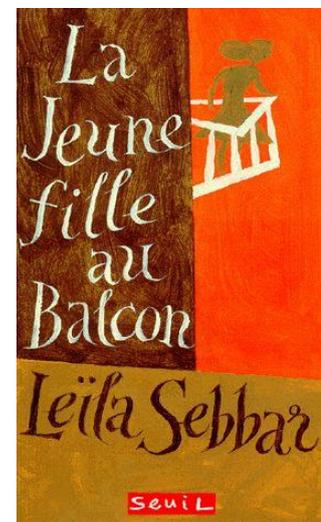
¹⁵⁶ Léonora Miano citée dans l'article « Léonora Miano : il faut mieux formuler le concept d'afropéanisme », *Le Magazine littéraire*, 6 novembre 2013. Actuellement indisponible en ligne.

question qui reste sans réponse mais ce que ces illustrations indiquent, c'est bien l'efficacité de ces codes autant chez les éditeurs·trices qui les décident, conduisant à une association entre l'écrivaine, le livre et l'image de couverture, qu'après des lecteurs·trices, comme leur récurrence l'indique.

Les représentations de couvertures représentant des femmes voilées reviennent dans plusieurs maisons de tailles variées (mais plus souvent des maisons installées malgré tout) et dans leur majorité, il s'agit d'une représentation qui se rapproche des voiles associés à l'islam. À cet égard, il est intéressant de relever que le voile fondamentalement différent (un voile de danse orientale) soit publié en couverture du seul livre édité par une maison qui n'est pas basée en France mais en Suisse (le club de livres Le Grand livre du mois). Ce dernier voile entre plutôt dans le pur champ de l'orientalisme moderne quand les autres, en y étant liés aussi, le dépassent en même temps pour s'ancrer dans une contemporanéité malgré tout exotique, en écho avec l'une des 'thématiques' les plus discutées du début du XXI^e siècle. Ainsi, les éditions et rééditions se suivent et se ressemblent parfois, avec la reprise de la même image ou d'une similaire, et parfois pas du tout, signe encore plus évident que la représentation d'une femme voilée n'était en rien une nécessité dans l'illustration de certains romans (la majorité en réalité) mais qu'elle servait à inscrire ces derniers dans un système de représentation marqué. Le livre de Leïla Sebbar, *Une jeune fille au balcon*, est à ce titre significatif :

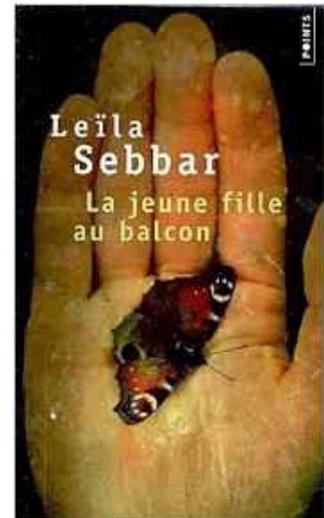


alors que l'illustration de l'édition originale (Le Seuil, 1996) fait plutôt penser à une illustration d'un livre jeunesse (sans doute l'aspect colorié et contrasté du dessin), la couverture de la première réédition (Le Seuil/Points, 2001) est l'une des images les plus stéréotypées de ce corpus : au contraste de couleurs orange/violet (soleil/nuit) s'ajoutent les architectures arrondies et par endroit pleine d'ombres, typiquement représentatives de l'imaginaire occidental



de l'Orient. Surtout, une scène digne de Roméo et Juliette vient compléter cette scénographie, avec deux femmes portant vraisemblablement un jilbab noir (un voile couvrant les cheveux et se prolongeant en robe ample en laissant découvert le visage – à moins que cela ne soit un tchador, dans ce cas peu porté en Algérie),

postées au milieu de l'un des arcs persans supérieurs (ces fameuses architectures arrondies), tandis que se trouvent plus bas qu'elles deux hommes, dans l'ombre d'un autre arc. Les femmes voilées, les architectures orientales, les indices des relations compliquées entre hommes et femmes et enfin une certaine forme de mystère dans ce pays ensoleillé : tous ces indices sont présents dans cette image extrêmement codée et par là même stéréotypée. Et pourtant, dans la réédition suivante (Points, 2006), l'illustration de couverture représente simplement la paume d'une main dans laquelle est posé un papillon... ce qui envoie des signaux bien différents aux lecteurs·trices, qui ne présupposeront plus d'un contenu « arabe », « musulman », etc.

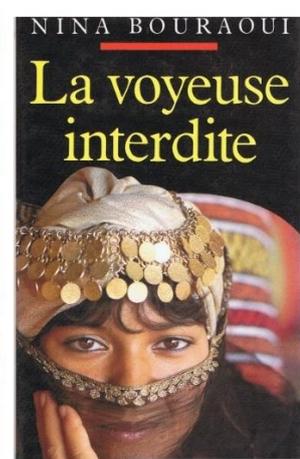
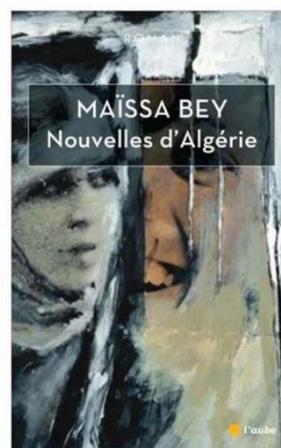
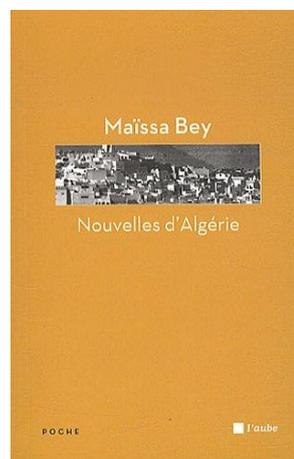
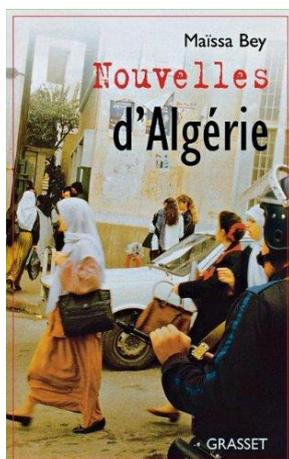
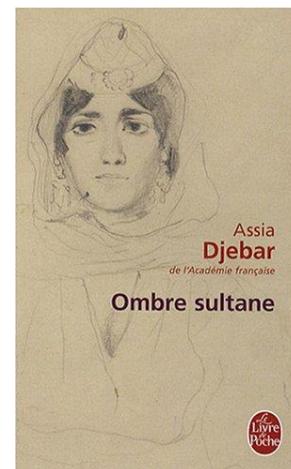
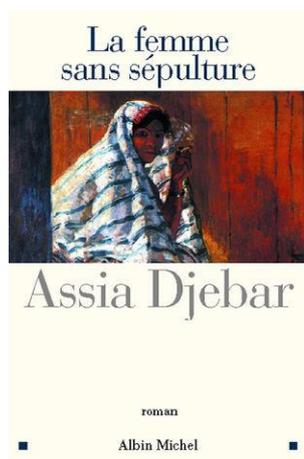


Ci-dessous :

Assia Djebar : *La Femme sans sépulture*, Albin Michel, 2002 et Le Livre de poche, 2004 ; *Ombre sultane*, Le Livre de poche, 2008.

Maïssa Bey : *Nouvelles d'Algérie*, Grasset, 1998 et L'Aube, 2011 et 2016.

Nina Bouraoui : *La Voyeuse interdite*, Le Grand livres du mois (Lausanne), 1991.

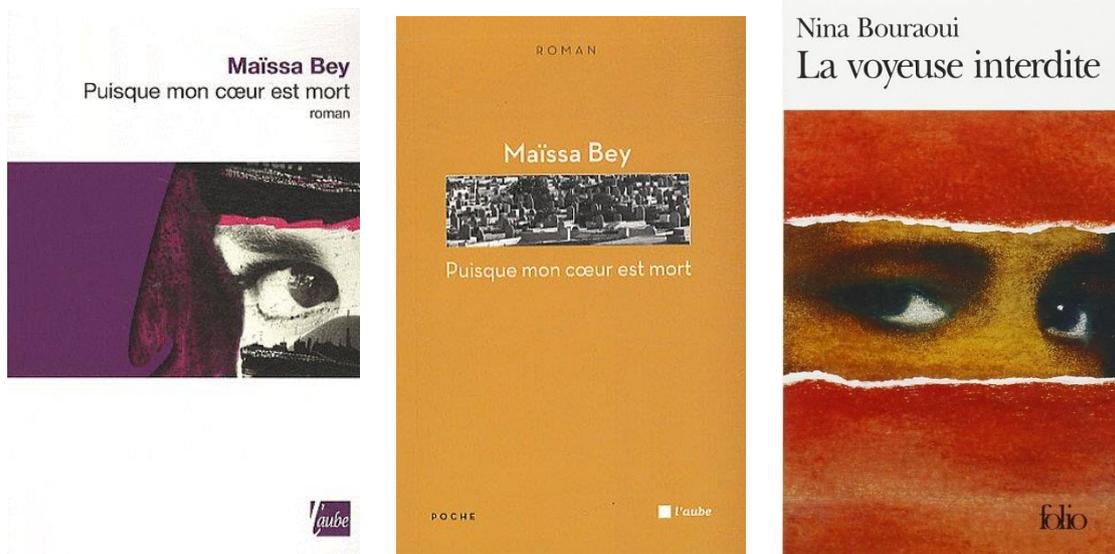


Certaines illustrations de femmes portant un voile sont plus métaphoriques, moins figuratives (collages, papiers déchirés) mais en même temps très claires dans ce qu'elles évoquent (avec aussi des différences entre les éditions et rééditions), signe que ce voile fantasmatique est omniprésent dans les représentations mentales de l'Algérie. Il existe parfois des résonances avec le titre du roman (*La Voyeuse interdite*) mais de toute évidence, les choix graphiques dépassent cette résonance en convoquant un imaginaire collectif répandu.

Ci-dessous :

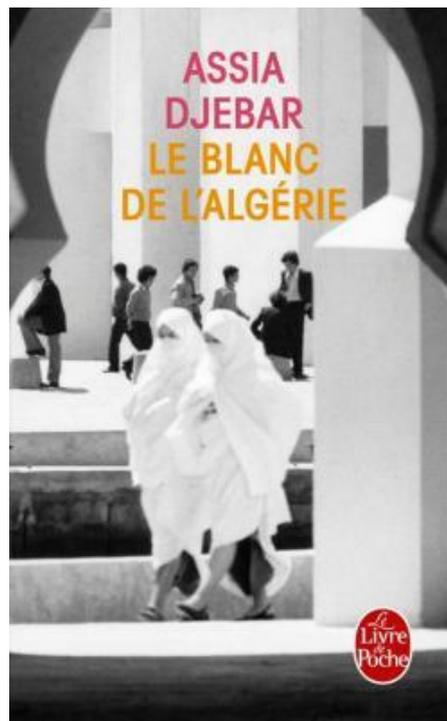
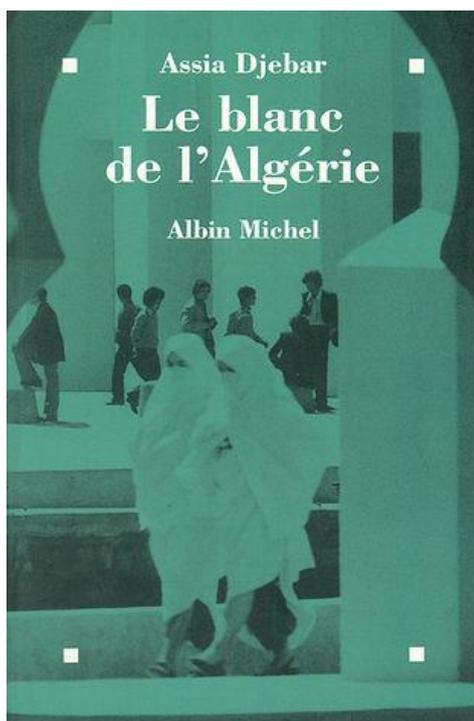
Maïssa Bey : *Puisque mon cœur est mort*, L'Aube, 2010 et 2011.

Nina Bouraoui : *La Voyeuse interdite*, Gallimard, 1993



Ces exemples témoignent d'ailleurs de l'insistance avec laquelle l'imaginaire occidental construit une forme de mythe autour du regard d'une femme voilée (par exemple des photographies montrant de façon fréquente des femmes portant un niqab ou dérivé, avec leur seul regard laissé visible, plus ou moins mystérieux...), ce qui nourrit toujours une idée exotisante et orientaliste (le secret des femmes caché sous ce voile ou dans ce harem).

J'aimerais d'ailleurs m'arrêter sur la couverture de l'édition et la réédition d'un titre de Assia Djebar, *Le Blanc de l'Algérie*, publié par Albin Michel en 1996 et réédité par Le Livre de poche avec la même couverture à partir de 2002, la seule différence étant le filtre vert apposé sur la photographie en noir et blanc de l'édition originale – le vert, couleur récurrente dans les couvertures des livres de ce corpus, est souvent associé à l'Algérie et/ou à l'islam.



Sur ces livres figure donc en pleine page une photographie représentant deux femmes portant le haïk (vêtement blanc constitué d'un voile et d'une étoffe couvrant le visage), une tenue maghrébine. Elles marchent dans la rue et la photographie étant prise de l'intérieur d'un bâtiment, un cadre de porte formé d'un arc persan ou fer à cheval (aussi typiquement oriental) les entoure. De nombreux codes se rapportant à une représentation orientale imaginaire (l'architecture, blanche et arrondie, les femmes voilées) mais aussi historique, pour peu que l'on soit renseigné·e (le haïk blanc, souvent porté à Alger) sont présents sur cette couverture et informent les lecteurs·trices. Les codes sont même tellement clairs qu'ils fragilisent une ambiguïté qui me semble fondamentale à ce roman. En effet, ce dernier évoque des épisodes de la guerre d'indépendance passés sous silence (et en particulier par le biais des écrivain·e·s ayant vécu en Algérie) et éclaire la situation algérienne contemporaine à sa sortie (milieu des années 1990). Or, le titre porte justement cette ambiguïté : le blanc, ce silence, ce voile ou ce Blanc, ce colonisateur ayant marqué profondément la société algérienne ? Si le haïk permet d'un côté de nourrir la polysémie du « blanc de l'Algérie », il le réduit en même temps à une représentation éloignée des questionnements coloniaux et postcoloniaux puisque cantonnée au voile associé à l'islam et porté par les femmes – d'autant plus que la mise en scène photographique les fait apparaître encadrées par cet arc rappelant à nouveau les lieux fermés des sérails. L'ambiguïté demeure donc malgré tout, mais à l'époque de la parution, elle est d'autant plus affaiblie que l'Algérie connaît une période violente initiée par le FIS et à laquelle on peut facilement lier le livre lors de sa sortie.

Les femmes maghrébines, algériennes, sont donc, par le biais de ces représentations répétées, étrangéifiées et réduites à un certain visage et à une certaine idée de l'islam, entretenue par l'imaginaire occidental. Encore une fois, il n'est pas inintéressant de proposer des images de femmes portant des voiles sur les couvertures, mais la récurrence (voire l'obsession) dont elles font l'objet rend cette démarche réductrice. Cela d'autant plus que ces représentations reviennent souvent de la même manière, selon des codes similaires (dans la sphère urbaine publique mais cachées, le regard mystérieux, etc.), pour illustrer (nécessairement) des sujets proches de l'Algérie, même s'ils n'ont pas de lien avec la 'thématique' du voile, mais surtout, pour illustrer des sujets écrits par des écrivaines et mettant en scène des femmes. Cette concentration éditoriale récente sur le voile prend un sens particulier quand on connaît l'état du 'débat' en France concernant ce sujet depuis le début des années 1990 (la loi de 2004 interdisant à l'école le port de signes ou tenues par lesquelles les élèves manifesteraient leur appartenance religieuse en est un point nodal) – et les dernières semaines ne me contrediront pas (arrêtés interdisant le port du burkini à la plage, pris en août 2016 par plusieurs maires et récusés par le Conseil d'État). Entretenir cette image fantasmatique des femmes voilées et mystérieuses n'est donc pas innocent, quand on sait qu'elles sont les cibles majeures de l'islamophobie autant que du sexisme, faisant face aux ressorts multiples des oppressions.

Le voile n'est en effet pas qu'un vêtement en France (comme ailleurs), il y est perçu comme un vecteur idéologique et a été constitué en symbole, dont la discrimination et la violence à l'égard des femmes voilées est la conséquence :

La loi établit que le foulard est un symbole, un signe. Qu'implique le fait d'attacher une pratique à un signe ou un symbole ? Les théories critiques de l'orientalisme, et notamment celle d'Edward Said, nous ont appris que figer des pratiques culturelles et religieuses dynamiques en signes et symboles, ou les attacher à l'essence supposée d'un texte religieux, sont par excellence des stratégies de savoir/pouvoir de l'Occident, récurrentes tout au long de sa longue histoire coloniale, et typiques de l'effort accompli pour domestiquer l'Orient. En outre, le fait que le foulard soit un objet de discussion chez des musulman(e)s, que sa signification ne soit pas déterminée, se trouve gommé dans cette fixation¹⁵⁷.

Sarah Bracke ajoute :

La loi définit le foulard comme un symbole ou un signe religieux. Ainsi l'État s'affirme-t-il comme une autorité qui décide et intervient sur les questions théologiques, et donc, consciemment ou non, se pose comme autorité religieuse. [La loi a également une] dimension genrée : en dépit de son langage neutre en termes de genre et de religion, il est clair que la loi vise à discipliner les jeunes filles et les femmes musulmanes. [Enfin,] la dimension de la loi du point de vue de la sexualité. Dans son récent livre, Joan Scott montre que l'interdiction du voile vise à défendre les notions républicaines de sexualité contre la différence inquiétante que représente l'Islam – un Islam dont la différence est projetée de façon fantasmatique en termes de différence de pratique sexuelle¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Sarah Bracke, « Antigone, le foulard et la République », dans Elsa Dorlin (dir.), *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p.208 [2009].

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.208-209.

Il me semble que lorsqu'on met en relation les représentations des femmes voilées en couverture des livres avec l'ensemble légal, législatif et social qui est tourné vers elles, on s'aperçoit mieux de la dimension profondément problématique de ces images. C'est là que le voile exotique (fantasmé, celui qu'on retrouve dans les arts par exemple) rejoint le voile réel (refusé), prétexte à l'exclusion donc au racisme et à l'islamophobie. C'est aussi là qu'on voit que l'exotisme n'est pas tant une variation du racisme mais que les deux sont plutôt des mécanismes qui fonctionnent conjointement avec le but d'entretenir un système hégémonique de dominations Nord/Suds, auquel participent (involontairement sans doute) les éditeurs·trices, par l'intermédiaire des scénographies qu'ils choisissent :

Ce racisme qui se veut rationnel, individuel, déterminé génotypique et phénotypique se transforme en racisme culturel. L'objet du racisme n'est plus l'homme en particulier mais une certaine forme d'exister. [...] Le racisme n'est qu'un élément d'un plus vaste ensemble : celui de l'oppression systématisée d'un peuple. Comment se comporte un peuple qui opprime ? [...] On assiste à la destruction des valeurs culturelles, des modalités d'existence. Le langage, l'habillement, les techniques sont dévalorisés¹⁵⁹.

La représentation (textuelle, visuelle) n'est donc jamais innocente, surtout quand elle s'organise autour d'axes communs et répétitifs mettant en lien des écrivaines et des sujets au prétexte qu'ils ne sont pas (seulement) occidentaux. La représentation est d'ailleurs le plus souvent marquée idéologiquement et dans le cas des textes des écrivaines franco-/algériennes, c'est régulièrement une série de stéréotypes qui la préside, donnant lieu à l'entretien d'une imagerie occidentale exotique et fantasmatique qui est aussi une violence à l'égard de ceuls qui sont directement ou indirectement représenté·e·s :

La représentation, plus particulièrement l'*acte* de représenter (et donc de réduire), implique presque toujours une violence envers le *sujet* de la représentation [quand celle-ci participe aux rapports de pouvoir] ; il y a un réel contraste entre la violence de l'acte de représenter et le calme intérieur de la représentation elle-même, l'*image* (verbale, visuelle, ou autre) du sujet¹⁶⁰.

Si les écrivaines ne font pas toutes l'objet de la même manière de ces représentations, la majorité d'entre elles voient donc leurs livres être (trop) souvent décontextualisés-recontextualisés dans un champ plus exotique, ces codes conduisant à une réduction du livre à un archétype qui permet d'en faciliter l'identification (et donc éventuellement la vente).

¹⁵⁹ Frantz Fanon, *Pour la révolution africaine*, dans *Œuvres*, Paris, La Découverte, 2015, p.716-717 [« Racisme et culture », texte de l'intervention de Frantz Fanon au premier Congrès des écrivains et artistes noirs à Paris, publié dans le numéro spécial de *Présence africaine*, 1956 ; 2011 pour la présente édition].

¹⁶⁰ Edward W. Said, *Dans l'ombre de l'Occident*, Paris, Payot & Rivages, 2014, p.12-13 [2004].

3. L'ordre de la féminité

La violence de la représentation, justement, est multiple et elle touche plus qu'une seule image des femmes. Les femmes sont en effet des 'cibles' de choix de la représentation, régulièrement ramenées à un statut d'objets de spectacle et de marchandise qui dépasse largement l'édition. Face aux scénographies éditoriales des livres des écrivaines franco-/algériennes, la perspective raciale et postcoloniale peut donc (et doit donc, on l'a vu juste avant) s'articuler avec une perspective genrée et féministe. Et en premier lieu parce que les écrivaines sont en effet des écrivainEs.

Du sujet écrivant à l'objet regardé

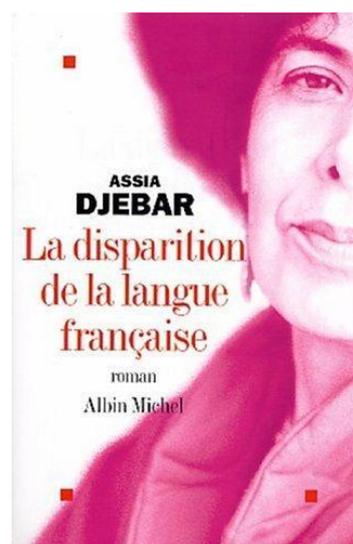
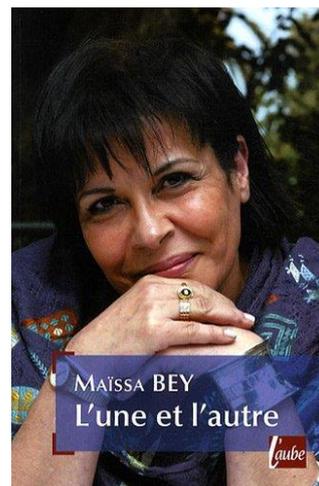
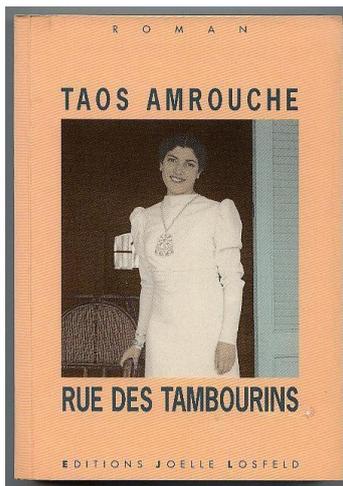
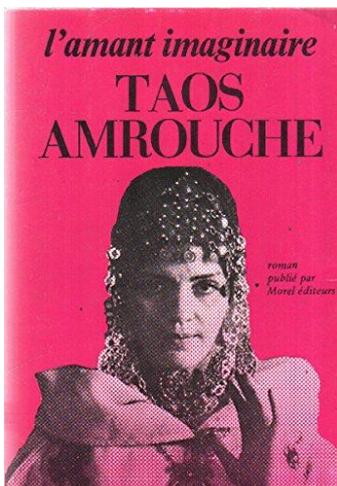
Je l'ai évoqué à plusieurs reprises déjà, le fait que les écrivaines soient des femmes n'est pas sans conséquence sur leur parcours professionnel (rémunération, médiatisation et visibilisation, les « Sagan algérienne et des banlieues », etc.). Il ne l'est pas non plus au sein des scénographies éditoriales, au niveau du vocabulaire utilisé pour parler d'elles, mais surtout au niveau de l'utilisation qui est faite de leur image, en bandeau, jaquette ou sur la couverture elle-même. Le visage (souvent) des écrivaines est régulièrement utilisée pour illustrer leurs livres, les personnifier selon des logiques toutefois différentes selon les périodes.

Assia Djébar par exemple a été présentée sous le mode de la femme écrivante, de l'écrivaine en activité, d'ailleurs qualifiée d'« un écrivain » en quatrième de couverture du livre en question (*Les Alouettes naïves*, 10/18, 1978). C'est la seule couverture qui présente une autrice de cette manière. Beaucoup d'autres présentent des portraits des écrivaines, plus jeunes (avec, parfois, la réutilisation d'anciennes photographies, probablement non réalisées en vue d'une couverture) ou au contraire inspirant une forme d'autorité intellectuelle par leur posture ou leur regard (Assia Djébar), ou encore vêtue en costume traditionnel kabyle (Taos Amrouche). Certaines apparaissent aussi en couverture de leur seul livre plus autobiographique (Maïssa Bey). Par ce biais, l'écrivaine est présentée à la manière d'une star littéraire en même temps qu'elle est associée explicitement à son livre, ce qui entre en écho avec les jeux éditoriaux évoqués précédemment.



Page suivante :

Taos Amrouche : *L'Amant imaginaire*, Robert Morel, 1975 ; *Rue des tambourins*, Joëlle Losfeld, 1996.
Assia Djébar : *Les Enfants du nouveau monde*, 10/18, 1978 ; *Les Alouettes naïves*, Actes sud, 1997 ; *La Disparition de la langue française*, Albin Michel, 2003.
Maïssa Bey : *L'Une et l'autre*, L'Aube, 2009.



Mais souvent (depuis les années 1990 plus précisément), ce qui semble présider aux portraits des autrices en couverture est moins un mode de personnification des ouvrages qu'un mode de spectacularisation des écrivaines. Cette mise en spectacle les transforme donc en objet à regarder. Si plusieurs écrivaines font les frais d'un processus qui semble s'intensifier au fil du temps (en témoigne la régularité avec laquelle on retrouve ce type de couverture depuis quelques années), les livres de Nina Bouraoui sont particulièrement évocateurs de cette dynamique, le portrait de l'autrice revenant avec une récurrence inégalée dans ce corpus – la maison d'édition Stock étant visiblement friande de cet usage de l'image de l'écrivaine.

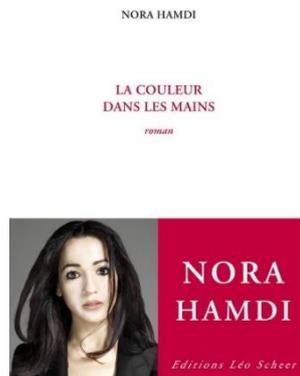
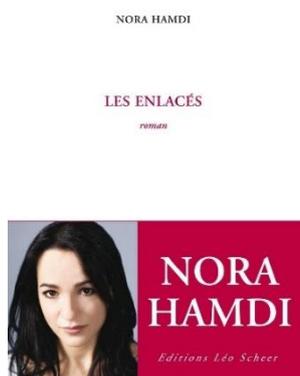
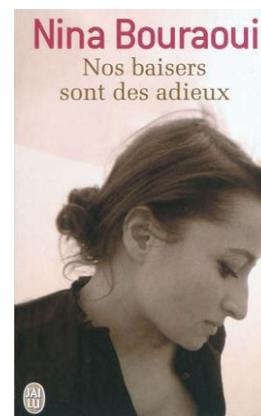
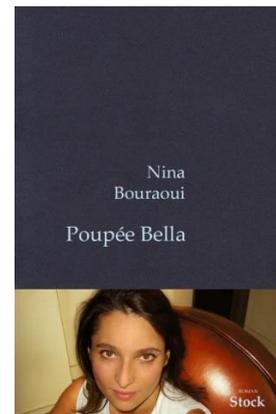
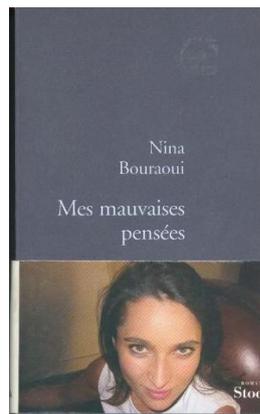
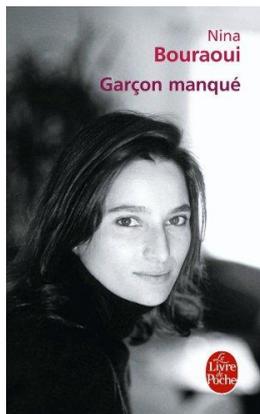
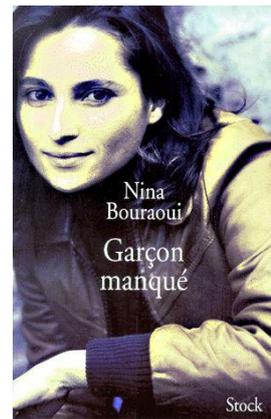
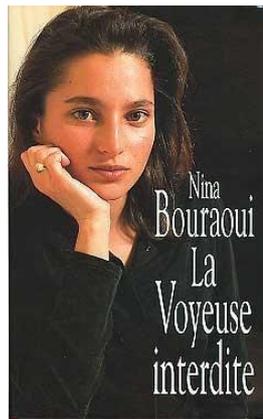
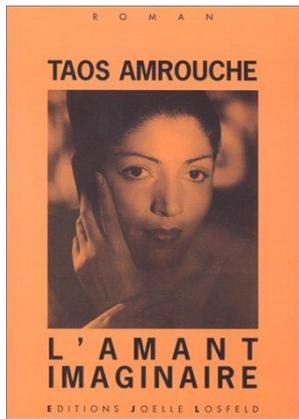
Page suivante :

Taos Amrouche : *L'Amant imaginaire*, Joëlle Losfeld, 1996.

Nina Bouraoui : *La Voyeuse interdite*, France Loisirs, 1991 ; *Le Jour du séisme*, Stock, 1999 ; *Garçon manqué*, Stock, 2000 et *Le Livre de poche*, 2002 ; *La Vie heureuse*, Stock, 2002 ; *Poupée bella*, Stock, 2004 ; *Mes Mauvaises Pensées*, Stock, 2005 ; *Avant les hommes*, Stock, 2007 ; *Nos baisers sont des adieux*, Stock, 2010 et *J'ai lu*, 2012.

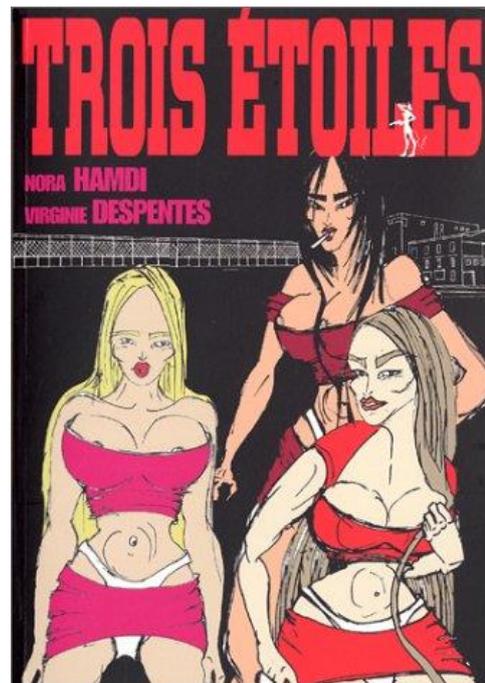
Nora Hamdi : *Les Enlacés*, Léo Scheer, 2010 ; *La Couleur dans les mains*, 2011.

Faïza Guène : *Kiffe kiffe demain*, Le Livre de poche, 2005.



À la différence des portraits des couvertures précédentes, ceux-ci fonctionnent sur un mode qui réaffirme sans cesse le statut de ‘femmes’ (au sens le plus social et symbolique du terme) des écrivaines, leur rappelant une supposée féminité qui prend trop souvent la forme d’une injonction – et c’est la limitation des femmes à ce mode d’apparition qui distingue les écrivains des écrivaines en portrait sur les couvertures de leurs livres respectifs. Ce sont d’ailleurs des attributs ou des poses considérées comme féminines (ou qu’on attend souvent des femmes) qui sont mises en avant : yeux maquillés, sourire, cheveux longs autour du visage, jeunesse (ce n’est pas un hasard si le portrait sur lequel Assia Djebar apparaît plus âgée que ces dernières écrivaines est connoté différemment), etc. Ce n’est d’ailleurs pas que de féminité dont il s’agit mais aussi de séduction : le regard qui fixe l’objectif de l’appareil en plongée ou les yeux baissés, le léger sourire et les mains qui entourent le visage, les cheveux laissés libres, l’expression timide, mystérieuse ou même incitatrice... Ces portraits sont conçus de manière à faire des écrivaines non plus les autrices de ces livres mais leurs arguments de vente, les séductrices venant attirer les lecteurs·trices. Il ne s’agit plus tant de personnifier le livre à travers son autrice que de créer une sensualité autour de l’image de l’écrivaine, la réduisant (encore une fois) à l’attrance qu’elle pourra susciter. Attrance sensuelle (?) qui est donc mise au même niveau que l’attrance littéraire et commerciale : les écrivaines sont implicitement associées à l’idée que les femmes sont des objets de consommation, comme les livres.

Les écrivaines sont donc les premières à faire l’objet de cette mise en scène stéréotypée et réductrice des femmes qui les cantonne à être les objets du regard plutôt que des sujets actantes. Une position d’actantes : c’est justement ce qu’avait défendu Nora Hamdi en illustrant une bande dessinée scénarisée par Virginie Despentes, *Trois étoiles* (Au Diable vauvert, 2002). En poussant les codes de la féminité et du corps spectaculaire, sensuel et faussement disponible jusqu’à l’absurde, jusqu’au grotesque et même jusqu’à leur explosion visuelle et symbolique, Nora Hamdi avait redonné du pouvoir aux trois femmes qu’elle représentait, leur permettant d’être les seules initiatrices de leur propre mise en scène – à la différence, sans doute, des photographies normalisantes et normalisées de l’écrivaine qui figure en couverture de ses romans chez Léo Scheer.



Par une simple image des écrivaines, il est donc déjà possible de percevoir la manière dont le corps, la pause, la (re)présentation de soi est contrainte, et cette restriction participe d'une limitation du corps des femmes bien plus globale au sein d'un système de domination genrée :

Si le corps est tout autant socialement construit des deux côtés, celui des femmes, et donc leur rapport au corps propre et l'expression de leur personne, l'est de façon limitative : contraintes dans le vêtement et la présentation de soi, entraves à la motricité, limitations de la nourriture, de l'occupation de l'espace public, de l'utilisation du temps, de l'extériorisation des sentiments violents, interdiction des hommes, fabrication d'un corps "proche" et disponible pour les autres (hommes, enfants, vieillards, malades...), etc.¹⁶¹

Le visage multiple d'une féminité univoque

L'usage du corps des femmes comme illustration de couverture dépasse largement les portraits des écrivaines. Sans doute parce que les femmes sont fréquemment les sujets des romans des douze écrivaines franco-/algériennes mais aussi parce que leur corps est perçu comme un objet de consommation, de très nombreux livres des écrivaines ont pour couverture des représentations de femmes, et je n'évoquerai pas même ici ce dont j'ai parlé précédemment, les représentations de femmes orientalistes ou portant un voile (ce qui, si on les ajoute à celles dont je vais parler maintenant, fait passer les représentations de femme en couverture comme représentation la plus répandue au sein des scénographies éditoriales des livres des écrivaines franco-/algériennes).

Si une partie de ces illustrations, parfois à peine figuratives, tend plutôt vers la couverture reproduisant un tableau d'un.e peintre (*Jacinthe noire* de Taos Amrouche chez Joëlle Losfeld en 1996, *Sabrina, ils t'ont volé ta vie* de Myriam Ben et illustré par l'écrivaine elle-même, également peintre, chez L'Harmattan en 1986, la réédition de *Presque un frère* de Tassadit Imache chez Actes sud en 2001, quelques livres de Nora Aceval ou Nina Bouraoui, etc.), de nombreuses autres représentent des femmes selon les codes normatifs du genre : sensualité, douceur, grâce, mystère, romance, etc.

Trois types de présentations se dessinent dans l'ensemble de ces scénographies éditoriales. Tout d'abord, on retrouve régulièrement des portraits (photographiques ou dessinés) de femme, plus ou moins rapprochés, reprenant encore les mêmes codes que ceux des autrices : jeunesse, regard, maquillage, cheveux, etc. Puis de nombreuses couvertures montrent les corps des femmes eux-mêmes. Enfin, les dernières représentations sont plus tournées vers la norme hétérosexuelle en mettant en scène romantisme et relations amoureuses.

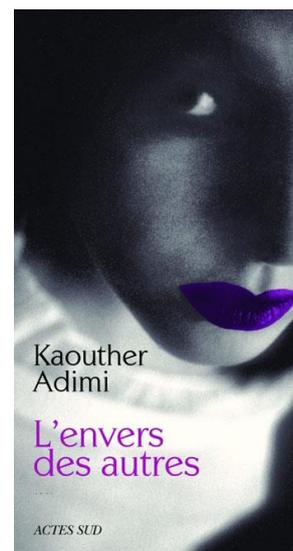
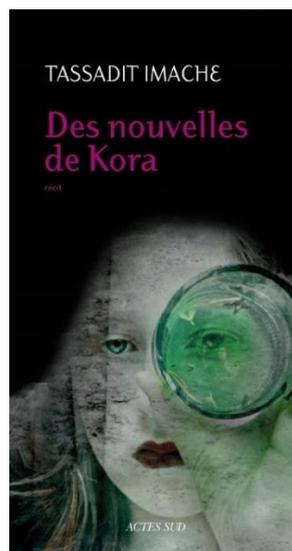
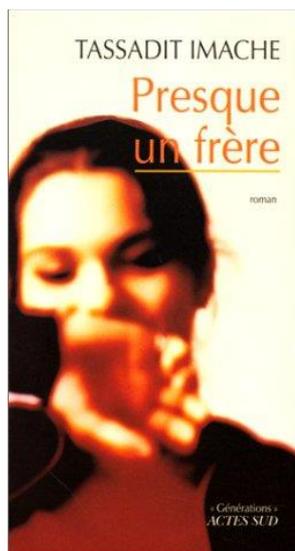
¹⁶¹ Nicole-Claude Mathieu à propos du travail de Colette Guillaumin, *L'Anatomie politique 2, usage, déréliction et résilience des femmes*, op. cit., p.41-42.

Ci-dessous :

Maïssa Bey : *Entendez-vous dans les montagnes*, L'Aube 2002 et 2015 (l'édition originale et la dernière réédition en date, auxquelles s'ajoutent quatre rééditions intermédiaires reprenant la même image, tandis que les éditions barzakh, sur ce même titre, proposent une image de paysage montagnard) ; *Puisque mon cœur est mort* et *Hizya*, L'Aube, 2015, etc.

Tassadit Imache : *Presque un frère*, Actes sud, 2000 ; *Des nouvelles de Kora*, Actes sud, 2009.

Kaouther Adimi : *L'Envers des autres*, Actes sud, 2011



Le corps à l'épreuve des regards

En dépit des codes récurrents qui sont les leurs, les portraits ci-dessus sont les représentations les moins normatives et les moins restrictives puisque d'autres couvertures proposent elles aussi des photographies et dessins de femmes, à la différence que c'est sur leur corps que s'axe le regard, au point même qu'elles sont souvent 'coupées', sans visage, sans possibilité d'être reconnues. Leur corps, par l'intermédiaire d'une représentation détaillée ou d'une silhouette floue, attire l'œil, ce dernier étant parfois encouragé, par la nudité (suggérée ou réelle) et la

sensualité/sexualité de ces corps, à s'attarder sur la couverture de l'ouvrage. D'ailleurs, les 'morceaux' de ces femmes sans visage sont souvent les zones du corps considérées comme érotiques et excitantes, ou plus simplement typiquement féminines : longue chevelure, décolletés et seins, taille fine, courbes des hanches et des fesses, jambes vaguement couvertes d'une mini-jupe, etc. Encore une fois, les femmes deviennent objets du regard mais l'image est plus symboliquement et plus esthétiquement violente que précédemment.

Ci-dessous et page suivante :

Taos Amrouche : *Jacinthe noire* (jaquette), Edmond Charlot, 1947.

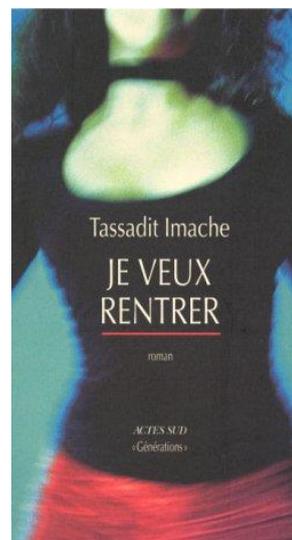
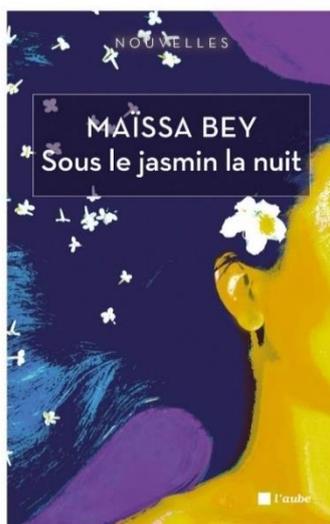
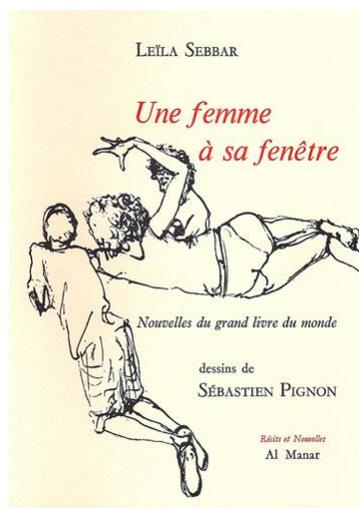
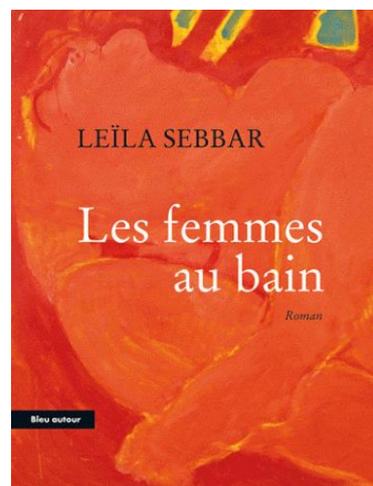
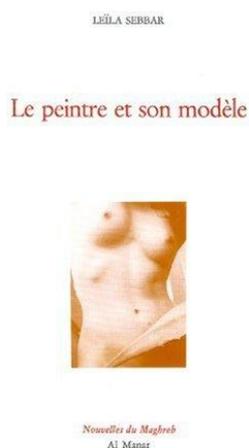
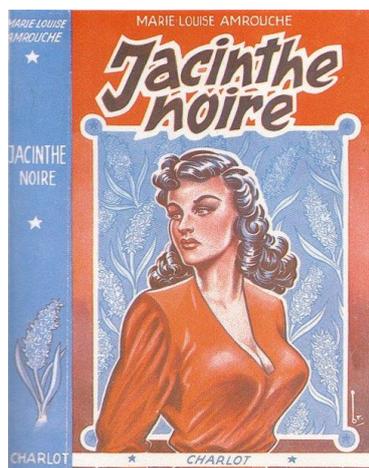
Leïla Sebbar : *Le Peintre et son modèle*, Al Manar, 2007 ; *Les Femmes au bain*, Bleu autour, 2009 ; *Une femme à sa fenêtre*, Al Manar, 2010.

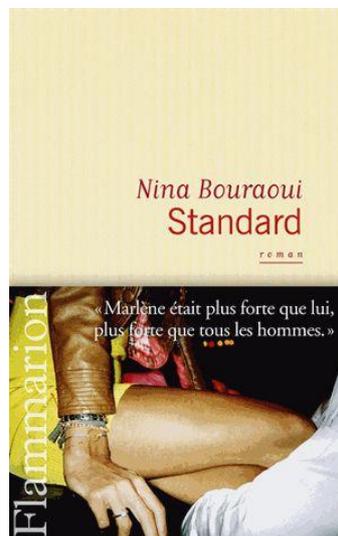
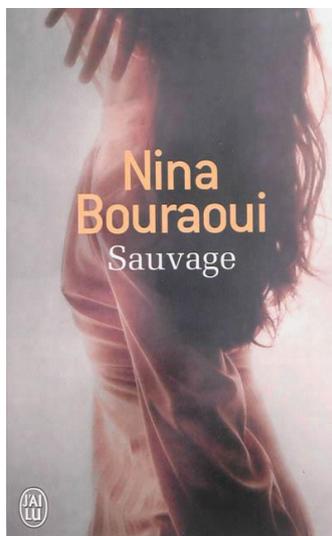
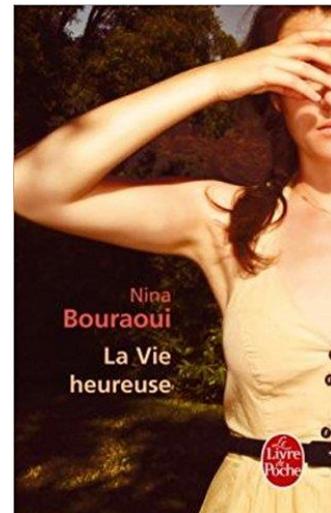
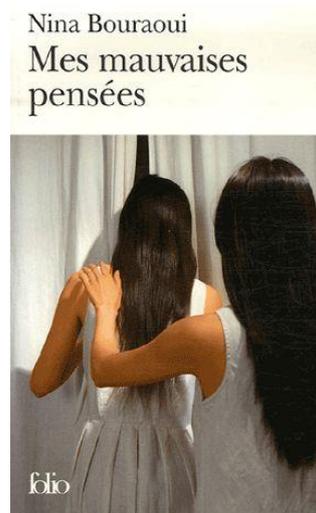
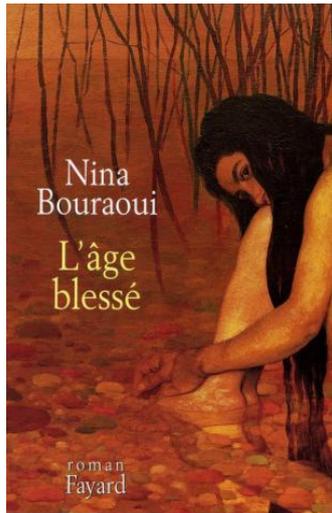
Maïssa Bey : *Sous le jasmin la nuit*, L'Aube, 2015.

Tassadit Imache : *Je veux rentrer*, Actes sud, 1998.

Nina Bouraoui : *L'Âge blessé*, Fayard, 1998 ; *Mes Mauvaises Pensées*, Gallimard, 2007 ; *La Vie heureuse*, Le Livre de poche, 2012 ; *Sauvage*, J'ai lu, 2013 ; *Standard*, Flammarion, 2014.

Faïza Guène : *Les Gens du Balto*, Le Livre de poche, 2010.





À travers ces images, les scénographies éditoriales encouragent non seulement des normes corporelles genrées mais aussi des représentations problématiques des corps. Ces derniers deviennent des corps offerts, et même livrés aux regards. Une réification assez courante du corps 'féminin' se met en place, ce dernier étant re-présenté à la faveur d'un supposé (et idéal) fantasme masculin :

The oppression of women [is] a sexual, erotic oppression. Male culture made women's bodies into objects of male desire, converting them into sites of beauty and sexuality for men to gaze upon. Women learned to view their own bodies in the same way, and so were prevented from identifying with their own appearance¹⁶².

¹⁶² Sue-Ellen Case, *Feminism and theatre*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p.66 [1988] : « L'oppression des femmes [est] une oppression sexuelle, érotique. La culture masculine transforme les corps des femmes en objets du désir masculin, les réduisant aux champs de la beauté et de la sexualité pour la contemplation des hommes. Les femmes ont appris à voir leur propre corps de la même manière et ont ainsi été empêchées de s'identifier à leur propre apparence. » (je traduis).

Ainsi, la femme n'est plus seulement l'objet d'images stéréotypées (« images of women »), elle est aussi un signe (« woman as sign »¹⁶³) reçu par le lectorat. La notion de *woman as sign* est née des réflexions menées avec une perspective féministe sur les arts de la scène, et de la pratique, féministe elle aussi, de ces derniers. Sue-Ellen Case, se référant à la sémiotique, évoque le « signe » et son « encodage culturel » ainsi :

Cultural encoding is the imprint of ideology upon the sign – the set of values, beliefs and ways of seeing that control the connotations of the sign in the culture at large. The norms of the culture assign meaning to the sign, prescribing its resonances with their biases¹⁶⁴.

En considérant « la femme » sur les couvertures de livres pas seulement comme une image mais comme un signe, on comprend que cette femme n'est pas la représentation d'une réalité biologique ou naturelle mais une « construction fictionnelle¹⁶⁵ ». Les conventions de la scénographie éditoriale produisent donc un sens pour le signe « femme », qui est basé sur les associations culturelles faites avec le genre féminin. L'individu s'efface devant ces associations liées à son genre (et cela explique d'autant plus que les représentations 'coupant' visuellement le corps des femmes, en particulier leur tête, se répètent). C'est ici qu'agit en partie ce que Catherine MacKinnon nomme « the erotization of women's subordination¹⁶⁶ ». Les éditeurs·trices, en mettant en place une telle scénographie pour les livres des écrivaines, semblent participer, avec les lecteurs·trices qui la reçoivent, à l'érotisation d'une oppression s'inscrivant dans un système hiérarchique global. Le choix de ces photographies pour des livres d'écrivaines franco-/algériennes est d'autant plus problématique et violent qu'il pourrait rappeler certaines photographies coloniales des femmes algériennes effectuées par des militaires comme forme de torture (les femmes étaient forcées de se déshabiller et de poser, parfois dans le cadre des violences sexuelles coloniales). Ces photos étaient justement apportées en France comme images érotiques mais aussi scientifiques, dans une approche typiquement orientaliste du corps dénudé de ces femmes. La femme était un objet non seulement sexuel, support de fantasmes, mais aussi un objet d'observation scientifique, comme on étudie la végétation d'un lieu, avec toute la déshumanisation qui y est liée. Cette histoire violente des images coloniales de femmes algériennes éclaire les choix éditoriaux effectués au sein de ces couvertures comme au sein de celles évoquées avant (orientalistes et exotiques, voire racistes)

¹⁶³ Catherine Spencer, *À corps perdus, théâtre, désir, représentation*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.26.

¹⁶⁴ Sue-Ellen Case, *op. cit.*, p.116 : « L'encodage culturel est l'empreinte de l'idéologie sur le signe – l'ensemble des valeurs, des croyances et des façons de voir qui contrôlent les connotations du signe dans la culture au sens large. Les normes de la culture attribuent une signification au signe, imposant ses résonances selon leurs préjugés. » (je traduis).

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.118 : « a fictional construct, a distillate from diverse but congruent discourses dominant in Western cultures ».

¹⁶⁶ Catherine MacKinnon citée par Sue-Ellen Case, *op. cit.*, p.75 : « l'érotisation de la subordination des femmes » (je traduis).

d'une certaine lumière, les inscrivant au sein d'un système idéologique dont les mécanismes sexistes ne fonctionnent jamais sans leurs équivalents néocoloniaux.

La conséquence de cette mise à disposition du corps des femmes est l'entretien du *male gaze*, un regard construit par et pour les hommes, qui structure nombre de représentations. Pour Sue-Ellen Case, qui l'évoque à propos du théâtre,

The way the viewer perceives the woman on stage constitutes another theoretical enterprise. In her book *Women and Film*, E. Ann Kaplan characterizes this enterprise as 'the male gaze'. Kaplan asserts that the sign 'woman' is constructed by and for the male gaze. In the realm of the theatrical production, the gaze is owned by the male: the majority of playwrights, directors and producers are men. This triumvirate determines the nature of the theatrical gaze, deriving the sign for 'woman' from their perspective. In the realm of audience reception, the gaze is encoded with culturally determined components of male sexual desire, perceiving 'woman' as sexual object¹⁶⁷.

Si le milieu de l'édition est connu pour la présence importante des femmes dans la profession, il est également connu que les postes de direction sont majoritairement occupés par des hommes. Ce regard (*gaze*) trouve donc aussi son origine dans la structuration inégalitaire de l'édition même, qui fait revenir le pouvoir symbolique et réel inhérent à la prise de décision aux hommes – « ici, le terme "hommes" représente le sujet masculin dans le système patriarcal capitaliste¹⁶⁸ », c'est-à-dire qu'il faut comprendre l'utilisation du mot comme renvoyant non pas à l'individu seul mais à ce que cet individu représente et incarne, à la manière dont il s'inscrit au sein de ce système. D'après Sue-Ellen Case, ce regard n'est pas seulement le fait des artistes (ici des éditeurs·trices). Il est également encodé par le public récepteur du livre et cet encodage invoque des « éléments culturellement déterminés » qui se réfèrent au désir masculin percevant la « femme » comme un « objet sexuel ». Le regard des lecteurs·trices peut en effet être animé par cette habitude culturelle et sociale conduisant à contempler les femmes comme objets de désir, et l'association de ce désir sexuel au désir d'achat devient l'un des fondements d'un système capitaliste sexiste qui se sert des dominations qu'il entretient pour s'entretenir. D'ailleurs, un autre fondement de ce même système est sa capacité à produire un regard si normatif qu'il est aussi celui des femmes : « la femme n'a accès au "gaze" (et à

¹⁶⁷ Sue-Ellen Case, *op. cit.*, p.118 : « La façon dont le·la spectateur·trice perçoit la femme sur scène constitue une autre opération théorique. Dans son livre *Women and Film*, E. Ann Kaplan définit cette opération comme "le regard masculin". Kaplan avance que le signe 'femme' est construit par et pour le regard masculin. Au niveau de la production théâtrale, le regard est possédé par les hommes : la majorité des auteurs, réalisateurs et producteurs sont des hommes. Ce triumvirat détermine la nature du regard théâtral, faisant dériver le signe de 'femme' selon leur point de vue. Au niveau de la réception par le public, le regard est encodé avec des composants culturellement déterminés du désir sexuel masculin, percevant la 'femme' comme objet sexuel. » (je traduis).

¹⁶⁸ Sue-Ellen Case, *op. cit.*, p.119 : « Here, the term 'men' represents the male subject in capitalist patriarchy. » (je traduis).

l'érotisme dont il est le mode/modèle) qu'en passant par le masculin, en adoptant à l'égard de sa propre image un point de vue masculin¹⁶⁹. »

On peut rétorquer que Sue-Ellen Case applique son analyse du « male gaze » aux arts de la scène, bien distincts du secteur du livre, bien qu'ils soient similaires au milieu éditorial en termes d'égalité professionnelle. En fait, la chercheuse tire sa propre analyse d'une approche cinématographique, donc cadrée par une caméra. À ce titre, le cinéma impose en partie son cadre et son point de vue aux spectateurs·trices alors que le spectacle vivant est une expérience plurielle (la configuration architecturale des scènes permet en général une souplesse du cadre) dans laquelle le regard peut se démultiplier et ainsi échapper plus facilement à l'injonction du *male gaze*. Les couvertures de livre sont au contraire, comme les écrans de cinéma ou de télévision, des cadres fixes, et les illustrations ou photographies qui s'y trouvent ont elles-mêmes été élaborées à partir d'un cadre (celui d'une feuille ou celui d'une focale d'appareil photo). Finalement, les couvertures des livres se prêtent sans doute plus encore que les arts de la scène à un rapprochement avec les théories de Kaplan. Tandis que le théâtre, le cirque, la danse... permettent une fragilisation du regard unique et dominant (qui devient bien un 'point de vue' grâce à la multiplication et la dispersion des regards), le livre impose plus fortement 'son' point de vue et le système idéologique qu'il suppose, et il peut être plus difficile pour un public de prendre du recul sur ce dernier – d'autant plus que quand un lectorat découvre une couverture, il a rarement déjà acheté le livre et cette couverture a donc pour objectif de l'attirer, ce qui n'encourage pas la mise à distance critique ; alors que quand un public est encouragé à adhérer à un point de vue masculin au cours d'un spectacle, il n'est déjà plus à convaincre (économiquement parlant), puisqu'il est là, il a déjà payé sa place... Dans le monde du livre, l'une des seules manières de contraster un point de vue dominant appuyant une scénographie éditoriale (et elle n'est pas anodine cependant) est l'inscription de l'objet livre dans une sphère plus large : catalogue des éditions et surtout librairies et leur multitude de livres – d'où l'importance de valoriser le travail des librairies et en particulier ceus qui défendent un engagement intellectuel et littéraire.

Le discours hétéronormatif

La troisième manière dont sont présentées les femmes en couverture des livres est plus éloignée des injonctions physiques et sexuelles précédentes, mais elle les rejoint dans leur lien à l'hétéronormativité qui soutient l'ensemble de ce système de genre. En effet, il s'agit plutôt

¹⁶⁹ Catherine Spencer, *op. cit.*, p.31.

d'associer les romans des écrivaines franco-/algériennes à une forme de *chick litt* et d'une manière générale à une littérature de l'émoi. La passion amoureuse, les sentiments contradictoires et contredits et la romance hétérosexuelle (et les écrivaines sont aussi des initiatrices de la récurrence de ces thèmes dans plusieurs de leurs livres, à l'exception notable de Nina Bouraoui qui évoque régulièrement l'homosexualité) sont en effet associés aux femmes et c'est bien la norme hétérosexuelle qui se rejoue sans cesse, dans les images comme dans les (para)textes. Cette hétéronormativité¹⁷⁰ existait déjà dans les couvertures précédentes qui reposaient sur la séduction du lectorat (présupposé 'masculin') puis sur l'éveil de son désir par l'intermédiaire d'un regard normatif posé sur le corps des femmes. À présent, car même les mécaniques hétéronormatives sont genrées, elle s'adresse avec plus de force aux femmes en leur proposant des images qui incitent à supposer des fictions orientées. L'hétéronormativité trouve en effet une cohérence dans la binarité des représentations genrées et l'idée de la différenciation (opposition) et de la complémentarité des sexes. Ce qui présuppose à cette idéologie est donc une adéquation entre genre dit « social », sexe dit « biologique » (si une différence est envisagée entre les deux)¹⁷¹ et désir sexuel et romantique tourné vers ce qui est considéré comme l'opposé. Les images et le vocabulaire reposant sur cette pensée s'élaborent donc à partir d'un ensemble d'oppositions binaires et hiérarchiques entre le féminin et le masculin. En faisant correspondre sexe, genre et désir, les catégories de sexe et de genre et l'assignation qui en découle ne sont pas questionnées. La norme hétérosexuelle implique la construction d'identités (et ici de scénographies éditoriales et discursives) qui maintiennent une cohérence entre le sexe, le genre, le pratique sexuelle et le désir. Il s'agit du modèle hétéronormatif et c'est à partir de ce modèle que sont associées les femmes et certaines littératures ainsi que leurs codes de présentation.

Dans les couvertures, c'est bien sûr de manière implicite qu'est présente cette idéologie, par un rappel du public auquel ce livre est supposément 'destiné'. On trouve en effet de manière

¹⁷⁰ L'hétéronormativité est également appelée « l'ordre obligatoire du sexe/genre/désir » par Judith Butler, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006, p.67 [1990].

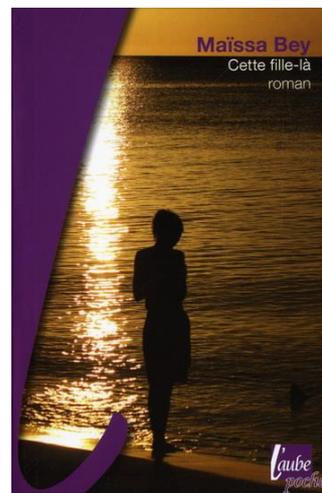
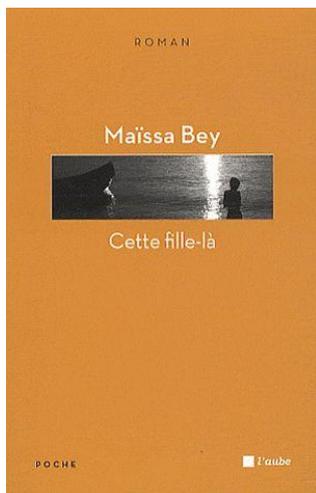
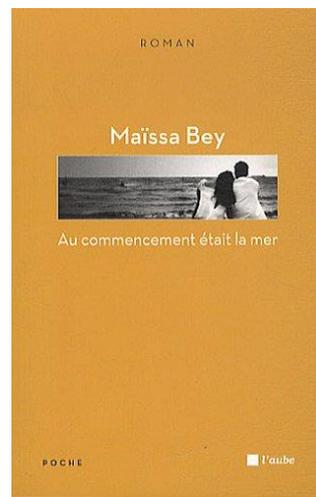
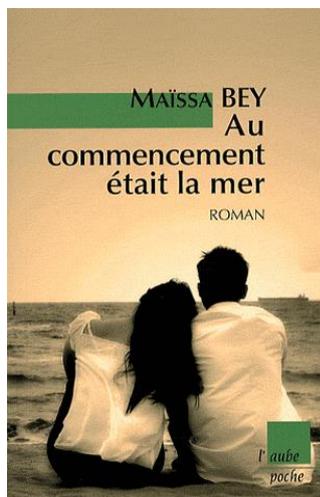
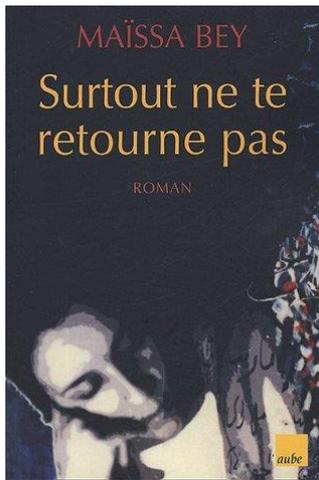
¹⁷¹ L'idéologie répandue sur ce sujet (ayant longtemps prévalu et commençant à se fragiliser) pense le sexe et le genre de manière binaire, sans distinction entre les deux puisque c'est le déterminisme biologique qui prévaut, avec l'idée qu'il y a différenciation et complémentarité entre les deux sexes. Un autre courant de pensée, qu'on peut appeler le « fondationnalisme biologique », pense le genre comme une construction et non plus comme une « conséquence inévitable du sexe », mais ce dernier demeure une donnée biologique et naturelle fondée. La dernière conception majeure et à laquelle j'adhère est celle du constructivisme social. Le sexe, comme le genre, est alors compris comme un concept historique et une construction sociale, culturelle, idéologique et politique, susceptible d'être transformée. À ce propos, voir l'article dont sont tirées les citations ci-dessus : Audrey Baril, « De la construction du genre à la construction du "sexe" : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », dans Diane Lamoureux (dir.), *Recherches féministes, Les Féminismes*, numéro 7, volume 20, 2007, p.61-90. <<https://www.erudit.org/revue/rf/2007/v20/n2/017606ar.html>> [dernière consultation le 18 août 2016]

répétée des images de couple ou de femmes seules, face à un paysage plus grand et permettant supposément l'introspection (les éditions de L'Aube explorent avec récurrence ces thèmes visuels, autour des livres de Maïssa Bey), tandis que le paratexte insiste lourdement sur la relation amoureuse (en général), familiale (parfois), amicale (un peu moins) éventuellement compliquée entre Shérazade-Nadia-Lilas-Aida-Hizya-Alya-Séloula-Rita-Doria-Yéva-Yasmine... et Julien-Karim-Ali-Nadir-Sami-Hédi-Sam-Fred-Nabil-Jacquot-Adel... Les héroïnes « jeunes, belles, frémissantes devant les promesses de la vie » se trouvent confrontées à des quotidiens « tourmentés » ou même « tragiques ». Elles sont aussi des « filles de » ou des « mères », des « amantes » engagées dans leur histoire « passionnelle » à laquelle se mêle la « jeunesse », la « famille », le « grand frère » (le stéréotype racial se mêlant au stéréotype de sexe), tout cela menant à de « dramatiques conséquences » et au « déchirement ». Les titres ne sont d'ailleurs pas exclus de ces mécaniques qui genrent la littérature : *L'Amant imaginaire*, *Sabrina, ils t'ont volé ta vie*, *Parle mon fils, parle à ta mère*, *J.H. cherche âme sœur*, *Surtout ne te retourne pas*, *Presque un frère*, *Une fille sans histoire*, *Poupée bella*, *Des Poupées et des anges*, *L'Envers des autres* (titre de l'édition d'Actes sud qui a remplacé le titre original *Des ballerines de papicha*, ce dernier mot étant difficilement traduisible et désignant une personne coquette en arabe), etc.

À l'instar de ce vocabulaire dépouillé de sens à cause d'une utilisation constante pour parler des romans écrits par des femmes et dans l'idée qu'ils sont destinés à être lus par des femmes, les images fonctionnent sur un mode visuel similaire. La couverture de *La Jeune Fille au balcon* de Leïla Sebbar, réédité au Seuil collection Points en 2001, et évoquée précédemment, est un exemple clair de l'articulation entre l'image exotique et les codes hétéronormatifs faisant comprendre un amour difficile (les deux hommes cachés des deux femmes sur l'image, dans l'ombre). D'une manière générale, les couvertures mettant en scène une femme voilée s'approchent de procédé éditorial, tout comme les romans de Maïssa Bey.

Page suivante :

Maïssa Bey : *Surtout ne te retourne pas*, L'Aube et barzakh, 2005, L'Aube, 2011 ; *Au commencement était la mer*, L'Aube, 2007 et 2011 ; *Cette fille-là*, L'Aube 2010 et 2011.



Ces scénographies éditoriales participent donc d'une sexuation des genres littéraires, qui, en plus de réduire les littératures à une sur-identification déterministe, désavantagent les écrivaines au sein de la sphère littéraire, médiatique et économique – puisque l'association d'un livre à la spécificité féminine et non à l'universalité masculine n'est jamais valorisante, la femme et le féminin n'étant jamais hiérarchiquement égaux ou supérieurs à l'homme ou au masculin :

Cette différenciation, fut-elle sans fondement historique et statistique [...] contribue à la moindre légitimité des écrivaines. La prégnance des stéréotypes concernant la littérature féminine la restreint au répertoire des sentiments. Ainsi, l'invention récente de la *chick litt* (« littérature de poulettes »), « *genre disqualifié en raison même de son caractère féminin* » (Ollivier, 2009 : 89) décline sous un mode contemporain et décalé les codes du roman Harlequin. Elle reproduit, en outre, le stigmate associant littérature commerciale et littérature écrite (par) et destinées aux femmes. De sorte que si la fabrique du genre (*gender*) résulte de l'imbrication de logiques sociales, politiques et symboliques, on voit combien la logique économique et commerciale, souvent oubliée, est elle aussi efficiente. Émanation de l'industrie éditoriale ce « marketing du genre » consolide la connotation féminine de cette niche commerciale et littéraire. Cette production éditoriale en trompe l'œil tend à masquer que les femmes s'insèrent en réalité dans tous les espaces du champ littéraire¹⁷².

À l'instar des représentations exotiques, ce n'est pas la représentation individuelle d'une femme qui interpelle (bien qu'elle puisse déjà le faire), et peu importe qu'elle entre en écho avec le titre du livre (cela peut être souvent le cas) ou le texte de l'écrivaine (cela l'est beaucoup moins), c'est l'inscription de cette image dans un système global, encore une fois, qui en fait une représentation réductrice et sexiste. Alors que les écrivaines sont souvent présentées comme des sujets neutres (masculins en réalité) en quatrième de couverture, de même que les personnages des livres, cette indifférence (ou invisibilisation) grammaticale qui donne une légitimité universelle au genre (au sens de genre grammatical comme de sexe) masculin se voit complétée par le processus inverse consistant à insister, par le biais des scénographies éditoriales, sur le caractère profondément spécifique et féminin d'un livre.

Le saut dans la nature

Enfin, il me semble que l'ensemble de ces procédés est complété par un dispositif scénographique qui rappelle que les questions de genre ne se peuvent se penser sans les questions de race dans cette étude. Les femmes des romans des écrivaines franco-/algériennes sont en effet associées à plusieurs reprises à un statut de (belle et mystérieuse) sauvagerie par-dessus lequel se serait posée la civilisation – ce qui n'est pas sans évoquer les théories coloniales des siècles précédents. C'est le retour de la nature, de l'ordre du sauvage chez les femmes qui est fantasmé, toujours par le biais de l'exotisme.

La femme aurait en elle une part d'animalité, de naturalité et le féminin serait alors essentiellement associé à cette indomptable nature : « The naturalness of a female grotesque is also an animalness that threatens to spring from tameness; its repressed state¹⁷³ », écrit Peta Tait. L'affiliation récurrente entre femme et nature n'est pas neuve et elle entretient l'idée

¹⁷² Delphine Naudier, « Genre et activité littéraire : les écrivaines francophones, introduction », *Sociétés contemporaines*, 2010/2, numéro 78, avril-juin 2010, p.8. <<http://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2010-2-page-5.htm>> [dernière consultation le 18 août 2016]

¹⁷³ Peta Tait, « Circus bodies as theatre animals », *Australian Drama Studies*, 35, 129, University of Queensland, 1999, p.137 : « La naturalité d'une forme de grotesque féminin est aussi une animalité qui menace de jaillir au sein de sa docilité ; c'est son état refoulé. » (je traduis).

implicite que le féminin est ‘domestiqué’ mais qu’il garde en mémoire et en héritage sa sauvage indomptabilité – idée régulièrement et implicitement défendue par quelques ethnologues, anthropologues ou sociologues comme Edwin Ardener au siècle dernier, dont la thèse a été vivement critiquée par les féministes, à l’image de Nicole-Claude Mathieu :

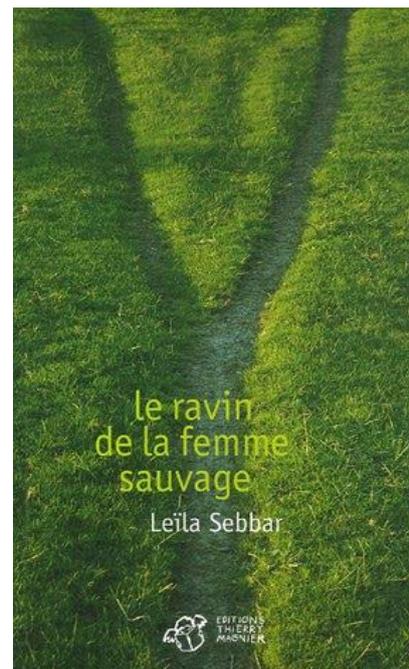
En bref, ce qui est propre aux femmes, c’est leur persistance à refaire le saut dans la nature (« *overlapping into nature again* ») dont les hommes séparent nettement la société. [...] La différence (posée) entre modèles masculins et féminins réside pour Ardener dans le fait que les femmes dissocient moins la société de la nature – et ce, doit-on comprendre, parce qu’elles en seraient plus proches. Elles seules ont un rapport « essentiel » à la nature¹⁷⁴.

Cette vision effectivement essentialisante du genre est aussi en lien avec une vision raciale également essentialisante et biologisante. Le fait que Ardener soit anthropologue et qu’il ait centré ses recherches sur l’Afrique et particulièrement sur le Cameroun, autour des Bakweri et d’une forme de sorcellerie appelée Nyongo, n’est pas sans conséquence dans les résultats de ses études. Le sauvage n’est pas seulement associé aux femmes, il l’est également aux peuples non-occidentaux et en particulier aux femmes de ces peuples. L’utilisation d’un vocabulaire du mystique, du sauvage et du magique et plus rarement de certaines images dans les scénographies éditoriales nourrit donc une perspective contemporaine de l’exotisme scientifique et esthétique d’auparavant, puisque c’est souvent un regard occidentalocentré qui est posé sur des cultures non-occidentales, avec ce que ce regard a de violent dans son imposition et dans les schémas sociaux qu’il appose à ces cultures. Cette association entre féminin et nature dépasse d’ailleurs la dimension concrète de ces ‘études’ puisqu’elle est aussi entretenue par un champ lexical naturalisant qu’on retrouve dans les paratextes de livres sans lien avec les contextes auxquels ont été appliquées ces approches idéologiques – si ce n’est le lien symbolique d’avoir été écrits par des femmes franco-/algériennes et de présenter des histoires qui prennent sens dans des espaces algériens.

« Les femmes au bain », par exemple, « disent le désir, l’amour, le plaisir comme une offrande » sur le livre *Les Femmes au bain* de Leïla Sebbar (Bleu autour, 2006). Elles sont « savantes et illettrées, magiciennes et saltimbanques, saisonnières des vignes, conteuses. » En 2007 paraît chez Fayard un roman quasi autobiographique de Assia Djebar, *Nulle part dans la maison de mon père*. Ses parents sont ainsi présentés, réactivant la division nature féminine/culture masculine : « entre un père instituteur et une mère majestueuse qui lui fit découvrir la magie des fêtes féminines ». « Une vieille femme solitaire, peut-être sorcière » occupe le roman *L’Âge blessé* de Nina Bouraoui (J’ai lu, 2010) tandis que la mère du « justicier

¹⁷⁴ Nicole-Claude Mathieu à propos du travail de Ardener, *L’Anatomie politique, catégorisations et idéologies du sexe*, Donnamarie-Dontilly, iXe, 2013, p.50 [1991].

solitaire » de *La Confession d'un fou* est « la folle des Plateaux » (Leïla Sebbar, L'Aube, 2011). Enfin, *Le Ravin de la femme sauvage*, nom d'un lieu proche d'Alger (une femme y serait venue hurler son chagrin après avoir perdu ses deux enfants) et titre d'un recueil de nouvelles de Leïla Sebbar (Thierry Magnier, 2007), propose une couverture qui ne semble avoir guère de lien avec le contenu des nouvelles mais qui entre en résonance avec le titre en choisissant d'éventuellement suggérer, à travers le dessin de deux chemins dans l'herbe, les jambes et le sexe d'une femme (le motif triangulaire y étant régulièrement associé). *Sauvage* est par ailleurs aussi le titre d'un roman de Nina Bouraoui (Flammarion, 2014).



L'écriture des autrices est elle-même caractérisée par une forme de naturalité : « Animalité acide, crasse et révolte : Nina Bouraoui utilise un style rimbaldien, éclatant, abrupt, fauve, brûlant, animal pour dire ses émotions » (*La Voyeuse interdite*, Nina Bouraoui, France Loisirs, 1991) ; « L'auteur nous entraîne, au rythme d'une danse sauvage... » (*Quand les cartes sont truquées*, Myriam Ben, L'Harmattan, 1999) ; etc. En fait, ce vocabulaire semble prolonger celui des sentiments dont on a parlé, puisqu'il continue d'assimiler femmes/féminin/féminité à des passions farouches et indociles.

C'est sans doute aussi pour cette même raison qu'il est fait plusieurs fois mention des « tragédies antiques » pour parler des écrivaines ou de leurs livres : il s'agit là encore d'insister sur l'aspect passionnel, sauvage, mythique presque, de ces romans, à la différence que la connexion est faite avec le 'berceau' gréco-latin de la civilisation européenne, ce qui est autrement plus valorisant. Ce procédé est donc moins naturalisant que la mise en parallèle directe avec la sauvagerie ou la sorcellerie à laquelle il se mêle (et cela aussi pour des raisons raciales, la culture gréco-latine étant souvent différenciée des cultures non-occidentales du fait de son supposé prestige) mais le mécanisme est le même. Les femmes sont inscrites dans un « destin », une histoire passionnelle, sublime, voire divine, sur laquelle elles ont peu de prise : « Taos Amrouche avait une présence rayonnante, excessive comme une tragédienne antique, rires et larmes mêlés : seule sur scène, chantant a capella, elle soumettait en un instant son public à la présence charnelle de sa voix qui remplissait tout l'espace » (citation de François Maspéro en quatrième de couverture de *Solitude ma mère* édité en 1995 par Joëlle Losfeld) ;

« Se croisent alors des destins de femmes fascinantes : bédouines reines de tribus ou prophétesses inspirées, mais d'abord chefs de guerre dans une Arabie en effervescence, [...] héroïnes, musulmanes cette fois et des plus célèbres : Fatima, fille du Prophète, à la fierté indomptable d'une Antigone nouvelle... » et « Les figures d'une histoire ignorée, oubliée : reines de tribus, prophétesses, femmes chefs de guerre [...]. Fatima, l'indomptable fille du Prophète, se dresse telle une Antigone arabe » (*Loin de Médine*, Assia Djébar, Albin Michel, 1991 et *Le Livre de poche*, 1997) ; « Les Terrains, c'est une cité de banlieue, isolée de la ville comme la cour de la cité dans les tragédies grecques. C'est là, dans cette géographie infernale, ce paysage aux lignes tranchantes, que se déroulent, entre des individus aux destins comme scellés avant même leur naissance, ce conte du temps présent. » (*Presque un frère*, Tassadit Imache, Actes sud, 2001).

En dépit de la reprise répétée de la figure d'Antigone, figure mythique puissante plusieurs fois utilisée pour valoriser d'autres femmes et leur persévérance dans leurs combats, la comparaison aux tragédies antiques et d'une manière générale à un univers de passions sauvages et destructrices et de destins tout écrits participe d'une dépolitisation des livres par le biais de leur décontextualisation historique et sociale. En effet, en ramenant écriture et personnages à des représentations animales, magiques ou mythiques de la féminité, leur spécificité est effacée au profit de leur mise en relation avec un espace symbolique habité par l'émotion. À ce titre, la caractérisation récurrente de l'Algérie comme d'une terre blessée (ou même d'un être usé) participe de cette même déshistoricisation et dépolitisation, d'autant plus quand le pays est comparé à une femme éplorée (la colonisation étant une « émotion » plus qu'une violence, la guerre d'indépendance un « arrachement » plus qu'une lutte) : « l'Algérie profonde dans sa vie tumultueuse et meurtrie » (*Vaste est la prison*, Assia Djébar, Albin Michel, 1995) ; « De l'émotion de la prise d'Alger il y a cent cinquante ans à l'arrachement d'il y a vingt ans, c'est comme si la voix d'une femme appelée Algérie venait nous crier ce qui échappe aux historiens, aux analystes, aux commentateurs, aux politiciens, bref : aux hommes. » (*L'Amour, la fantasia*, Assia Djébar, Albin Michel, 1995).

Cette association du féminin au sauvage, à la nature ou à la magie est parfois plus ambiguë encore, plus violente aussi, comme avec ce titre de Leïla Sebbar, *La Nègresse à l'enfant* (publié par Syros/Alternatives en 1990) et sa couverture (voir page suivante) rappelant la femme noire

à une statue ‘africaine’ portant son enfant. Un peu plus éloignée de l’association à la naturalité mais dans le prolongement de l’illustration ci-contre, on retrouve plus durement encore le processus qui consiste à atténuer en partie (sans en avoir l’air et sans le vouloir sans doute) la violence du fait colonial en insistant sur l’ambiguïté des relations de domination dans la quatrième de couverture de *L’Habit vert* (Leïla Sebbar, Thierry Magnier, 2006) : « on les voit dans les rues, les cafés, les hôtels et les gares, les maisons. En service domestique, ménager, sexuel... Descendants des anciennes colonies, ils sont *attachés* [je souligne] à la personne du “maîtres”. Liens de subordination ambigus, entre violence et *tendresse*. On les entend rêver, pleurer, rire, résister à la servitude. Passeurs entre l’Orient, l’Afrique et l’Occident. » Le processus est similaire au niveau de la violence générée bien des années avant, à propos du roman de Assia Djébar, *Les Alouettes naïves* (10/18, 1978) : « la femme émancipée mais sur laquelle la *poésie* [je souligne] des anciennes coutumes est encore agissante. »



Enfin, en associant, implicitement ou non, les femmes à une naturalité magique ou passionnée, les scénographies éditoriales excluent les femmes de l’ordre du politique et échouent à les penser comme sujets. Elles restent ainsi limitées à l’ordre du sauvage. L’ensemble de ces représentations (qu’elles soient visuelles ou textuelles) conduit à « la réidéologie de normes de genre hétérosexuelles hyperboliques¹⁷⁵ » : hyper-féminité et hypersensualité allant jusqu’à la sexualisation des corps, encadrement des corps des femmes livrés aux regards, prégnance des stéréotypes de genre dans les paratextes visuels et textuels, suggestion explicite et récurrente de romances hétérosexuelles, littérature de l’émotion (supposément) prédéterminée pour un public de femme, association à la nature, au sauvage mais aussi à la domestication, domination sexiste qui hiérarchise elle-même les femmes de manière raciale, etc. – tous ces éléments conduisent à une déshistoricisation, décontextualisation et dépolitisation des livres des écrivaines franco-/algériennes en même temps qu’à une mise à nue (réelle ou symbolique) et à une réification des femmes.

Les écrivaines elles-mêmes sont souvent en partie à l’origine de ces modes de représentation – c’est dire l’assimilation de ces derniers, y compris par celles qu’ils desservent. Mais la posture de l’éditeur·trice, qui est une posture symboliquement masculine, blanche et

¹⁷⁵ Judith Butler, *Ces corps qui comptent, de la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris, Amsterdam, 2009, p.133 [1993].

occidentale, plutôt que les fragiliser, les confirment dans ces mises en livre en présupposant un lectorat sensible aux codes de ces scénographies éditoriales. Les éditeurs·trices, avec d'autres, ont en effet la responsabilité d'amener les livres à leurs lecteurs·trices et c'est à cet endroit qu'ils pourraient les enrichir en refusant d'encourager les recours à des codes stéréotypés et oppressifs. Mais sans doute que l'habitude d'utiliser ces codes est trop présente et que l'enjeu économique est parfois trop important pour cela : la femme devient en effet, par l'intermédiaire de ces mises en livre, un objet sur lequel on capitalise (littérature genrée, objet de séduction, etc.), comme le remarque Delphine Naudier. Cela dénote de l'articulation du système racial avec le système de genre, on l'a dit, mais également avec le système capitaliste (donc de classe), signe que les oppressions fonctionnent bien en réseau.

4. De la parole mémorielle et la parole historicisée ?

Les scénographies éditoriales ne reposent cependant pas que sur ces représentations réductrices : une autre de leurs mécaniques récurrentes s'articule autour d'un point de vue plus historique, et bien que les codes utilisés dans cette 'mise en mémoire' des livres puissent parfois résonner avec les dispositifs éditoriaux normatifs évoqués précédemment, ils les contrebalancent avec un ancrage plus affirmé de la parole dans un contexte politique, historique, géographique et socio-culturel.

Une inscription discrète dans le temps et dans l'espace

Un certain nombre de codes présents sur les ouvrages permettent parfois de rappeler les livres à des espaces historiques ou géographiques qui les contextualisent en partie. L'usage d'un code étant toujours délicat, la plupart de ces derniers n'est jamais loin de la mise en place d'un repère exotisant ; toutefois, leur discrétion et leur dimension graphique leur permettent d'éviter de nourrir cet imaginaire tout en apportant (parfois) des informations contextuelles sur les textes. L'édition de *Grain magique* de Taos Amrouche par François Maspero utilise par exemple le dessin d'un bijou kabyle pour créer le lien avec les chants imazighen dont le recueil est composé. Ce signe graphique, repris par La Découverte, est d'ailleurs appuyé par plusieurs références au « patrimoine kabyle » en quatrième de couverture. De la même écrivaine, la réédition de *Solitude ma mère* par Joëlle Losfeld dans la collection Arcanes propose une couverture élégante. Si les deux mains sur lesquelles sont dessinées de multiples formes peuvent évoquer les dessins au henné, l'illustration demeure polysémique. De même, le roman *Loin de Médine* de Assia Djebar (Albin Michel, 1991 pour la première édition, 1997 pour l'édition de

poche) propose une couverture dont l'illustration, historicisante, semble issue d'une ancienne peinture provenant d'un pays non-occidental. Cette image permet d'ancrer le livre dans un contexte imaginaire proche de celui du roman (les premières années de l'islam). Enfin, le conte pour enfants de Nora Aceval, *L'Élève du magicien* (Le Sorbier, 2007) insère le titre en arabe sous le titre en français, manière de rappeler graphiquement mais sans trop d'insistance l'ancrage spatial du conte.

Ci-dessous :

Taos Amrouche : *Le Grain magique*, François Maspero, 1966 et 1981 et La Découverte, 2007.

Assia Djébar : *Loin de Médine*, Albin Michel, 1991 et Le Livre de poche 2001 pour cette édition.

Nora Aceval : *L'Élève du magicien*, Le Sorbier, 2007.



Cette inscription dans l'histoire, qu'elle soit historique (comme ici, le livre est marqué par un contexte spatio-temporel, parfois flou mais réel) ou, comme on le verra, mémorielle (la scénographie éditoriale a une attention particulière pour un moment, un fait, un personnage,

qu'elle inscrit dans l'Histoire) et symbolique (l'ouvrage se charge d'une puissance symbolique grâce à une scénographie éditoriale qui use de références fortes inscrites dans des contextes connus, passés le plus souvent), est récurrente en ce qui concerne les ouvrages des écrivaines franco-/algériennes. Et encore une fois, les femmes occupent une place centrale dans ce rapport historique et mémoriel entre éditeur·trice et texte.

Les femmes algériennes en lutte

Sans doute parce que ce sujet est régulièrement au centre des livres des écrivaines, l'évocation des femmes en lutte est répétée au sein des scénographies d'un certain nombre d'ouvrages. Dans ce cas, ce sont moins des procédés sexistes que les témoignages et les combats des femmes qui occupent les paratextes. D'ailleurs, dès 1962, la quatrième de couverture des *Enfants du nouveau monde* (de Assia Djébar chez Julliard) énonce clairement la position de celles qui prennent la parole dans ce texte : « Cette scène peut servir de décor symbolique, car c'est surtout du point de vue des femmes musulmanes que cette histoire est racontée ». C'est donc autant le combat féministe que le combat pour l'indépendance qui sont fréquemment cités dans les paratextes des livres des autrices, en particulier pour les plus âgées d'entre elles en ce qui concerne la lutte indépendantiste – c'est en effet souvent le cas pour Taos Amrouche, Myriam Ben, Assia Djébar, Leïla Sebbar, Maïssa Bey, Tassadit Imache ; ça l'est moins pour Nora Aceval, Nina Bouraoui, Nora Hamdi, Samira Negrouche, Faïza Guène ou Kaouther Adimi – signe que l'inscription de ces autrices dans des contextes et des histoires personnelles et collectives oriente sans doute aussi leur écriture.

La mention de ces prises de position des écrivaines ou des personnages de leurs livres vis-à-vis des situations des femmes est donc récurrente. Quelques exemples de paratextes, parmi beaucoup d'autres : « Dans ses quatre romans fortement autobiographiques, elle analyse son déracinement, l'exil, la solitude et exprime le besoin d'émancipation des femmes étouffées par la tradition » (*Jacinthe noire*, Taos Amrouche, Joëlle Losfeld 1996) ; « elle pose le problème de la libération de la femme algérienne, grâce à l'apprentissage de la lecture et de l'écriture, à l'Indépendance » (*Les Enfants du mendiant*, Myriam Ben, L'Harmattan, 1998) ; « [...] celles qui sont appelées ici "les porteuses de feu", héroïnes de la bataille d'Alger qui se feront connaître dans le monde entier. Vingt ans après, ces femmes ne sont plus objet d'enquête, mais sujets cherchant autant dans une condition de réclusion que dans la solidarité présente, une "nouvelle parole". [...] Ces textes nous restituent "un langage de l'ombre". Écoute d'une parole que des siècles de ségrégation sexuelle ont censurée, elle contribue à remplacer le temps du "regard interdit, son coupé", par une histoire et un présent de femmes arabes en lutte. » et

« Vingt ans après la guerre d'indépendance dans laquelle les Algériennes jouèrent un rôle que nul ne peut leur contester, comment vivent-elles au quotidien, quelle marge de liberté ont-elles pu conquérir ? [...] le vécu, la difficulté d'être, la révolte et la soumission, la rigueur de la Loi qui survit à tous les bouleversements et l'éternelle condition des femmes. » (*Femmes d'Alger dans leur appartement*, Assia Djébar, Des Femmes, 1980 et Albin Michel, 2002) ; « Il faut se laisser porter par cette écriture méditerranéenne pour comprendre l'infinie blessure et la longue bataille des épouses, du rêve de dévoilement à la décision de jeter le voile, de la colère des hommes face à une jeune femme "nue", au rire d'une jeune femme, cheveux au vent. [...] dire la nuit des femmes et leur lutte pour pouvoir, enfin, regarder le soleil en face. » (*Ombre sultane*, Assia Djébar, Albin Michel, 2006) ; « Maïssa Bey poursuit l'histoire intime et politique des femmes algériennes. Peu d'écrivains algériens ont réussi à raconter ces femmes du peuple, oubliées par la Révolution, l'Indépendance, l'Algérie elle-même. C'est la colère qui fait écrire Maïssa Bey. » (*Cette fille-là*, L'Aube, 2011).

Au sein de cette scénographie textuelle du souvenir, la femme qui lutte, « l'héroïne » devient même une icône, à l'image de *La Femme sans sépulture* (Assia Djébar, Albin Michel, 2002 et Le Livre de poche 2004) : « une héroïne oubliée de la guerre d'Algérie, montée au maquis au printemps 1957 et portée disparue deux ans plus tard, après son arrestation par l'armée française. Femme exceptionnelle, si vivante dans sa réalité de mère, d'amante, d'amie, d'opposante politique, dans son engagement absolu et douloureux, dans sa démarche de liberté [...] Autour de Zoulikha s'animent d'autres figures de l'ombre, paysannes autant que citadines, vivant au quotidien l'engagement, la peur, la tragédie parfois. Véritable chant d'amour contre l'oubli et la haine, de ce passé ressuscité naît une émotion intense, pour ce destin de femme qui garde son énigme, et pour la beauté d'une langue qui excelle à rendre son ombre et sa lumière. » ; ou encore de *La Maquisarde* de Nora Hamdi (Grasset, 2014). Les femmes sont alors des symboles politiques tout en dépassant le politique, leur lutte transcendant les époques et les contextes : « "C'est ma mère. Je la regarde sans mots. De sa vie, de ses quinze ans en Kabylie, je sais peu de choses. Presque rien. Ma mère était paysanne, elle cueillait des olives, elle surveillait les moutons. Elle dormait sur la terre battue et ne connaissait ni l'école, ni la liberté. Longtemps je n'ai pas osé la questionner. Puis j'ai enquêté, je suis partie en Algérie. J'ai découvert que ma mère, timide et discrète, était



une héroïne. Qu'elle avait connu, si jeune, le maquis, la résistance, la fuite, le camp. Sans doute la torture et la violence des hommes. J'ai compris aussi qu'elle avait aimé la fraternité et la vraie liberté... » N.H. »

À travers ces scénographies éditoriales qui mettent les luttes des femmes sur le devant de la scène, c'est la question de la mémoire et plus précisément de la mémoire des femmes qui apparaît dans le champ éditorial, avant et pendant la colonie, la guerre d'Algérie ou après l'indépendance. La scénographie mémorielle se met en place avec ces mots et ces images, et c'est finalement plus une forme d'hommage et de mythification qui en émergent qu'un positionnement éditorial radical sur ce sujet – c'est en cela que réside l'aspect mémoriel de ces scénographies éditoriales et c'est là aussi qu'est toute leur ambiguïté.

En effet, ces combats féministes sont évoqués quasi exclusivement à propos du contexte algérien. L'insistance avec laquelle les éditeurs·trices évoquent la situation des femmes en Algérie et à la manière dont, à nouveau, iels mythifient leurs combats laissent supposer que l'obsession occidentale pour les femmes des pays non-occidentaux et leur situation d'oppression demeure. Elle n'est en effet pas nouvelle : avant l'indépendance par exemple, la volonté de « libérer » les femmes algériennes a été prétexte à des actes d'une grande violence (coloniale, islamophobe, de race et de genre) qui ont participé d'un contrôle plus global et plus intime des populations colonisées. La nécessaire visibilité des luttes des femmes des Suds (à laquelle les éditeurs·trices participent) semble encore parfois s'accompagner d'un regard quelque peu occidentalocentré. Alors que le quotidien des femmes vivant au Maghreb (et plus largement dans les pays du Sud) est une constante dans les débats, les réflexions ou les témoignages actuels, les combats féministes locaux (en prise avec le système en place en France) et surtout leur légitimité à exister ne semblent que rarement évoqués.

À la scénographie mémorielle s'ajoute donc sans doute et en partie un argument idéologique : la solidarité occidentale affichée avec les femmes du Sud et le souhait, parfois, de leur « libération », a pu servir de prétexte à l'ingérence politique, sociale, religieuse, humanitaire ou même à l'intervention militaire des pays du Nord dans les pays du Sud. Les institutions occidentales (privées ou publiques) ont élaboré un discours affirmant implicitement leur supériorité sur les questions des droits des femmes et des minorités en invalidant les 'valeurs' non-occidentales contraires à l'universalité des droits humains tels qu'ils sont pensés au Nord. Les éditeurs·trices, en même temps qu'iels proposent un discours proche du féminisme, participent donc, de manière ambiguë (et probablement involontaire) à des procédés proches du fémonationalisme – un féminisme occidentalocentré promouvant une universalité

des luttes des femmes à partir des ‘valeurs’ occidentales issues des Lumières, entre autres. Il s’agit en fait, en sous-texte (et certaines écrivaines y participent également), d’une instrumentalisation de la rhétorique féministe à des fins impérialistes et racistes. Sans avancer que les scénographies éditoriales participent de cette instrumentalisation, leur tendance répétée à insister sur certains contextes (ceux du Sud) en en isolant et oubliant d’autres (ceux du Nord) est l’une des conséquences discursives de la hiérarchisation entre ces contextes, admise au quotidien et peu souvent questionnée de manière critique. En cela, l’argument idéologique se double sans doute d’un argument plus économique, que je résumerai en ces termes : le « sujet » des femmes des Suds met un grand nombre de personnes d’accord (les « opinions » concernant leurs oppressions et leur libération sont partagés à des degrés différents par des gens pouvant être par ailleurs en profond désaccord sur d’autres thèmes, y compris le féminisme en contexte occidental) et j’irai même plus loin que cela, c’est un « sujet » dont, d’une certaine manière, « on » aime entendre parler, surtout si les avancées féministes outre-Occident concordent avec les valeurs promulguées en Occident (en témoignent les comparaisons répétées de la « condition » de femmes en France et dans des pays non-occidentaux, par exemple concernant leurs manières de s’habiller). Cela peut être une façon de confirmer que le mode de vie occidental est « le bon ». La conscience éditoriale de l’importance de rendre publiques les luttes des femmes des Suds et de les inscrire dans l’histoire rejoint donc aussi un intérêt presque obsessionnel de l’Occident pour les femmes non-occidentales, qui adjoint au positionnement des éditeurs·trices en faveur de ces luttes des motivations idéologique et économique implicites. C’est là toute la délicatesse de ce « sujet » : l’absolue nécessité d’inscrire ces combats dans l’histoire tout en déjouant l’ambiguïté du discours occidental porté sur eux.

L’Algérie hier et aujourd’hui

Les luttes féministes ne sont pas les seules à faire l’objet d’un discours dont les fondements sont ambigus : l’Algérie post-indépendance est régulièrement décrite comme cadre d’un roman, permettant autant de situer ce dernier que d’évoquer, ou de dénoncer un certain nombre de dysfonctionnements réels et dont, encore une fois, il est nécessaire de faire écho. Ainsi, les textes de quatrième de couverture évoquent régulièrement le combat pour l’indépendance et les années, voire les décennies qui suivirent. Si, parfois, c’est le poids ‘moral’ de l’indépendance qui est raconté (les tensions post-coloniales du pays étant évoquées mais pas toujours questionnées à l’aune de colonialisme qui les a précédées), c’est tout de même plus souvent un regard historique, politique et empathique qui est proposé sur l’Algérie passée et contemporaine, parfois même un regard explicitement conscient des enjeux nationaux et

raciaux qui pèsent sur cette histoire : « Toute l'histoire de Myriam Ben – et de sa famille – est liée à celle de l'Algérie. Engagée, depuis l'âge de quatorze ans, dans le combat pour la liberté, ses écrits sont le reflet d'événements survenus en Algérie [...]. *Leïla* est fondée sur les faits qui ont conduit au coup d'État de 1965 et à l'arrestation de Ben Bella. » (*Leïla*, L'Harmattan, 1998) ; « Quel bruit fait l'Histoire quand on étend sur elle un linceul de silence ! Ces poèmes disent, au jour le jour, les événements tragiques que vit actuellement l'Algérie. L'auteur n'a trouvé que la forme poétique pour exprimer son émotion douloureuse. » (*Le Soleil assassiné*, Myriam Ben, L'Harmattan, 2002) ; « le drame d'une génération sacrifiée, consciente de sa difficulté à retrouver l'équilibre » (*Les Alouettes naïves*, Assia Djébar, 10/18, 1978) ; « Voici des nouvelles d'Algérie écrites dans l'urgence de dire, dans la volonté de témoigner, dans le désir de faire comprendre ce que sont les douleurs mais aussi les espoirs des Algériennes et des Algériens qui continuent à vivre dans leur pays, croyant encore une paix civile possible. [...] Chaque chapitre de ce livre dévoile l'absurde des situations, la fêlure à l'intérieur du pays, les déchirures dans les familles. Le livre ne dénonce pas : il raconte. Il nous permet de comprendre, de l'intérieur, ce qui se passe dans les têtes et dans les cœurs en ce moment en Algérie. » (*Nouvelles d'Algérie*, Maïssa Bey, Grasset, 1998) ; « 1962. Indépendance de l'Algérie. Lilas et Ali entrent au collège. Dans l'euphorie de la liberté retrouvée, l'avenir est à portée de mains, plein de promesses et d'espoirs. 1992. Le FIS gagne les élections dans une Algérie plongée dans l'ombre de la grande désillusion, écrit Maïssa Bey. La peur. L'humiliation. Maïssa Bey remonte ici l'Histoire, avec ses découvertes et ses héritages – et la terrible mission d'être la première génération libérée du joug colonial. » (*Bleu blanc vert*, L'Aube, 2006) ; « Maïssa Bey met en mots l'indicible : la mort de son père sous la torture pendant la guerre d'Indépendance elle-même n'avait alors que sept ans. » (*Entendez-vous dans les montagnes*, Maïssa Bey, L'Aube, 2015) ; « Au pied de l'immeuble, du haut des balcons et jusque chez eux, on les observe, on commente : ils sont différents, trop beaux et peut-être un peu trop libres, c'est insupportable. Dans une société étriquée par les convenances, dans un pays qu'on quitte plus facilement qu'on ne l'aime, être simplement soi-même est un luxe auquel la jeunesse n'a pas droit... » (*L'Envers des autres*, Kaouther Adimi, Actes sud, 2011), etc.

Certaines couvertures, comme celle de *Bleu blanc vert* (Maïssa Bey, Points, 2007), conduisent également à une contextualisation historique et politique du roman de manière presque immédiate. Cette dernière couverture présente une photographie historique de deux enfants sans doute algériens face à une affiche issue de la campagne de pacification menée par la France en



Algérie, présentant deux autres enfants accompagnés de ce message : « Pour nos enfants, la paix en Algérie ». Au-dessus, on devine le nom du « Général de Gaulle ».

Si les éditions algériennes barzakh proposent elles aussi des paratextes qui permettent de situer les romans, elles dépassent parfois la mention historique pour gagner un positionnement plus explicite vis-à-vis de l'histoire coloniale de la France et de l'Algérie : « 1962, indépendance de l'Algérie. Dans l'euphorie de la liberté retrouvée, l'avenir est à portée de mains, plein de promesses et d'espoirs. 1992. le FIS gagne les élections dans une Algérie plongée dans "l'ombre de la désillusion". À travers le récit alterné de ses deux héros, Lilas et Ali, Maïssa Bey remonte ici l'Histoire, avec ses découvertes et ses héritages. Livre après livre, elle (re)construit son pays, celui hérité de ses parents, celui qu'elle transmettra à ses enfants. » (*Bleu blanc vert*, Maïssa Bey, 2006) ; « Pendant 132 ans, et après plus de 40 ans d'opérations de pacification, MADAME LAFRANCE s'est installée sur "ses" terres, pour y dispenser ses lumières et y répandre la civilisation, au nom du droit et du devoir des "races supérieures". Face à elle, L'ENFANT, sentinelle de la mémoire, va traverser le siècle, témoin à la fois innocent et lucide des exactions, des spoliations et des entreprises délibérées de déculturation. Avec ce nouveau roman, Maïssa Bey gagne en intensité, sous la lumière blanche et impitoyable de son écriture – et de son Algérie. » (*Pierre sang papier ou cendre*, 2008).

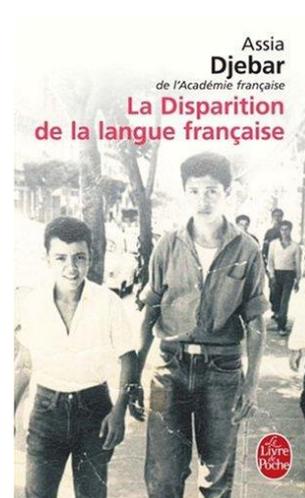
Ces scénographies éditoriales, plus souvent par leur paratexte que par leurs images de couverture, permettent d'ancrer les livres publiés dans les contextes qui sont cette fois-ci régulièrement ceux des romans. Elles remplissent donc doublement leur 'rôle' d'informatrices vis-à-vis des lecteurs·trices : non seulement en leur donnant les repères fictionnels du roman mais aussi en leur en apportant des repères historiques, sociaux et politiques, tous ces indices étant imbriqués pour fabriquer une mise en livre historicisée qui empêche le recours trop rapide à l'exotisme, à l'orientalisme et à la hiérarchisation raciale et genrée.

L'image-message

À ces scénographies éditoriales ayant recours aux repères historiques, d'autres répondent par le symbole, souvent d'une grande efficacité. Si ce symbole est parfois textuel, il est bien plus souvent visuel, signe qu'il a totalement investi le langage de l'image dont les éditeurs·trices ne peuvent ignorer l'importance. À la différence des couvertures étant 'simplement' illustratives

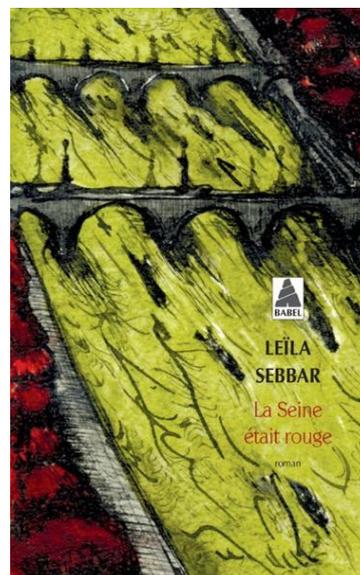
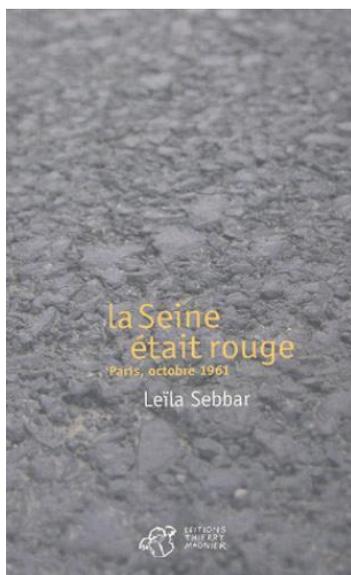
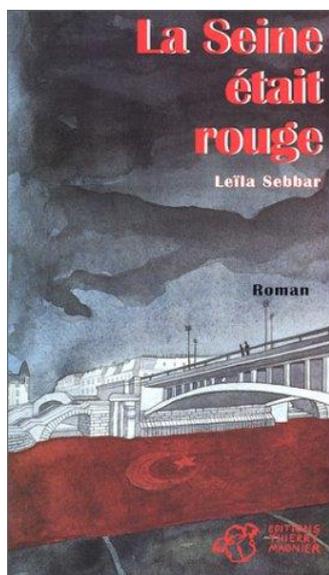
(avec le risque d'une redondance marquée entre le titre et l'image), ces scénographies éditoriales investissent des symboles forts, ajoutant ainsi du sens au titre et au texte de quatrième de couverture : elles créent donc des livres potentiellement polysémiques. Mais à la différence des symboles marquants vus précédemment (en particulier celui de la femme voilée), les scénographies éditoriales que j'évoque à présent parviennent, dans l'ensemble, à éviter la réduction d'un livre à un cliché et à un stéréotype – c'est en partie cela qui permet leur polysémie. Elles investissent ainsi un langage visuel dont elles reconnaissent le pouvoir. L'image devient un langage supplémentaire, qui permet de contextualiser le livre tout en dépassant son aspect informatif.

C'est par exemple le cas avec la couverture de *La Disparition de la langue française* de Assia Djebar, dans sa réédition en poche (2006). La photographie en noir et blanc d'enfants dans la rue a clairement une connotation historique (en cela, elle est à rapprocher de la couverture de *Bleu blanc vert* aux éditions Points), mais elle la dépasse en même temps puisqu'elle ne donne pas d'informations détaillées qui permettraient de préciser ce moment de l'histoire. C'est en cela qu'elle devient symbolique : parce qu'elle entre en lien avec le titre et le nom d'une écrivaine reconnue, elle donne aux lecteurs·trices suffisamment d'indices pour qu'ils se construisent une idée du sujet de ce roman autant que de cette image (des jeunes en Algérie peut-être, quelques temps après l'indépendance ? L'évolution du pays depuis l'indépendance ?).



Mais c'est avec des livres de Leïla Sebbar que le recours aux symboles et au langage visuel sont particulièrement puissants – et effectifs. *La Seine était rouge* est un roman publié par les éditions Thierry Magnier en 1999, réédité en 2003 par ces mêmes éditions puis par Actes sud en 2009, avec à chaque fois une couverture différente. Si la seconde réédition propose une couverture plus sobre (du goudron, peut-être faut-il être assez informé du sujet du livre pour en percevoir la violence – ce qui est d'ailleurs possible puisque cette édition est la seule à proposer pour sous-titre *Paris, octobre 1961*), l'édition originale comme la réédition par Actes sud proposent des illustrations qui permettent autant de confirmer le titre que de lui donner une perspective aussi tragique que l'est la réalité des événements du 17 octobre 1961, nuit qui a vu la répression meurtrière d'une manifestation d'Algérien·ne·s par la police française à Paris, répression qui a conduit à 'jeter' des Algérien·ne·s à la Seine depuis des ponts... Dans l'édition originale de Thierry Magnier, un fleuve, effectivement rouge, est bordé de rives noires et

d'architectures blanches (dont un pont sur lequel on distingue deux silhouettes), et surplombé d'un ciel sombre. Le titre, en rouge, répond à la couleur du fleuve et, surtout, on peut distinguer dans celui-ci le dessin d'un croissant de lune et d'une étoile, qui figurent en rouge sur le drapeau algérien. La réédition d'Actes sud reprend des codes similaires : le fleuve est cette fois vert (couleur souvent associée à l'Algérie ou à l'islam), mais d'un vert morbide, et enjambé par deux ponts. Les berges sont peintes d'un rouge sombre, le titre est rouge également, et on distingue des cadavres emportés par le courant du fleuve. Ces deux couvertures, bien plus violentes et explicites que la réédition de 2003, permettent de situer le roman dans un moment bien déterminé mais elles font plus que cela, en racontant l'extrême violence de cet épisode répressif, sans jamais représenter de manière directe les éléments visuels rappelant ce massacre (corps – ceux de la couverture d'Actes sud sont à peine visibles –, sang, combats...).

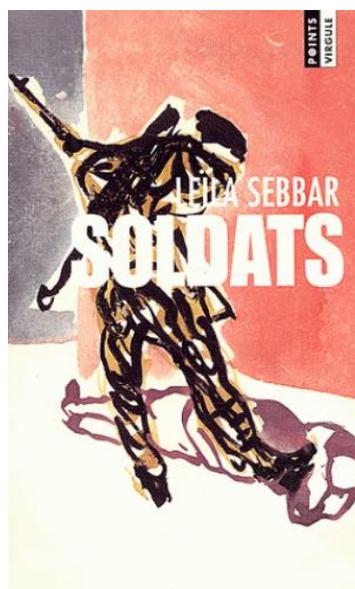


Ces scénographies éditoriales, en donnant à l'illustration le rôle d'un symbole narratif, nourrissent la distinction des effets produits par l'image ou par le texte, bien que le titre de ce roman soit déjà un symbole par sa dimension autant elliptique qu'explicite, *La Seine était rouge*. Mais alors que le texte de quatrième de couverture va autant évoquer l'horreur que permettre sa mise à distance, l'image a un effet immédiat sur les lecteurs·trices :

En effet, la distinction la plus frappante entre les effets produits par le textuel/verbal par opposition aux messages visuels relève de l'impact émotif. On considère que les images sont capables d'entraîner les gens dans une voie émotive, tandis que le matériel textuel ou verbal les maintient dans une voie de pensée plus rationnelle, plus logique et plus linéaire. [...] Les images ne se limitent pas à susciter un sentiment de peur, elles peuvent aussi aider les gens à prendre conscience d'un problème [car] elles possèdent « une immense capacité à rapprocher de l'expérience subjective des risques éloignés de notre expérience quotidienne » [Boholm, 1998, p.127], ce qui facilite l'identification à leur contenu¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Hélène Joffe, « Le pouvoir de l'image : persuasion, émotion et identification », *Diogène* numéro 217, 1/2007, p.102-115. <<http://www.cairn.info/revue-diogene-2007-1-page-102.htm>> [dernière consultation le 18 août 216]

La voie émotive qu'emprunte le matériel visuel lui permet donc de s'imprégner profondément dans la mémoire. Cette particularité est liée à l'intensité de ce dernier, qui lui confère toute sa puissance. L'intensité émotive de l'image est efficace car elle permet de toucher l'immensité d'un événement ; elle est d'autant plus intéressante quand un équilibre existe entre ces images et leur mise en mots (en quatrième de couverture par exemple) – et cet aspect confirme la dimension problématique des images archétypales vues précédemment. Au contraire, ces dernières scénographies induisent un discours critique vis-à-vis des violences engendrées par la colonisation, avec ses conséquences actuelles, mais aussi vis-à-vis des situations politiques et sociales contemporaines en Algérie comme en France.



Avec une intensité émotive peut-être plus légère mais autant de codes visuels qui aident à la contextualisation des fictions, un autre livre de Leïla Sebbar propose une couverture dont la scénographie explore la puissance du visuel. Il s'agit de la réédition de *Soldats* aux éditions Points (2004). Comme l'édition originale, on y distingue des silhouettes, dont un soldat (moins explicitement cependant que dans la couverture proposée par les éditions du Seuil), mais ce sont surtout les couleurs des murs et du sol, bleu, blanc et rouge, qui retiennent l'œil en dessinant le drapeau français dans cet espace. Le soldat est-il un soldat français (de métropole ou des colonies) envoyé en guerre ? Est-ce un soldat de l'armée française pendant la guerre d'indépendance ? Les interprétations demeurent des suppositions ouvertes et c'est dans cette polysémie de la couverture que la scénographie éditoriale trouve son efficacité.

Enfin, ayant beaucoup moins recours à l'intensité émotionnelle mais plus aux indices visuels, les éditions barzakh ont proposé une couverture fortement codée et située pour le premier roman de Kaouther Adimi, *Des ballerines de papicha* (2010). Cette couverture est un exemple qui fonctionnerait probablement mal en France puisque les signes visuels y sont trop peu connus, contrairement à l'Algérie, mais elle est un exemple d'une contextualisation discrète autant qu'efficace d'un livre par des éditeurs·trices, sans avoir recours à l'implication émotive du lectorat. En effet, l'immeuble blanc et bleu rappelle des architectures d'« Alger la blanche », issues des travaux menés par les colons (comme en témoignent les bâtiments haussmanniens qui occupent une large partie du front de mer de la capitale) et la main d'une femme (du moins

on le suppose, et on peut d'ailleurs noter, à nouveau, les quelques marques évidentes de la féminité, qui rendent 'spécifique' cette main) tenant une cigarette derrière une fenêtre évoque un fait social partagé par de nombreuses femmes : l'interdiction sociale et symbolique de fumer à l'extérieur ou en terrasses, ce qui conduit les femmes à fumer seulement à l'intérieur (des maisons, des salons de thé, des voitures, etc.). Le poids de la restriction sexiste quotidienne est visible dans cette photographie. Enfin, le titre résonne avec la main manucurée sans qu'il ne soit nécessaire de montrer tout le corps d'une femme, le mot « papicha » étant difficilement traduisible mais ayant un sens proche de « coquet/coquette » – c'est cependant là qu'un cliché de genre semble aussi se dessiner.



Si cette couverture n'aurait sans doute pas été reçue clairement en France, sa charge symbolique s'adressant plutôt à ceuls connaissant et/ou vivant en contexte algérien (et même plutôt algérois), il me semble que cette scénographie éditoriale réussit en partie là où d'autres 'échouent' : la photographie donne suffisamment de signaux visuels pour informer le lectorat et contextualiser le roman en échappant en même temps aux codes trop réducteurs (avec une nuance sur l'ultra-féminité de la main associée au mot « papicha » cependant) autant qu'à un surplus d'émotion (ce dernier conduit parfois à une adhésion ou un rejet trop rapide pour avoir eu le temps d'insérer une distance critique dans la réception de l'ouvrage). Cette scénographie éditoriale, qui n'a certes rien d'original ni d'absolument subversif, permet tout de même de faire exister le roman dès sa couverture tout en lui apportant une certaine épaisseur symbolique.

Ces scénographies éditoriales révèlent donc des mises en livre souvent plurivoques et non-réductrices, produisant de multiples effets (intellectuels, émotionnels, etc.). Elles usent, comme les autres, du langage visuel autant que textuel (et ne s'épargnent pas quelques clichés malgré tout), mais à la différence d'un certain nombre de scénographies évoquées précédemment, elles orientent ces langages de manière à contextualiser l'ouvrage, au moins partiellement, tout en évitant de reprendre un ensemble de codes stéréotypés et en admettant la possibilité de laisser échapper une partie du sens à destination des lecteurs·trices. Alors que beaucoup jouent de la reproduction de schémas normatifs qui nourrissent, la plupart du temps, des idéologies oppressives, c'est sans doute là qu'est une part de la richesse de ces scénographies éditoriales polysémiques.

III. TERRITORIALISER L'ÉDITION – PROJET ÉDITORIAL

1. Du constat au projet : vers des éditions postcoloniales

L'engagement éditorial

La plupart des maisons d'édition qui ont publié les livres des écrivaines franco-/algériennes de langue française ont développé un catalogue généraliste ou littéraire leur permettant de publier des ouvrages très divers. Cependant, la plupart d'entre elles ne semblent pas proposer une approche globale des publications des écrivaines : les parutions sont plutôt anecdotiques tandis que quelques-unes développent une politique d'autrice en publiant plusieurs livres (voire la totalité des livres) d'une écrivaine. Ces titres s'inscrivent bien sûr dans des catalogues, mais à l'exception de François Maspero dans les années 1960, ces derniers semblent peu proposer d'approches contextualisées des textes. J'emploie le terme « contextualisé » de manière politique, c'est-à-dire impliquant une prise en compte des enjeux littéraires mais aussi sociaux, historiques, économiques... dans le regard éditorial porté sur les livres – enjeux relatifs au parcours de l'écrivaine mais également enjeux relatifs à l'éditeur·trice et aux histoires collectives dans lesquelles les deux s'inscrivent. D'une manière plus précise, et plus militante sans doute aussi, cela repose donc sur la capacité à mettre en place une approche postcoloniale, féministe, antiraciste, anticapitaliste..., au sein du secteur éditorial.

Si les maisons de mon corpus ne semblent pas s'être clairement positionnées, il existe cependant en France (bien que toutes les maisons ne soient pas françaises) une édition de gauche et d'extrême-gauche (avec toutes les nuances que contiennent ces termes) indépendante, de petite taille et dynamique, en dépit des difficultés auxquelles elle doit faire face. Amsterdam, Entremonde, La fabrique, Libertalia, Le passager clandestin, Les Prairies ordinaires, Syllepse, la collection Sorcières de Cambourakis, et beaucoup d'autres occupent ce champ. La spécificité de ces maisons, toutes absentes de ce travail, me semble être un engagement politique affirmé à gauche autant qu'un engagement éditorial vers les ouvrages de sciences humaines et les essais de critique sociale, à l'exception de la collection Sorcières d'Isabelle Cambourakis, qui propose également des ouvrages de littérature ou mêlant littérature et essai politique.

Il semble donc que peu de maisons publient de manière revendiquée des ouvrages de fiction ou littéraires 'politiques', sans doute parce que le terme « politique » est le plus souvent compris

comme « ayant trait au politique », au social. Un livre « politique » ne serait donc pas un livre « littéraire », bien qu'il existe des littératures sociales ou engagées. Cette distinction est d'ailleurs faite à plusieurs reprises par Nicolas Hubert dans son livre *Éditeurs et éditions pendant la guerre d'Algérie, 1954-1962*¹⁷⁷ que j'ai fréquemment cité dans ce travail. Alors que le chercheur expose l'état de l'édition française en France et en Algérie pendant la guerre d'indépendance, il différencie de manière récurrente (et à juste titre, vu les ouvrages dont il parle) l'édition littéraire de l'édition politique. Il me semble que c'est bien la conception du politique qui est en jeu dans cette distinction. Sans mettre en cause les approches du chercheur ou de nombreuses maisons, j'aimerais défendre une conception poétique et esthétique du politique (que d'autres défendent aussi d'ailleurs). En effet, dans le cadre de ce mémoire, j'emploie le terme « politique » non pas pour caractériser un ouvrage traitant d'un sujet politique mais pour qualifier un point de vue et une démarche d'auteur·trice. Un engagement militant ou une réflexion critique peuvent faire d'un livre un ouvrage politique (je réduis ici le terme « politique » à une prise de position proche d'un engagement à gauche) tout comme les choix poétiques et esthétiques effectués par un·e écrivain·e dans un ouvrage dit « littéraire », qui peuvent en faire autant. La littérarité peut être tout autant politique que l'est la réflexion scientifique car c'est l'approche (située, contextualisée), le choix du sujet (dans un roman comme dans un essai) et la manière de l'aborder, de le penser et de l'écrire qui feront d'un texte un livre « politique ». En cela, l'esthétique et la poétique d'un texte peuvent être tout autant politiques qu'une réflexion concrète, de même que l'est la mise en livre de ce texte par les éditeurs·trices – en témoignent justement les scénographies éditoriales des ouvrages littéraires vues précédemment, qui dessinent, par leurs modes de représentation, les idéologies qui les soutiennent.

La littérature est donc en partie 'abandonnée' par les maisons d'édition engagées. Ce n'est bien sûr pas tout à fait vrai puisqu'avancer cela exclue les nombreuses et souvent petites maisons littéraires et engagées. Cependant, parmi les maisons revendiquant un positionnement critique radical et explicite, et en particulier postcolonial et féministe, on trouve malgré tout peu de catalogues littéraires. C'est donc à partir de ce constat et du présupposé qui me fait lier politique et poétique que j'entrevois des perspectives et que j'imagine ce projet éditorial.

¹⁷⁷ Publié aux éditions Bouchène en 2012.

Les éditions Prototype

La maison d'édition Prototype¹⁷⁸ est donc créée avec pour idée de développer un catalogue défendant une idée politique de la littérature autant que des essais. La ligne éditoriale repose sur la publication de textes variés mais relevant d'une démarche critique de la part des écrivain·e·s autant que des éditrices. En effet, l'approche de ces dernières est fondamentale dans la mise en scène du livre. Il s'agit de « territorialiser » l'édition, de l'inscrire dans un espace délimité et de la comprendre dans ce contexte autant que de saisir celui d'un texte – et de rendre perceptible ce contexte grâce aux scénographies éditoriales (ce qui peut être ambitieux et complexe mais qui est primordial pour éviter les raccourcis archétypaux). En d'autres termes, la volonté initiale est de défendre un point de vue situé et critique, conscient de la position depuis laquelle il s'exprime, conscient également des rapports de pouvoir en jeu autant dans l'édition elle-même que dans l'ensemble de la société. Les écrivain·e·s comme les éditrices de Prototype questionnent ces rapports de pouvoir comme les dominations et les oppressions systémiques tout en essayant d'enrichir (littérairement, intellectuellement, politiquement) les résistances, les luttes et les perspectives de changement.

Les éditions Prototype ont donc à cœur de proposer des textes qui se positionnent politiquement et esthétiquement et de le faire avec un regard postcolonial et féministe (entre autres), qui ne se limite pas à la sphère publique et collective puisque la sphère privée et les vécus individuels relèvent tout autant du politique¹⁷⁹. Enfin, les éditions Prototype veulent valoriser une pluralité de voix et publier avec une attention particulière des auteurs·trices parfois moins présent·e·s dans le milieu du livre (femmes, écrivain·e·s non-blanc·he·s et des Suds, écrivain·e·s vivant des situations d'oppression, etc.), sans déterminisme aucun mais plutôt en prenant en compte l'effet social qui rend l'accès au livre et à la publication moins difficile pour certain·e·s auteurs·trices que pour d'autres.

L'engagement de Prototype, sans mettre de côté les essais et les ouvrages scientifiques, est aussi (surtout) littéraire, avec une volonté de valoriser des textes mettant en jeu des représentations non-dominantes et alternatives des personnes, en résonance avec des scénographies éditoriales non-oppressives et non-réductrices. La littérature (au sens le plus large du terme) est envisagée comme un espace de contestations, de révoltes et de créations. Le

¹⁷⁸ À défaut de lui trouver pour le moment un nom plus percutant...

¹⁷⁹ La structuration du quotidien par des systèmes normatifs étant profonde, il n'est pas possible de délimiter, d'un point de vue politique, l'espace dit « privé » (au sens littéral comme au figuré, avec les vécus individuels, etc.) et l'espace dit « public » (avec les lieux matériellement « publics » ou plus largement l'histoire collective). En effet, comme l'avance la formule féministe « le personnel est politique » (phrase régulièrement employée dans les années 1960-1970 par les militantes).

lien avec les autres arts est d'ailleurs important, et si la précarité de la maison l'empêchera sans doute, les premiers temps en tout cas, de faire appel de manière systématique à des artistes et graphistes pour les couvertures, l'objectif est aussi de valoriser la pluridisciplinarité artistique (grâce aux couvertures des ouvrages par exemple, mais aussi grâce à des partenariats avec des collectifs artistiques dans le but d'organiser expositions, projections, débats, concerts, etc.).

L'une des priorités pour entamer la création de Prototype et la pérenniser est de l'élaborer grâce à une équipe concernée et cohérente avec le projet lui-même, c'est-à-dire composée de personnes en partie formées intellectuellement et politiquement aux questions raciales, de genre, de classe, etc., et aux réflexions décoloniales, féministes ou anticapitalistes. Cette 'formation' (autoformation et formation militante le plus souvent) n'est jamais terminée (et c'est aussi là la richesse de l'édition qui permet de la poursuivre sans cesse) mais il est cependant important de démarrer l'activité éditoriale avec une équipe dont le regard est sensible à la reconnaissance et à l'analyse des stéréotypes et des oppressions et aux alternatives proposées – d'abord pour tenter de reproduire le moins de violence systémique possible à l'intérieur même de l'équipe comme interprofessionnellement (en particulier avec les auteurs·trices), puis pour savoir repérer les situations de violence symbolique ou réelle et agir en conséquence. Ensuite, pour multiplier les lectures critiques des manuscrits reçus, enrichir leur réception et leur compréhension et ainsi éviter de non-identifier ou de mal identifier un réflexe archétypal dans l'écriture, découlant sur des représentations parfois réductrices. Il est en effet plus aisé de laisser échapper une représentation problématique quand on n'est pas soi-même concerné·e par cette représentation – c'est la tension qui existe entre le discours politique et une cécité idéologique résultant d'une position privilégiée sur certains aspects (race, genre, orientation sexuelle, validité, âge, classe, etc.). Sans rechercher un 'absolu' politique dans les manuscrits (ce qui s'approcherait d'un purisme idéologique peu enrichissant à mon sens) ni faire jouer un déterminisme (de race, de genre, etc.) incohérent dans le choix des ceuls dont on s'entoure, il s'agit donc de construire une équipe de personnes qui puissent partager leurs expériences multiples des systèmes de domination pour affiner leur regard sur la norme et le pouvoir en affaiblissant la tendance à la cécité (car l'idée que cette équipe soit formée dans son approche des textes est loin d'être synonyme d'une maîtrise de toutes les références politiques et militantes dans un domaine).

Il est donc sensé que le premier endroit où s'appliquent l'attention aux oppressions et la volonté de produire un espace de résistances et d'alternatives soit autant les textes que le

fonctionnement même des éditions et leurs choix administratifs, juridiques, économiques ou idéologiques (privilégier, comme dans ce mémoire, une écriture inclusive par exemple¹⁸⁰). L'édition n'étant pas seulement envisagée comme un « travail » mais comme un engagement individuel et collectif, la solidité et la bienveillance d'une équipe sont primordiales pour mener ce projet.

Le livre, un objet industriel, une perspective artisanale

Parmi les maisons d'éditions françaises qui publient les écrivaines franco-/algériennes que j'ai choisies pour ce mémoire, dix-huit sont des sociétés anonymes, onze sont des sociétés à responsabilité limitée, sept sont des sociétés par actions simplifiées, une est une société en nom collectif et une autre est une société en commandite simple (il faut y ajouter neuf structures sur lesquelles je n'ai pas d'informations). Seules deux maisons d'édition sont des associations. C'est pourtant ce statut juridique qu'ont choisi les éditions Prototype, principalement pour deux raisons. La première est pratique : la maison venant de se créer, avec de grandes ambitions mais un budget limité, il n'est pas nécessaire de se confronter aux contraintes des sociétés et aux frais que ce statut entraîne. L'association permet une souplesse administrative et financière qu'autorise moins la société et qui est particulièrement nécessaire pour débiter l'activité de Prototype.

La seconde raison est plus politique : les sociétés reposent le plus souvent sur les principes du capital et de la structure hiérarchique avec un·e directeur·trice. Bien que toutes les structures ne fonctionnent pas selon ces schémas (et à ce titre, les sociétés coopératives et participatives peuvent offrir des alternatives intéressantes), le capital induit une base financière qui dessine l'objectif lucratif des sociétés. L'équipe des éditions Prototype souhaite donc plutôt défendre une structure non-lucrative autant qu'une organisation la moins hiérarchique possible – les fondements des sociétés pouvant en effet être des accès facilités à une démarche capitaliste et pyramidale. L'association n'exempte pas une structure des tendances à se diriger vers ces modes de fonctionnement, ni des abus et des violences qui peuvent en découler, mais c'est tout de même l'une des formes les plus proches d'un collectif informel. La forme associative permet en même temps d'être identifiée comme interlocutrice par les institutions et d'avoir une activité

180 On peut d'ailleurs noter que cette écriture et ses variantes, si elles ont du mal à trouver leur place dans le champ du livre (dont les acteurs·trices sont pour la plupart assez attaché·e·s aux normes grammaticales, aussi dépassées et sexistes puissent-elles être), sont tout de même de plus en plus utilisées, par les institutions publiques comme par les organismes privés (brochures, affiches, publicités, etc.), signe que l'insistance des militant·e·s à l'origine de cette écriture inclusive fait son chemin jusqu'aux sphères conventionnelles. Il me semble qu'il est plus que temps que les écrivain·e·s comme les éditeurs·trices, qui sont parmi les premier·e·s à produire du langage hors institutions (plus librement que des professeur·e·s donc), s'emparent de ces pistes de renouvellement de l'écriture.

de publications tout en prenant le temps d'examiner les possibilités d'évolution du statut juridique en fonction de l'évolution de l'activité éditoriale.

Le statut associatif permet aussi de défendre l'indépendance de la structure puisque celle-ci ne peut pas être achetée, n'ayant pas de capital. L'indépendance est justement un principe défendu par les éditions Prototype, puisque c'est un moyen central pour participer à la préservation d'une édition diverse et contrastée. L'édition indépendante n'est pas toujours synonyme d'édition de création – de même qu'un·e éditeur·trice appartenant à un groupe peut être un·e éditeur·trice de création – puisqu'un·e éditeur·trice indépendant·e « peut très bien conduire une politique éditoriale totalement opportuniste, fondée uniquement sur des critères de rentabilité immédiate et pratiquer la “prédation sur les marchés du Sud” sans chercher à développer des partenariats professionnels¹⁸¹. » Cependant, l'indépendance éditoriale demeure un « terrain favorable pour [qu'un·e éditeur·trice] puisse être réellement un[·e] créateur[·trice]¹⁸². » La question de l'indépendance n'est pas seulement celle de la structuration du capital (est-il détenu par les salarié·e·s ou par des actionnaires quand il existe ? existe-t-il une logique de rentabilité à court terme ?), elle intervient aussi au niveau du catalogue : la qualité des livres prime-t-elle sur la rentabilité ? L'éditeur·trice s'engage-t-iel dans la découverte d'auteurs·trices ne répondant pas à la logique commerciale ou à l'horizon d'attente ? Prend-t-iel des risques et participe-t-iel à la pluralité des idées ? Par ailleurs, l'éditeur·trice contrôle-t-iel une autre maison ? En possède-t-iel une partie du capital ? Pratique-t-iel la solidarité avec la chaîne du livre ? Toute ces questions – et bien d'autres – sont développées par l'Alliance internationale des éditeurs indépendants¹⁸³ et permettent d'éclairer ce qu'implique une indépendance revendiquée éditorialement, en complément du statut social d'éditions indépendantes ; on voit d'ailleurs bien que la question des rapports avec les Suds se pose aussi en ces termes.

Par ailleurs, la forme associative peut parfois faire penser que les éditions sont plutôt des amatrices et que l'activité est artisanale, ce qui est souvent reçu comme péjoratif car délégitimant au sein du secteur éditorial. Pourtant, dans une perspective d'activité non-lucrative et de production réfléchie, bien que l'activité éditoriale soit une activité professionnelle, on peut effectivement admettre une part d'artisanat aux éditions Prototype. Cela implique, en résonance

¹⁸¹ « L'éditeur indépendant de création », Alliance internationale des éditeurs indépendants. <http://www.alliance-editeurs.org/IMG/pdf/Editeur_independant_de_creation_definition.pdf> [dernière consultation le 18 août 2016]

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*

avec une indépendance choisie, une production responsable et raisonnée. Les éditions Prototype souhaitent s'engager dans une production lente, la plus respectueuse, responsable et écoresponsable possible. Pour cela, au-delà des choix des matières premières nécessaires à la fabrication des ouvrages, il est important d'envisager une impression la plus locale possible avec une structure de taille humaine, tout en trouvant un équilibre économique viable pour la maison d'édition. Ce contrôle de la production entraîne donc des tirages limités mais répétés si nécessaire (c'est peut-être aussi là qu'est l'artisanat contemporain : une fabrication industrialisée mais des quantités non-industrielles) et une valorisation du fonds en essayant d'inscrire le catalogue global dans cette dynamique (qui s'approche de la « production restreinte » évoquée précédemment). Enfin, il est primordial d'entretenir une solidarité interprofessionnelle entre éditeurs·trices et libraires indépendant·e·s et donc, entre autres, d'être attentives aux structures de diffusion avec lesquelles nous travaillons puisque certaines imposent aux libraires des pratiques commerciales non désirées.

La solidarité interprofessionnelle s'exprime aussi internationalement et construire des partenariats avec des éditeurs·trices d'autres pays, du Sud en particulier, plutôt qu'investir ces territoires comme des marchés, me semble important, en particulier d'un point de vue postcolonial. À propos des écrivaines franco-/algériennes par exemple, qui publient majoritairement en France, il est intéressant d'imaginer et d'élaborer des partenariats permettant à ces littératures de paraître également en Algérie, et pas seulement au sein de maisons monopolistiques intégrées à des groupes français (la Sedia par exemple). Les divers partenariats que construisent les éditions algériennes barzakh avec des éditions françaises, libanaises, etc., peuvent d'ailleurs servir de pistes de réflexion.

Enfin, il me semble que la solidarité interprofessionnelle doit se penser envers tou·te·s les acteurs·trices du livre et en premier lieu les plus précarisé·e·s. Or, parmi euls figurent ceuls qui sont à l'origine même de l'écriture : les auteurs·trices, dont les droits ne dépassent que rarement les 12%. Les éditions Prototype souhaitent donc engager une réflexion sur le montant de ces droits, en sachant bien qu'il est souvent difficile économiquement de les augmenter mais en essayant d'établir un équilibre qui permettrait d'aller à contre-courant de la précarisation croissante des écrivain·e·s, cela sans mettre plus en difficulté d'autres acteurs·trices, et en particulier les maisons et les libraires.

2. La mise en place d'un catalogue

Orientations éditoriales et littéraires

Il est difficile de décider de toutes les orientations littéraires d'une maison nouvellement créée. Cependant, c'est principalement la littérature (à l'exception de la littérature jeunesse) et les essais qui sont au centre des publications de Prototype, avec un attrait particulier pour les textes hybrides, qui mêlent l'écriture littéraire, dont la fiction, et la critique sociale et politique. La plupart des collections se confirmeront dans le futur, selon les choix éditoriaux effectués par l'équipe de Prototype, mais on peut déjà imaginer quelques pistes, sans que les collections ne soient limitatives (c'est-à-dire en s'autorisant toujours de dépasser leur ligne ou de la détourner) et seulement orientées selon les genres littéraires des textes (théâtre/roman/essai, etc.), bien qu'elles le soient en partie.

Météorite est la collection centrale de Prototype, autant qu'elle est hétéroclite. Elle est plutôt destinée à publier des textes relativement courts (sans s'interdire des livres plus longs) ou des recueils, ainsi que des formes hybrides (y compris, peut-être, dans leur maquette). C'est dans cette collection que l'on peut trouver le plus de livres mêlant réflexion critique et littérarité, ainsi qu'une pluridisciplinarité artistique éventuelle. À travers cette collection, les éditions Prototype souhaitent développer un catalogue tourné vers la publication de nouvelles, une forme qui leur semble intéressante à explorer avec une perspective politique de la poétique.

Graphe est la collection plus littéraire de Prototype. Romans (de fictions 'quotidiennes', contextualisées dans notre monde, comme de science-fiction), poésie, théâtre... Graphe est une collection qui permet d'explorer la littérature, autant à travers la réédition de textes parfois oubliés, permettant de revaloriser des auteurs·trices que l'histoire n'a pas retenus·es, que dans l'édition de textes contemporains qui peuvent réinterroger notre rapport au littéraire.

Skènè est la collection d'essais (et *a fortiori* d'ouvrages de recherche). Ancrée dans une dynamique de critique sociale, féministe, postcoloniale et/ou anticapitaliste (...), elle propose des textes qui permettent de comprendre les mécaniques du pouvoir (des pouvoirs), ses ressorts oppressifs, et qui en livrent des analyses autant qu'ils dessinent des perspectives pour y résister et créer d'autres logiques. C'est une collection qui territorialise les dominations (qui les contextualise) tout en dessinant un espace de résistance potentielle.

Solarium est une collection orientée sur les arts (plastiques, vivants, cinématographiques, etc.) et les représentations. Elle est le lieu de productions concernant la pluralité artistique mais aussi celui des textes questionnant, d'une manière générale, les discours et les représentations, ainsi que les idéologies qui les soutiennent, dans une perspective mêlant études visuelles, études linguistiques, sémiotique, médiologie et approche politique. Solarium défend l'absolue nécessité des arts dans notre quotidien autant qu'elle reconnaît l'importance de comprendre ce qui structure nos représentations (artistiques, médiatiques, publicitaires, etc.), ces dernières occupant une place centrale dans les sociétés passées et contemporaines

Les éditions Prototype publient également une revue découlant de la collection Météorite mais ne s'y limitant pas, (*faute de mieux*)¹⁸⁴. Elle permet autant aux éditrices d'y publier quelques mots que de mettre en avant des textes (très) courts, littéraires ou non, des tribunes, des articles ou des interviews de personnes ne publiant pas forcément d'ouvrages à Prototype, des réactions ou des retours sur des événements, des agendas mettant en lien l'activité éditoriale de Prototype avec une multiplicité d'activités artistiques et/ou politiques, etc. Sans que sa parution ne soit fixe, on peut l'imaginer biannuelle (et à l'avenir peut-être trimestrielle).

Ces collections comme la revue (*faute de mieux*) accueillent nouveautés et rééditions, écrites en français ou dans une autre langue et traduites (bien que la situation économique des éditions Prototype leur permette difficilement de publier des traductions de manière régulière), sans qu'il n'existe de collection « française » ou « étrangère ». En dépit de leur caractérisation individuelle, ces collections laissent place à la liberté nécessaire à l'édition et pourraient être modifiées en fonction du chemin pris par la maison les années à venir.

Orientations graphiques et esthétiques

Les éditions Prototype ne défendent pas l'uniformisation des livres selon les codes d'une collection (à la manière de La Blanche de Gallimard par exemple) mais souhaitent cependant être identifiables visuellement. Des chartes graphiques discrètes soutiennent donc chaque collection.

Le logo simple et sobre de la maison ne s'accompagne pas de visuel et n'a pas de majuscules. Il est composé dans la police TW Cen MT, dont le corps est modifié en fonction de l'usage qui en est fait.

prototype

¹⁸⁴ Référence à un sous-titre d'un titre de chapitre dans *Aveux non avendus* de Claude Cahun (1930).

Les logos de chaque collection ainsi que le nom de la revue reposent sur une discrétion similaire. Ils sont composés en Futura light et généralement placés au-dessus (et plus rarement à côté) du logo de la maison en première de couverture, et répétés seuls en bas de quatrième de couverture (cf. les maquettes des pages suivantes).

Météorite · Graphe · Skènè · Solarium · (faute de mieux)

Les titres des ouvrages et de la revue sont majoritairement composés en Futura book, petites majuscules, sans que cela ne soit fixe. La police Consolas bold est d'ailleurs utilisée pour les titres de la collection Skènè et éventuellement Solarium.

TITRE · Titre

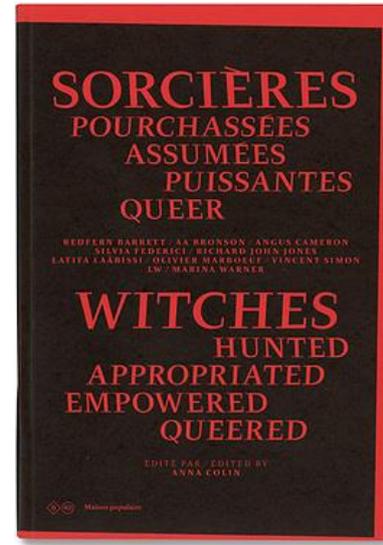
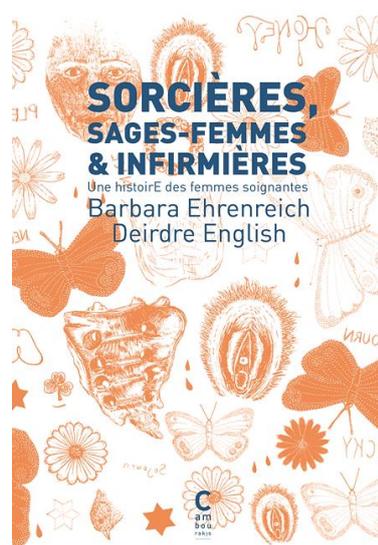
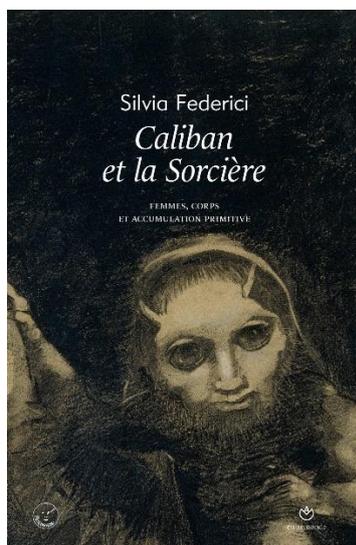
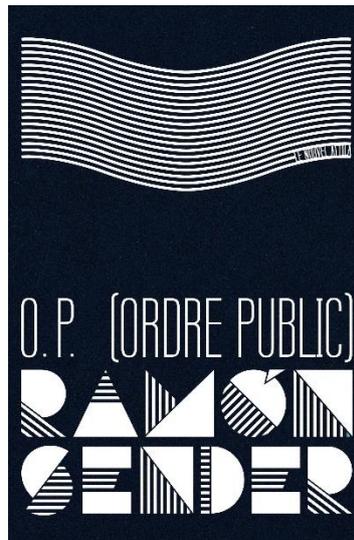
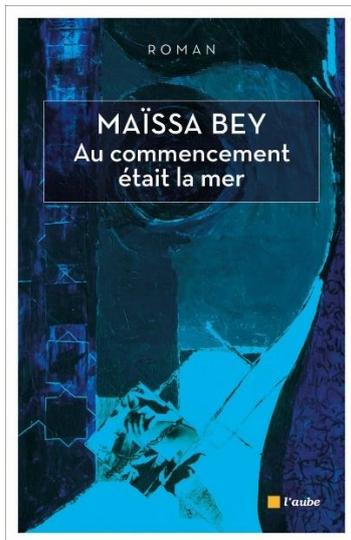
Les noms des auteurs·trices sont également composés en Futura book, ainsi que les prix et certains textes de quatrième de couverture (la revue (*faute de mieux*)).

Les textes de quatrièmes de couverture sont composés en Garamond.

La taille du corps et les couleurs de ces typographies sur les ouvrages sont variables puisqu'elles répondent aux illustrations figurant en couverture. Les chartes graphiques des collections ne proposent donc aucune couleur de référence mais simplement ces usages répétés des typographies. Par ailleurs, aucun format n'est entièrement prédéterminé pour les collections mais quelques lignes se dessinent tout de même : les ouvrages de Météorite sont plutôt petits (autour de 120*180 mm) ; ceux de Graphe, de Skènè et Solarium font des tailles similaires (environ 140*210 mm) ; la revue (*faute de mieux*) a un format de 190*225 mm.

Les couvertures sont, dans la mesure du possible, graphiques et/ou illustrées tout en entretenant une certaine simplicité – en conscience que cela entre tout à fait dans la logique qui sépare les livres selon leur sobriété ou leur élégance graphique des livres dont les illustrations sont plus courantes (photographies d'un coucher de soleil, etc.), donc de la distinction entre livres dits « populaires » et livres censés l'être moins. Tout en prenant en compte cet aspect, les éditions Prototype souhaitent le détourner et proposer des livres d'une certaine qualité graphique mais sans être 'intimidants', en évitant d'entretenir la différenciation de classe. Il s'agit donc de réfléchir à la tension qui existe entre certains livres et d'autres, en reconnaissant que la ligne éditoriale de la maison tend plutôt vers la production restreinte et que, s'il n'est pas aisé de contourner les hiérarchisations et les exclusions culturelles, il est possible d'éviter de les encourager.

Quelques inspirations de couvertures :



Les maquettes intérieures ne sont pas fixées mais la police utilisée est, en général, le Garamond corps 11 pt, interlignage 13,2 pt.

Les quatre premières publications de Prototype

Prototype lance son activité avec quatre publications la première année. La maison étant, les premiers temps, en autodiffusion et autodistribution, il n'y a pas d'offices à proprement parler mais deux moments au cours de l'année pendant lesquels les livres seront lancés et qui se poursuivront par des 'tournées' de quelques semaines en librairies. Plutôt que des parutions

régulières, les livres paraîtront sur ces deux périodes. Ils seront donc prêts pour le 14 mars 2017 et le 10 octobre 2017.

En mars 2017 paraissent donc deux ouvrages. Il s'agit tout d'abord du premier numéro de la revue (*faute de mieux*), qui marque aussi le lancement officiel des éditions Prototype. Il a pour thème « Peau » et accueille autant de nouvelles que d'articles abordant, d'une manière ou d'une autre, la polysémie de ce terme et ses échos politiques comme poétiques. En plus des trois nouvelles et des deux articles, la revue propose, entre autres, quelques mots des éditrices afin de présenter la maison d'édition, un court hommage à Claude Cahun dont vient le nom de la revue, une tribune, écrite peu de temps avant l'impression puisqu'elle entre en résonance avec le contexte de parution de la revue, et l'interview de Dehya Tazaghart, éditrice de la maison indépendante algérienne Tira (avec laquelle se construit un partenariat pour une coédition). Enfin, la couverture et quelques illustrations intérieures sont réalisées par l'artiste pakistano-américaine Ayqa Khan. La revue fait environ 48 pages pour commencer, peut-être plus selon la longueur des nouvelles et articles publiés, mais elle demeurera modeste puisqu'il s'agit de la première publication des éditions Prototype. Elle est tirée à 500 exemplaires.

L'autre ouvrage qui paraît le même mois est un recueil de nouvelles d'une jeune autrice martiniquaise, Célié Nine, intitulé *Ciel chromatique*. Il s'agit de son premier livre, composé d'une série de portraits de personnes arrivant en France métropolitaine, un pays dans lequel iels n'ont pas grandi et dont iels découvrent les contrastes. Écrit autant à partir de son expérience que des rencontres plurielles qu'elle a pu faire, l'écrivaine a su dépasser le témoignage ou le documentaire pour écrire des nouvelles aux points de vue multiples et à la tension poétique et quotidienne palpable. L'ouvrage, assez court (96 pages), a une couverture illustrée par Amy Sherald et paraît dans la collection Météorite, avec un tirage de 400 exemplaires.

En octobre 2017 paraît une réédition du premier roman de Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, qui est en fait une forme proche de l'autofiction, initialement publiée par Edmond Charlot en 1947, rééditée par François Maspero en 1972 et Joëlle Losfeld en 1996. Si l'ouvrage est toujours disponible en français, la spécificité de celui-ci est son bilinguisme. En effet, le livre est coédité par Prototype et Tira, une maison d'édition indépendante algérienne proposant un catalogue en tamazight. Parce qu'il semble important de valoriser la multiplicité des langues, le texte en français entre donc en résonance avec sa traduction en tamazight, langue qui lutte pour sa reconnaissance officielle par le gouvernement algérien et qui garde encore aujourd'hui, et depuis la colonisation, la dimension de stigmatisme linguistique. La publication d'un ouvrage en

français et en tamazight en Algérie et en France s'inscrit donc dans la lutte ancienne des militant·e·s imazighen autant que dans une perspective postcoloniale. Elle est particulièrement délicate au niveau de la transcription puisque le tamazight écrit est une langue jeune et non-fixée, qui fait l'objet de controverses : certain·e·s prônent l'usage des caractères berbères (en vue d'encourager l'authenticité de la langue écrite), d'autres celui des caractères arabes ou latins, l'écriture du tamazight étant, dans ces deux derniers cas, phonétique. En coédition, nous faisons le choix d'une écriture phonétique en caractères latins afin que le livre puisse être lu par le plus grand nombre de personnes, en Algérie tout d'abord mais aussi en France – en effet, peu de gens savent lire le tamazight en caractères tifinagh (berbères), alors qu'iels sont beaucoup à le connaître oralement. Les caractères latins permettent donc une lecture phonétique plus aisée pour ceuls qui maîtrisent cette langue (en Algérie plutôt) ; pour les autres, ils permettent d'accéder plus facilement aux sons et à la musicalité du tamazight, à défaut d'en avoir le sens. Quelques caractères en alphabet tifinagh viennent enrichir la maquette afin d'apporter tout de même une partie de l'aspect graphique, historique et symbolique de la langue au livre.

L'ouvrage, assez épais (416 pages mais le papier choisi contrebalance ce nombre), paraît dans la collection Graphe (500 exemplaires). Le choix du tamazight et non de l'arabe est un défi, autant de traduction qu'économique, mais l'attachement émotionnel et politique de Taos Amrouche pour la culture amazighe (elle-même étant kabyle) et son positionnement radical pour la défense des peuples imazighen est, à mon sens, un élément suffisant pour entamer une traduction d'un roman écrit en français par une romancière plus connue comme cantatrice de chants kabyles, justement. La dimension postcoloniale de cette coédition peut donc aussi se retrouver dans l'importance donnée à la mise à disposition (quelle qu'en soit la langue) en Algérie de textes édités en France et écrits par des écrivain·e·s algérien·ne·s ou franco-algérien·ne·s. Enfin, Lashen Oulhadj, qui travaille déjà avec les éditions Tira, traduit le roman et les droits de reproduction d'une photographie de Lee Jee-Young seront achetés pour la couverture.

Le second ouvrage d'octobre 2017 et dernier à paraître pour cette année est un essai de Cécile Gintrac intitulé *Les Territoires du pouvoir, pour une cartographie critique*. Publié au sein de la collection Skènè, l'ouvrage s'attaque à déconstruire les mécaniques de la cartographie traditionnelle en démontrant en quoi ce qui prétend relever de l'objectivité scientifique est en fait orienté par des siècles de dominations occidentales. Cécile Gintrac propose ensuite, par l'intermédiaire de la cartographie dite « radicale », des alternatives aux représentations

hégémoniques du globe et par là-même, du monde. L'ouvrage s'étend sur 192 pages et est imprimé en 400 exemplaires.

L'ensemble des tirages de ces livres et de la revue sont modestes et les éditions Prototype procéderont à des nouveaux tirages dès que nécessaire. Selon la manière dont auront été accueillis les livres de mars 2017, des réimpressions pourront donc être lancés pour ces derniers afin qu'ils puissent être (re)présentés lors de la tournée d'octobre 2017.

3. Concrétisation du projet

Enjeux et objectifs

Avec ces premières publications, les éditions Prototype font face à des enjeux assez courants et partagés par un grand nombre de maisons : produire des livres de qualité avec un budget limité ; travailler le plus possible en interne avec une équipe réduite (trois personnes) ; trouver un équilibre économique viable au plus vite tout en défendant des textes qui ne sont pas édités en raison de leur capacité à être vendus et répondent peu à un horizon d'attente ; gagner en visibilité et en légitimité auprès des professionnel·le·s du livre (y compris les auteurs·trices) comme auprès du public ; construire dès à présent des relations de confiance avec les libraires ; se 'faire une place' dans un milieu à la fois très solidaire et très concurrentiel (édition littéraire ou militante)...

Les objectifs de Prototype, en plus de l'édition de textes principalement littéraires et nourris par un point de vue militant, sont de s'insérer dans le secteur de l'édition en construisant un rapport équilibré entre la sphère livresque et la sphère militante tout en entretenant le dialogue entre ces deux espaces ; construire des partenariats solides et égaux avec d'autres maisons d'édition, y compris hors de France (avec, par exemple, l'appui relatif de l'Alliance internationale des éditeurs indépendants) ; revaloriser les auteurs·trices en essayant d'entamer une réflexion sur leur rémunération ; s'impliquer dans les mouvements éditoriaux indépendants (et en particulier en solidarité avec les éditeurs·trices engagé·e·s) et questionner les circuits de diffusion et de distribution autant que la possibilité d'une production éditoriale (éco)responsable.

Les éditions Prototype n'envisagent pas de public cible précis, principal ou secondaire (si ce n'est qu'il s'agit plutôt d'un public adulte), puisqu'elles refusent de prédéterminer des lecteurs·trices de leurs livres. Cependant, il est possible d'envisager qu'un certain nombre de

militant·e·s féministes, décoloniaux, anticapitalistes... peuvent être intéressé·e·s par le catalogue. Tout en élargissant ce public (donc en se rendant visible auprès d'un lectorat varié), il est donc important d'avoir une certaine présence dans les réseaux militants, en particulier les espaces virtuels ou physiques de rencontre (réseaux sociaux, lieux de débats, etc.).

Fonctionnement des éditions Prototype : répartition des tâches

L'équipe des éditions Prototype est donc composée de trois personnes qui tentent de réaliser le maximum de travail en interne afin de respecter les contraintes financières lourdes qui sont les leurs, de ne pas s'endetter dès les débuts de l'activité éditoriale et de trouver une situation stable qui leur permettra ensuite d'externaliser un certain nombre d'activités tout en se salariant. En effet, pour l'instant, le travail des trois éditrices repose en partie sur un engagement bénévole mais l'objectif à moyen terme est de se professionnaliser et de rémunérer l'ensemble des tâches effectuées (et pas seulement une partie d'entre elles), sans doute sous la forme de la création de poste salariés au sein de l'association, à moins que le statut juridique n'évolue. Les éditrices quitteront donc le bureau de la structure, qui se recomposera probablement de proches de la maison (personnes impliquées dans l'activité de Prototype de près ou de loin, ami·e·s, militant·e·s, professionnel·le·s du livre, etc.) – d'où l'importance d'être entourées dès le départ d'une équipe de confiance qui s'enrichira au fur et à mesure de la construction de la maison.

Les trois éditrices sont donc à tous les postes, où elles se partagent de manière équilibrée le travail, sans hiérarchie ou fixation d'une personne à une tâche : lecture des manuscrits, réponse aux auteurs·trices, contrats, devis et calendrier, travail éditorial, correction, préparation de copie, maquettage, dossier de fabrication et relations avec l'imprimerie, gestion des transports et des stocks, autodiffusion et autodistribution (au départ), communication (avec une part importante de communication sur les réseaux sociaux et sur internet de manière générale), relations avec la presse, etc.

Elles sont accompagnées de quelques personnes sensibilisées aux enjeux littéraires et politiques de leur ligne éditoriale et formant un comité de lecture consultatif. Par ailleurs, elles font appel dès que possible à des illustrateurs·trices et graphistes pour les couvertures. Enfin, elles sont en relation avec d'autres maisons d'édition et un diffuseur-distributeur afin de répondre aux exigences d'une diffusion et d'une distribution plus large, qui leur permettrait de gagner en visibilité.

Plannings prévisionnels

Le travail éditorial, de maquette et de fabrication étant principalement effectué en interne et, pour le moment, bénévolement, par les trois éditrices de Prototype, les plannings de publication s'étendent aisément sur plus de huit mois pour deux publications. Les deux premiers ouvrages voient le jour avec le printemps, en mars 2017, tandis que les deux suivants paraîtront en octobre 2017, dans la prolongation de la rentrée littéraire sans y être noyés. Les éditions Prototype gérant elles-mêmes leur diffusion et leur distribution, il n'y a donc pas de date d'office à proprement parler, la structure fonctionne par dépôts en librairie au printemps et à l'automne.

Ci-dessous se trouvent donc les deux plannings, le premier aboutissant aux parutions de mars 2017 et le second à celles d'octobre 2017.

Année		Année 2016												Année 2017																																		
Mois		Juillet			Août			Septembre			Octobre			Novembre			Décembre			Janvier			Février			Mars			Avril-Mai																			
Semaines		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40-47							
Éditorial	Gestion projet	[Red]																																														
Montage du projet	Contacts, devis, contrats, partenariats coéditions	[Green]																																														
Conception	Conception générale et détaillée	[Cyan]																																														
	Production médias (pour les illustrations : 5 semaines auteurs-trices / pour les couvertures, 8 semaines pour la revue, points réguliers)	[Dark Green]																																														
	Correction	[Purple]																																														
	Préparation copie	[Blue]																																														
	Illustrations	[Light Blue]																																														
Mise en page	Maquette	[Light Green]																																														
Impression	D = devis	[White]																																														
Commercialisation	Autodiffusion - autodistribution (dépôts)	[Orange]																																														
Communication	Montage du plan de comm + comm	[Yellow]																																														

Légende

Points équipe	[Red]
Épreuves, BAT	[Dark Green]
Illustrateur-trice	[Cyan]
Imprimerie	[Purple]
Parution	[P]

Année		Année 2017																																														
Mois		Février			Mars			Avril			Mai			Juin			Juillet			Août			Septembre			Octobre			Nov-Décembre																			
Semaines		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39-47								
Éditorial	Gestion projet	[Red]																																														
Montage du projet	Contacts, devis, contrats, partenariats coéditions	[Green]																																														
Conception	Conception générale et détaillée	[Cyan]																																														
	Production médias (pour les illustrations : 5 semaines auteurs-trices / pour les couvertures, 8 semaines pour la revue, points réguliers)	[Dark Green]																																														
	Correction	[Purple]																																														
	Préparation copie	[Blue]																																														
	Illustrations	[Light Blue]																																														
Mise en page	Maquette	[Light Green]																																														
Impression	D = devis	[White]																																														
Commercialisation	Autodiffusion - autodistribution (dépôts)	[Orange]																																														
Communication	Montage du plan de comm + comm	[Yellow]																																														

Légende

Points équipe	[Red]
Épreuves, BAT	[Dark Green]
Illustrateur-trice	[Cyan]
Traducteur-trice	[T]
Imprimerie	[Purple]
Parution	[P]

La budgétisation

- Pour une revalorisation des auteurs·trices

Les éditions Prototype étant une petite maison indépendante fonctionnant pour l'instant sur le système du bénévolat en voie de professionnalisation, l'équipe se charge de la majeure partie des tâches. Les budgets sont donc le reflet de cet engagement de la maison à chaque étape de la publication et témoignent des finances éventuellement fragiles d'une maison d'édition telle que celle-ci.

Certains coûts sont divisés entre les quatre premières publications (frais d'ouverture de la maison d'édition, travail éditorial, bien qu'il soit majoritairement bénévole, frais liés à l'autodiffusion, l'autodistribution et la communication par exemple). La maison comptant notamment sur un public dont elle sait le dynamisme virtuel, elle mettra en place un système de vente en ligne afin de compléter ses ventes en librairie. À long terme, la vente en librairie (avec des marges libraires de 35%) sera largement favorisée par Prototype mais pour ses débuts, face aux frais engagés et à la précarité économique et logistique de la structure, il est important pour l'équipe de compter sur ces ventes en ligne. Ce sont aussi ces dernières qui permettront de revaloriser les droits d'auteurs·trices plus facilement. On pourrait d'ailleurs envisager que le pourcentage de droits d'auteur·trice diffèrerait selon le canal de vente (et augmenterait dans le cas des ventes en lignes) mais cela désavantagerait trop les librairies, qui ne pourraient concurrencer les ventes directes. Il faut plutôt penser à un pourcentage stable (15% par exemple, ce qui est déjà 'élevé') puis à une réévaluation éventuelle (à la hausse) de la rémunération des auteurs·trices selon les manières dont se sera vendu l'ouvrage. Si un nombre important d'exemplaires ont été vendus en ligne, il est possible d'augmenter les droits d'auteurs·trices, de contribuer à un fonds de solidarité destiné aux libraires tout en n'oubliant pas de rembourser les frais avancés par les éditrices pour l'ouverture de Prototype, les premières parutions et le travail bénévole.

Pour (*faute de mieux*), revue de 48 pages tirée à 500 exemplaires et vendue à 15 euros, les cinq contributeurs·trices (pour trois nouvelles et deux articles) sont rémunéré·e·s sous forme d'un forfait, chacun·e à la hauteur de 150 euros (revis à la hausse en cas de ventes dépassant le tirage initial de 500 exemplaires), sachant qu'à euls cinq s'ajoutent la contribution bénévole des éditrices et d'un·e membre solidaire du comité de lecture. Ces 150 euros forfaitaires correspondent à des droits d'auteurs·trices d'environ 15% divisés entre ces neuf contributeurs·trices (mais les trois éditrices et le·la membre du comité de lecture ne sont donc

pas rémunéré.e.s), avec un pourcentage plus élevé pour ceuls ayant produit un article ou une nouvelle – ce qui correspond à environ 150 euros.

Entre la rémunération forfaitaire et une impression qui peut être couteuse (papier, quadrichromie pour un cahier), la revue est un engagement éditorial et économique peut-être risqué pour une première parution. L'équipe des éditions Prototype en a cependant fait le choix car c'est une forme efficace, qui propose une pluralité de voix dans un format souvent moins 'intimidant' que le livre et qui permet aussi aux éditrices de marquer le lancement de la maison.

Pour *Ciel chromatique*, Célié Nine voit son recueil de 96 pages être imprimé en 400 exemplaires. Ses droits d'auteur ont été calculés sur la base de 15% du prix du livre HT, ce qui lui fait une rémunération de 907 euros si l'ensemble des exemplaires est vendu (au prix de 16 euros TTC). À titre indicatif, avec 15% du prix du livre HT pour l'auteur, 13,23% pour l'impression et 35% pour les libraires, il reste également 35% à la maison d'édition. Si on soustrait 20% de frais de diffusion et distribution (ce qui est élevé pour une autodiffusion et une autodistribution, il peut donc être envisagé des frais plus modestes, environ 10%), il reste à la maison presque 17% du prix du livre.

Le roman de Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, constitue un vrai défi littéraire et économique. Littéraire déjà, avec la traduction en tamazight, et économique puisque le roman est assez long (416 pages dont la moitié en français). Sa traduction est donc couteuse, comme le sont aussi l'ensemble du travail sur l'ouvrage et l'impression. Le livre est cependant imprimé sur un papier fin (60grammes/m²) qui permet de réduire les coûts de la matière première. Surtout, c'est un titre qui fait l'objet d'une coédition avec une maison algérienne proposant un catalogue de textes imazighen. La maison se chargera donc de travailler avec un traducteur algérien et vivant en Algérie – c'est la raison pour laquelle le feuillet de 1500 signes ne coûte « que » 20 euros, c'est-à-dire 2460 dinars algériens, les prix pratiqués en Algérie en traduction vers le tamazight. Les frais de l'achat des droits du texte et de la traduction sont partagés entre Prototype et Tira (les chiffres figurant dans ces cases dans le budget sont donc à doubler afin d'atteindre le montant réel payé par les deux maisons). Si le travail de maquettage est effectué en dialogue entre les deux maisons, l'achat de l'illustration de couverture, l'impression, la diffusion-distribution et la communication restent en revanche à la charge de chaque maison pour leur pays respectif. Le livre, tiré à 500 exemplaires, est vendu à 25 euros.

Enfin, l'ouvrage de Cécile Gintrac, *Les Territoires du pouvoir, pour une cartographie critique*, fait 192 pages et est imprimé à 400 exemplaires. À nouveau, les droits d'auteur de la

chercheuse ont été calculés sur la base de 15% du prix du livre HT, ce qui donne une rémunération de 964 euros si l'ensemble des exemplaires est vendu (au prix de 17 euros TTC).

Voici un tableau récapitulatif des données chiffrées concernant les parutions (nombre de signes, de pages, etc.), des dépenses et des marges nettes (qui se situeront probablement dans l'écart entre la marge nette issue des ventes entièrement réalisées en librairies et celle issue des ventes entièrement réalisées de manière directe).

Tableau récapitulatif des dépenses et marges nettes des quatre parutions						
		<i>(faute de mieux)</i>	<i>Ciel chromatique</i>	<i>Jacinthe noire</i>	<i>Les Territoires du pouvoir</i>	Totaux
Calibre	Signes	150 000	100 000	400 000	407 000	
	Images	4	1	1	1	
Pages		48	96	416	192	
Tirages		500	400	500	400	
Dépenses totales		4 250,00 €	2 450,00 €	6 570,00 €	2 450,00 €	15 720,00 €
Prix unitaire HT		14,18 €	15,12 €	23,63 €	16,06 €	
Prix unitaire TTC		15,00 €	16,00 €	25,00 €	17,00 €	
Point mort	Librairies	461	371	428	306	
	Directes	300	218	279	180	
Marge nette	Librairies	360,00 €	574,00 €	1 110,00 €	762,00 €	2 806,00 €
	Directes	2 840,00 €	2 698,00 €	5 245,00 €	3 010,40 €	13 793,40 €

- Budgets détaillés

(faute de mieux)			
INDICATEURS / ENSEMBLE DE COÛTS	DÉTAILS	DONNÉES CHIFFRÉES	COMMENTAIRES
Calibre	Signes	150 000	
	Images	4	
Éditorial et ouverture de Prototype	Frais d'ouverture répartis sur 4 parutions.	500 €	Travail en interne en majeure partie bénévole. Frais avancés : 500*4 (4 parutions)
Création de la revue	Logo et charte graphique	0 €	Prise en charge par les éditeurs·trices
Droits	Photographie et extraits courts de l'œuvre de Claude Cahun	150 €	Reproduction d'une photographie de Claude Cahun à l'intérieur de la revue. Prix hypothétique...
	Mots des éditrices	0 €	Prise en charge par les éditrices

Auteurs-trices (contrats, rémunération forfaitaire)	Forfaits nouvelles	450 €	150 euros * 3 nouvelles
	Forfaits articles	300 €	150 euros * 2 articles
	Tribune	0 €	Réalisée bénévolement par un-e membre solidaire du comité de lecture
	Hommage C.Cahun	0 €	Prise en charge par les éditrices
	Illustratrice	800 €	4 illustrations dont 1 en couverture
Pages		48	
Prépresse	Préparation de copie	0 €	Prise en charge par les éditrices
	Correction	0 €	Prise en charge par les éditrices
Graphisme / Maquette	Couverture	0 €	Prise en charge par l'éditrice (couverture simple, travaillée en finitions lors de la fabrication)
	Intérieur (mise en page)	0 €	
Tirage		500	
Impression		1 200 €	Impression N&B sauf un cahier en quadrichromie
Diffusion-distribution	Autodiffusion et autodistribution en dépôts, envois postaux	500 €	500*2 (2 parutions en mars 2017)
Communication	Presse, déplacements, salons, partenariats, site internet.	350 €	Prise en charge par les éditeurs-trices salarié·e·s, 350*2 (2 parutions en mars 2017). Budget réparti sur l'ensemble des parutions
Total		4 250,00 €	
Prix unitaire HT		14,18 €	
Prix unitaire TTC		15 €	TVA 5,5 %
Prix net revient	Ventes en librairies	9,22 €	65% du prix HT (35% marges librairies)
	Ventes directes	14,18 €	100% du prix HT
Point mort	Ventes en librairies	460,95	461
	Ventes directes	299,72	300
Marge nette	Ventes en librairies	360 €	
	Ventes directes	2 840,00 €	

Ciel chromatique			
INDICATEURS / ENSEMBLE DE COÛTS	DÉTAILS	DONNÉES CHIFFRÉES	COMMENTAIRES
Calibre	Signes	100 000	
	Images	1	
Éditorial et ouverture de Prototype	Frais d'ouverture répartis sur 4 parutions.	500 €	Travail en interne en majeure partie bénévole. Frais avancés : 500*4 (4 parutions)

Création de Météorite	Logo et charte graphique	0 €	Prise en charge par les éditeurs·trices
Auteurs·trices (contrats, droits)	Écrivaine	907 €	Avec 15% droits d'autrice sur 400 ex vendus
	Illustratrice	400 €	1 illustration en couverture
Pages		96	
Préresse	Préparation de copie	0 €	Prise en charge par les éditrices
	Correction	0 €	Prise en charge par les éditrices
Graphisme / Maquette	Couverture	0 €	Prise en charge par l'éditrice (couverture simple, travaillée en finitions lors de la fabrication)
	Intérieur (mise en page)	0 €	
Tirage		400	
Impression		700 €	Impression N&B
Diffusion-distribution	Autodiffusion et autodistribution en dépôts, envois postaux	500 €	500*2 (2 parutions en mars 2017)
Communication	Presse, déplacements, salons, partenariats, site internet.	350 €	Prise en charge par les éditeurs·trices salarié·e's, 350*2 (2 parutions en mars 2017). Budget réparti sur l'ensemble des parutions
Total		2 450,00 €	Droits d'autrice non comptés puisque soustraits sur le prix net revient
Prix unitaire HT		15,12 €	
Prix unitaire TTC		16 €	TVA 5,5 %
Prix net revient	Ventes en librairies	7,56 €	50% du prix HT (15% autrice, 35% librairies)
	Ventes directes	12,87 €	85% du prix HT (15% autrice)
Point mort	Ventes en librairies	324,07	371
	Ventes directes	190,37	218
Marge nette	Ventes en librairies	574 €	
	Ventes directes	2 698,00 €	

Jacinthe noire			
INDICATEURS / ENSEMBLE DE COÛTS	DÉTAILS	DONNÉES CHIFFRÉES	COMMENTAIRES
Calibre	Signes	400 000	En français, auxquels il faut ajouter le tamazight
	Images	1	
Éditorial et ouverture de Prototype	Frais d'ouverture répartis sur 4 parutions.	500 €	Travail en interne en majeure partie bénévole. Frais avancés : 500*4 (4 parutions)
Création de Graphe	Logo et charte graphique	0 €	Prise en charge par les éditeurs·trices

Droits	Réédition	500 €	*2 car coédition. Prix hypothétique
	Illustration	250 €	Prix hypothétique
Auteurs·trices (contrats, droits)	Traductrice	2 670 €	*2 environ car coédition / 20€ le feuillet de 1500s.
Pages		416	208 en français
Préresse	Préparation de copie	0 €	Prise en charge par les éditrices
	Correction	0 €	Prise en charge par les éditrices
Graphisme / Maquette	Couverture	0 €	Prise en charge par l'éditrice (couverture simple, travaillée en finitions lors de la fabrication)
	Intérieur (mise en page)	0 €	
Tirage		500	
Impression		1 800 €	Impression N&B
Diffusion-distribution	Autodiffusion et autodistribution en dépôts, envois postaux	500 €	500*2 (2 parutions en octobre 2017)
Communication	Presse, déplacements, salons, partenariats, site internet.	350 €	Prise en charge par les éditeurs·trices salarié·e-s, 350*2 (2 parutions en mars 2017). Budget réparti sur l'ensemble des parutions
Total		6 570,00 €	
Prix unitaire HT		23,63 €	
Prix unitaire TTC		25 €	TVA 5,5 %
Prix net revient	Ventes en librairies	15,36 €	65% du prix HT (35% librairies)
	Ventes directes	23,63 €	100% du prix HT
Point mort	Ventes en librairies	427,73	428
	Ventes directes	278,04	279
Marge nette	Ventes en librairies	1 110 €	
	Ventes directes	5 245,00 €	

Les Territoires du pouvoir			
INDICATEURS / ENSEMBLE DE COÛTS	DÉTAILS	DONNÉES CHIFFRÉES	COMMENTAIRES
Calibre	Signes	407 000	
	Images	1	
Éditorial et ouverture de Prototype	Frais d'ouverture répartis sur 4 parutions.	500 €	Travail en interne en majeure partie bénévole. Frais avancés : 500*4 (4 parutions)
Création de Skènè	Logo et charte graphique	0 €	Prise en charge par les éditeurs·trices
	Écrivaine	964 €	Avec 15% droits d'autrice sur 400 ex vendus

Auteurs·trices (contrats, droits)	Image	200 €	Achat de l'image en agence
Pages		192	
Prépresse	Préparation de copie	0 €	Prise en charge par les éditrices
	Correction	0 €	Prise en charge par les éditrices
Graphisme / Maquette	Couverture	0 €	Prise en charge par l'éditrice (couverture simple, travaillée en finitions lors de la fabrication)
	Intérieur (mise en page)	0 €	
Tirage		400	
Impression		900 €	Impression N&B
Diffusion-distribution	Autodiffusion et autodistribution en dépôts, envois postaux	500 €	500*2 (2 parutions en octobre 2017)
Communication	Presse, déplacements, salons, partenariats, site internet.	350 €	Prise en charge par les éditeurs·trices salarié·e's, 350*2 (2 parutions en mars 2017). Budget réparti sur l'ensemble des parutions
Total		2 450,00 €	Droits d'autrice non comptés puisque soustraits sur le prix net revient
Prix unitaire HT		16,06 €	
Prix unitaire TTC		17 €	TVA 5,5 %
Prix net revient	Ventes en librairies	8,03 €	50% du prix HT (15% autrice, 35% librairies)
	Ventes directes	13,65 €	85% du prix HT (15% autrice)
Point mort	Ventes en librairies	305,11	306
	Ventes directes	179,47	180
Marge nette	Ventes en librairies	762 €	
	Ventes directes	3 010,40 €	

4. Du manuscrit au livre

Maquettes de couverture et intérieur

Voici les couvertures du premier numéro de la revue (*faute de mieux*) et des trois ouvrages qui la suivent. En résonance avec mes conclusions suite aux scénographies éditoriales étudiées précédemment, l'idée est à la fois de remplir le rôle de la couverture (présenter le livre, informer les lecteurs·trices, susciter l'envie) tout en créant une polysémie permettant de situer le texte dans un contexte spatio-temporel, politique, économique, social et culturel, et en laissant l'espace nécessaire au doute inhérent à la découverte d'un livre.

(faute de mieux) (faute de mieux) numéro un

Revue littéraire, intersectionnelle et insolente

Joao Araujo · Keith Arber · Jewel Aubé · Ayqa Khan
Kelthoum Laroui · Joy Mazuret · Fayme Rouze
Rencontre avec Dehya Tazaghart des éditions Tira

PEAU

Illustration de couverture : Ayqa Khan, *International Women's Day*.

15 euros

prototype

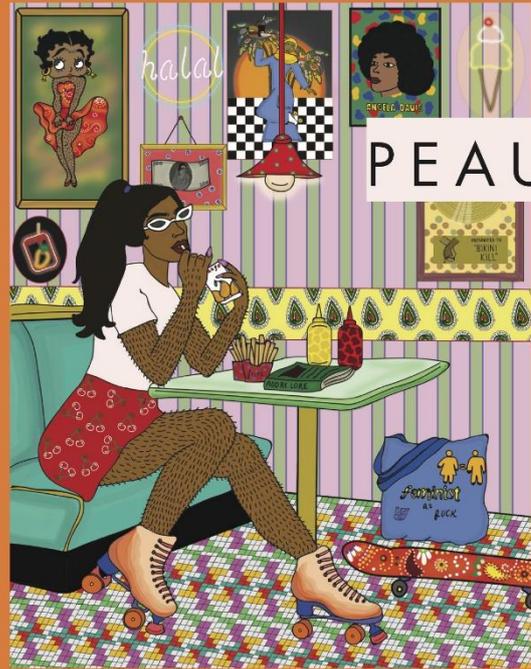
www.prototype.fr



(faute de mieux) - numéro un

PEAU

prototype



prototype

Célie Nine

CIEL CHROMATIQUE

Nouvelles

« Pourquoi personne ne m'a chanté
combien se lever le matin n'avait plus
d'intérêt, lorsque ce n'était pas sous le soleil
obèse et dans la moiteur verte de mon Nord
Atlantique ? »

Série de portraits de ceuls* qui découvrent
les contrastes et les contradictions d'une
métropole ambiguë, ce recueil de nouvelles
offre, à travers ses points de vue multiples,
une tension poétique et quotidienne
palpable.

* Les éditions Prototype déforment volontairement les normes
linguistiques et grammaticales afin d'encourager l'appropriation
d'une écriture plus inclusive. Nous précisons notre position à
l'intérieur de ce livre ainsi que sur notre site.

Illustration de couverture : Amy Sherald, *Saint Woman*.

16 euros

Météorite

www.prototype.fr



Célie Nine

CIEL CHROMATIQUE

Célie Nine

CIEL CHROMATIQUE

prototype

Météorite
prototype



Taos Amrouche
JACINTHE NOIRE
 ⵜⴰⵎⴰⴷⵓⴷⴰ ⵜⴰⵎⴰⴷⵓⴷⴰ
 TIRIZZA ABERCHEN

Taos Amrouche

Édition français-tamazight établie par prototype (France) et tira (Algérie)
 Traduit du français au tamazight par Lahsen Oulhadj

« En la quittant ce soir-là, j'avais l'impression que je partagerais tout de ses angoisses. Je ne savais pas qu'elle avait résolu de m'épargner, que j'avais fait naître en elle pour moi une sorte de pitié attendrie. Il était dit que Reine serait seule. D'ailleurs, je ne tardai pas à me persuader qu'elle s'était alarmée outre mesure, et à retrouver mon optimisme. J'essayais en vain de garder les yeux ouverts : le sommeil avait toujours raison de moi. Je me réveillais par sursauts. Brutalement, la gravité de la situation, la détresse de Reine m'apparaisaient de manière fugitive. Mais au lieu de me secouer, Reine semblait au contraire s'appliquer à rendre mon sommeil plus profond. »

Illustration de couverture : Lee Jee-Young, *Nightscape*.

Taos Amrouche

JACINTHE NOIRE · TIRIZZA ABERCHEN

prototype & tira

JACINTHE NOIRE
 ⵜⴰⵎⴰⴷⵓⴷⴰ ⵜⴰⵎⴰⴷⵓⴷⴰ
 TIRIZZA ABERCHEN
 Traduit par Lahsen Oulhadj



Graphie

25 euros

Graphie: prototype & tira éditions

En la quittant ce soir-là, j'avais l'impression que je partagerais tout de ses angoisses. Je ne savais pas qu'elle avait résolu de m'épargner, que j'avais fait naître en elle pour moi une sorte de pitié attendrie. Il était dit que Reine serait seule. D'ailleurs, je ne tardai pas à me persuader qu'elle s'était alarmée outre mesure, et à retrouver mon optimisme. J'essayais en vain de garder les yeux ouverts : le sommeil avait toujours raison de moi. Je me réveillais par sursauts. Brutalement, la gravité de la situation, la détresse de Reine m'apparaisaient de manière fugitive. Mais au lieu de me secouer, Reine semblait au contraire s'appliquer à rendre mon sommeil plus profond.

Triste veillée ! Reine ne revint que très tard. C'était la première fois qu'elle m'abandonnait. Je commençais par goûter une sorte de détente à me trouver seule dans sa cellule. Je m'étendis doucement sur son lit et il me sembla baigner dans la lumière. On eût dit que des murs dorés elle coulait en minces filets. Mais l'enchantement devait cesser.

Une détresse vague et sourde m'enveloppa. Je me mis à marcher à pas silencieux autour de la table, à toucher les objets familiers de Reine : son porte-plume, ses livres, son coupe-papier, ses bracelets : qu'ils étaient lourds ! Comment ne fatiguaient-ils pas ses fragiles poignets ? Jacques les avait aimés, ces bracelets qui venaient de l'étrange pays, du pays inhumain. Peut-être avaient-ils un pouvoir magique ? Je les déposai d'un geste brusque et m'approchai de la cheminée pour regarder avidement l'image de marque. Ses yeux me fascinèrent. Qui était Marc, l'homme du rivage désert ?... Tasse de contempler cette énigme, j'en détachai mon regard pour le reporter sur la figure riante de Bernard. Je me sentis un peu reconfortée. Reine ne possédait pas la clé de Bernard, car, par bonheur, les petits enfants n'ont pas de clé. Et moi qui vivais à Versailles parmi eux, je pouvais, à partir de ce visage d'enfant rieur, créer tout un monde puéril et limpide. Ah ! Si tous les autres visages se laissaient, comme celui de Bernard, pénétrer ! Mais ils gardaient jalousement leur secret de pierre tombale. Reine seule avait le pouvoir de les faire resplendir à mes yeux.

Un murmure très doux s'éleva, de la salle de réunion, jusqu'à moi, comme une fumée d'encens. C'était Martha et Denise qui chantaient.

Awid tin winna izrin nnalen afaten g bugafer, da ten-di-kettig yay-i ka. Awid tin winna izrin ighfen ti-eghit kin titi s ggigh i ula ussan. Da ggaran lbaghud g iskawen n wudaden kkan anghar, uten lalijuten ayen-nn akal. Acengu ig'as-d ughumy tiywurdin inya'y arraw. Sakkan-d lkugh igenna ula akal. Dad iggar ijeeba ghiqsen yifi igad wa yif ad ay-ikkkes ighuran. Aydd arba imceday way lulan ttunyasen mma-nnes ira ad ighed ur t-akw-ufin. Ayedd iyrem d ireghbiyen i'ca wafa ayedd iysan, ayedd imnayan dlan-ay. Awa mer uliy ad d-uyulen ad isinn wanna y-tt-it-imdin yusey-ay akal.

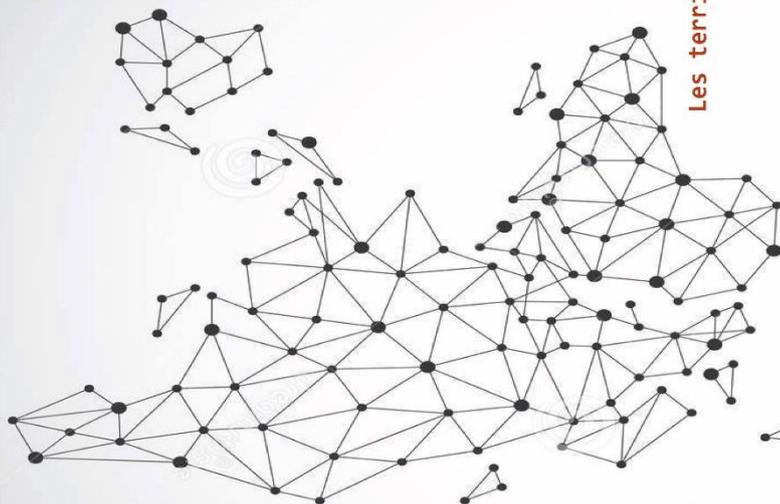
A Winn itfen tigeldit yay-i ka amuttel isul ad awen-ikjem s xam gan ur tebbin adyu yifney silkin. Neyra g tidda izrin sulent yifi gren i umata isergwal inya-yi wul. Unna ur nyin ibniqen as-t-tawin mer idd ku yan ar d-ikkat nilas. S uyenna s yufa qqad ay-ihlu wadu taymat ku yan ar d-ikkat nilas. S uyenna s yufa ad ay-ikkkes ukarif. Awid tin winna izrin nnalen afaten g bugafer, da ten-di-kettig yay-i ka. Awid tin winna izrin ighfen ti-eghit kin titi s ggigh i ula ussan. Da ggaran lbaghud g iskawen n wudaden kkan anghar, uten lalijuten ayen-nn akal. Acengu ig'as-d ughumy tiywurdin inya'y arraw. Sakkan-d lkugh igenna ula akal. Dad iggar ijeeba ghiqsen yifi igad wa yif ad ay-ikkkes ighuran. Aydd arba imceday way lulan ttunyasen mma-nnes ira ad ighed ur t-akw-ufin. Ayedd iyrem d ireghbiyen i'ca wafa ayedd iysan, ayedd imnayan dlan-ay. Awa mer uliy ad d-uyulen ad isinn wanna y-tt-it-imdin yusey-ay akal. A Winn itfen tigeldit yay-i ka amuttel isul ad awen-ikjem s xam gan ur tebbin adyu yifney silkin. Neyra g tidda izrin sulent yifi gren i umata isergwal inya-yi wul. Unna ur nyin ibniqen as-t-tawin mer idd ku yan ar d-ikkat nilas. S uyenna s yufa qqad ay-ihlu wadu taymat ku yan ar d-ikkat nilas. S uyenna s yufa ad ay-ikkkes ukarif. Acengu ig'as-d ughumy tiywurdin inya'y arraw. Sakkan-d lkugh igenna ula akal. Dad iggar ijeeba ghiqsen yifi igad wa yif ad ay-ikkkes ighuran.

Sakkan-d lkugh igenna ula akal. Dad iggar ijeeba ghiqsen yifi igad wa yif ad ay-ikkkes ighuran.

Les territoires du pouvoir Pour une cartographie critique

Cécile Gintrac

La cartographie traditionnelle, alors qu'elle prétend à une objectivité scientifique, nous habitue à des représentations occidentalocentrées du monde. Une telle approche induit une identification de soi à des positions de pouvoir (dominant/dominé) et contribue plus largement à la cristallisation de rapports de force entre les sociétés et à l'intérieur de celles-ci.



C'est ce que contre quoi s'élève la cartographie « radicale », aussi dite « critique » ou « contre-cartographie », riche combinaison revendiquée d'art, de science, de géographie, de politique et de militantisme.

Illustration de couverture : Vjorn, *Global network mesh, earth map.*

17 euros

Skène

www.prototype.fr



prototype

Skène
prototype

Cécile Gintrac
Les territoires du pouvoir

Les territoires du pouvoir

Pour une
cartographie
critique

Cécile Gintrac

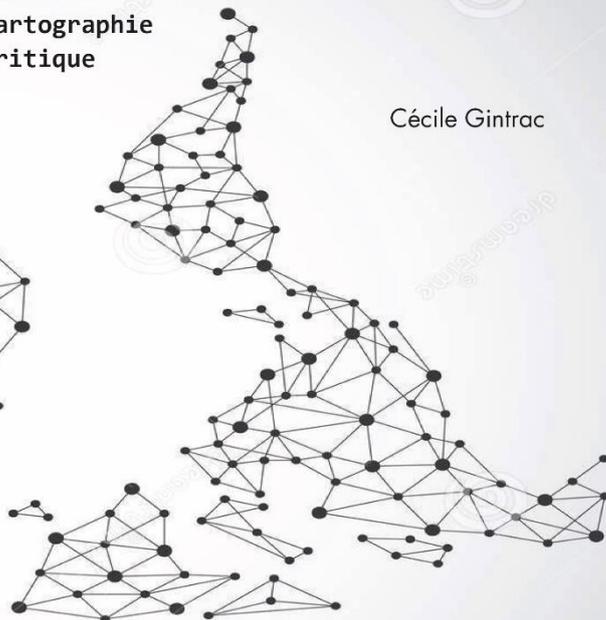


Tableau récapitulatif des choix de maquettage et de fabrication

Tableau récapitulatif des maquettes et fabrication des quatre parutions					
		<i>(faute de mieux)</i>	<i>Ciel chromatique</i>	<i>Jacinthe noire</i>	<i>Les Territoires du pouvoir</i>
Calibre	Signes	150 000	100 000	400 000	407 000
	Images	4	1	1	1
Pages		48	96	416	192
Format (mm)		190*225	120*180	140*210	140*210
Maquette intérieure	Nombre de signes/page env.	Entre 1500 et 4000	1200	2000	2200
	Blancs tournants (mm)	12/18/12/18	12/15/18/21	14/17,5/21/24,5	11,2/12,5/16,8/19,6
	Typographie	Variable	Garamond	Garamond	Garamond
	Corps (pt)	Variable		11	11

	Interligne(pt)	Variable	13,2	13,2	13,2
Couverture-titre	Typographie	Futura book	Futura book	Futura book	Consolas bold
	Corps	66	22	29	24
	Couleur	noir	bleu	blanc	ocre
Tirage		500	400	500	400
Fabrication	Format ouvert (mm)	384,03*225	248,06*180	294,97*210	296,12*210
	Dos (mm)	4,03	8,06	14,97	16,12
	Papier intérieur	Olin recycled 120g/m2	Olin recycled 120g/m2	Olin recycled 60g/m2	Olin recycled 120g/m2
	Papier couverture	Keaykolour 300 g/m2	Keaykolour 300 g/m2	Keaykolour 300 g/m2	Keaykolour 300 g/m2
	Façonnage	broché	broché	broché	broché
	Couverture souple	oui	oui	oui	oui
Conditionnement		mise en caisse carton par 50	mise en caisse carton par 40	mise en caisse carton par 50	mise en caisse carton par 40

Volonté écoresponsable

Si l'écoresponsabilité de la maison se dessine à plusieurs étapes du travail éditorial (consommation énergétique, matériel de bureau, etc.), le moment de l'impression est sans doute l'un des plus importants pour cela. Les éditions Prototype privilégient donc l'impression sur des papiers recyclés et/ou certifiés issus de forêts gérées durablement (certification PEFC pour les bois européens, FSC pour les bois non-européens). Elles préfèrent également une impression (numérique peut-être) la plus locale possible (en conscience de leurs moyens financiers limités cependant), au sein d'une imprimerie travaillant dans le respect de l'environnement (norme Iso 14001, Imprim'vert, etc.) et utilisant des encres végétales. Enfin, les éditions Prototype choisissent des faibles tirages et prévoient des formats économiques en papier. Par ailleurs, elles valorisent les ouvrages en essayant de les inscrire dans leur fonds plutôt que les pilonner. Si la destruction est malgré tout nécessaire, elle sera réalisée dans une filière assurant un recyclage intégral.

5. Du livre aux lecteurs·trices

Les enjeux d'une diffusion-distribution non-spéculative

L'équipe de Prototype n'étant pas convaincue par le fonctionnement actuel de la diffusion et de la distribution (ni par leurs exigences auprès des éditeurs·trices comme auprès des libraires) et ayant bien conscience qu'elle a de toute manière peu les moyens de travailler avec une structure de diffusion-distribution dès à présent, elle a donc fait le choix de l'autodiffusion et de l'autodistribution, qui lui permettent d'observer le fonctionnement de ces réseaux et d'affiner la commercialisation de ses livres à l'avenir.

De quelques semaines avant les parutions des ouvrages (fixées aux 14 mars et 10 octobre) à quelques mois après (de mi-mars à mi-mai et de mi-octobre à mi-décembre), les éditrices partiront donc à la rencontre des libraires des régions sud-ouest et francilienne prioritairement mais pas seulement – elles tenteront d'étendre leur parcours à l'ensemble de la façade ouest-atlantique puis de Lyon au sud-est de la France. Elles leur présenteront le projet de la maison Prototype ainsi que les premiers ouvrages prévus ou parus – dans ce dernier cas, les éditrices pourront laisser directement des exemplaires en dépôts et faire le point lors de la prochaine tournée, à l'automne ou au printemps suivant – en proposant une marge libraire de 35% sur les livres. Il est certain qu'il ne sera pas possible de rencontrer toutes les librairies mais les éditrices essayeront de prendre contact avec le plus grand nombre d'entre elles, y compris par téléphone ou mail.

Afin d'orienter l'énergie de l'équipe dans cette diffusion, les éditrices choisiront en amont une large partie des librairies qu'elles souhaitent visiter : librairies indépendantes, plutôt de taille moyenne ou petite mais surtout avec, quand cela est possible, un engagement à travers les livres et les événements qui sont proposés au sein de la librairie. Cela n'exclue pas les autres librairies mais les éditrices supposent que les librairies dont la position intellectuelle, littéraire, et parfois militante, seront peut-être plus disponibles et réceptives à la ligne éditoriale de la maison.

Par ailleurs, l'équipe des éditions Prototype souhaiterait entamer une réflexion autour de la diffusion-distribution, afin de l'envisager de manière plus solidaire et moins précarisante pour ceuls qui sont déjà dans les positions les plus fragiles. Elle prendra contact avec la structure de diffusion Hobo, qui promeut « l'édition indépendante, engagée, libertaire, contre-culturelle¹⁸⁵ ». Hobo ne diffusant pas partout en France, une part d'autodiffusion continuera

¹⁸⁵ Page « Qui sommes-nous » du site internet de Hobo diffusion.

d'être effectuée par l'équipe de Prototype. Par ailleurs, les éditrices souhaiteraient envisager un projet d'éditeurs·trices-diffuseurs·euses par l'intermédiaire d'une coopérative ou d'une association d'éditeurs·trices indépendant·e·s engagé·e·s pour une diffusion-distribution égalitaire. Il s'agit de constituer des réseaux d'éditeurs·trices (par proximité éditoriale par exemple) situés à différents endroits du territoire français et qui pourraient donc prendre en charge localement et par périodes la diffusion de plusieurs maisons d'édition affiliées. L'objectif n'est pas lucratif et ce n'est pas la recherche de la rentabilité qui anime ce collectif, plutôt celle d'une stabilité économique et d'une solidarité éditoriale entre structures donnant une importance à une production responsable et éventuellement lente. Le financement de l'association se ferait par adhésion des éditeurs·trices principalement, mais pourquoi pas aussi d'autres professionnel·le·s du livre s'ils le souhaitent, ainsi que par un pourcentage prélevé sur le prix du livre HT, mais plus bas que ceux pratiqués par les structures majeures de la diffusion et seulement une fois le livre vendu par les libraires (afin d'éviter le système de paiements à rebours/dettes de l'éditeur·trice ou des libraires auprès des diffuseurs-distributeurs, etc.).

Toutes ces pistes de diffusion et de distribution sont par ailleurs compatibles et peuvent cohabiter dans le fonctionnement des éditions Prototype. Elles seraient à explorer plus en détails – d'autant plus qu'il est probable que des éditeurs·trices se soient déjà organisé·e·s pour construire une diffusion solidaire.

L'argumentaire de Ciel chromatique

CIEL CHROMATIQUE

Célie Nine

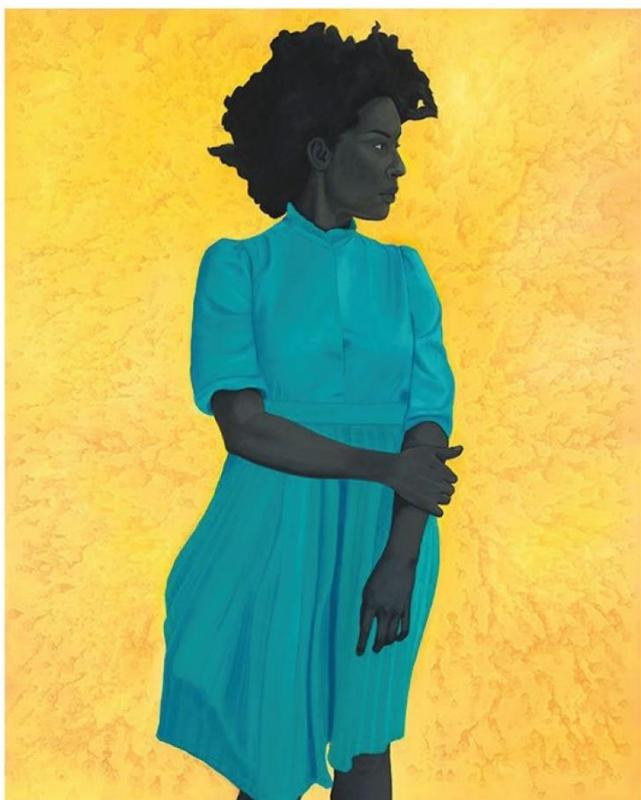
Recueil de nouvelles

Illustration de couverture : Amy Sherald, *Saint Woman*

*Pourquoi personne ne m'a chanté combien se lever le matin
n'avait plus d'intérêt, lorsque ce n'était pas sous le soleil
obèse et dans la moiteur verte de mon Nord Atlantique ?*

Disponible à partir de mars 2017
éditions prototype
collection Météorite

96 pages
120 x 180 mm
Couverture souple, impression en
quadrichromie
Impression intérieure en noir & blanc
Tirage : 400 exemplaires
PVP : 16 euros
ISBN : 972-2-916130-76-9



Iels* arrivent en France pour la première fois et découvrent ce territoire où iels n'ont pas grandi mais dont iels ont cotoyé les traces amères laissées chez euls par d'autres après des passages devenus aussi ordinaires que destructeurs. Iels viennent de partout mais surtout des Suds, des anciennes colonies ou des DOM-TOM... Et iels font maintenant face aux contrastes et aux contradictions d'une métropole ambiguë, qui ne cesse de les assurer de son amitié en n'arrivant pourtant jamais à les regarder pour de bon.

Célie Nine est une jeune autrice martiniquaise. Elle écrit autant d'après sa propre expérience qu'en piochant dans les rencontres plurielles qu'elle a faites et, avec ce premier texte en forme de galerie de portraits, elle sait dépasser le témoignage ou le documentaire pour offrir des nouvelles aux points de vue multiple, en résonance avec des enjeux actuels. Le tout dans une langue éclatante à la tension quotidienne et poétique palpable.

* Les éditions Prototype déforment volontairement les normes linguistiques et grammaticales afin d'encourager l'appropriation d'une écriture plus inclusive. Nous précisons notre position sur notre site.

La promotion et la communication

Les éditions Prototype étant en autodiffusion-autodistribution, la phase de communication est primordiale pour gagner en visibilité et en présence en librairie et ainsi élaborer une commercialisation efficace des nouveaux ouvrages. Compte-tenu de la petite taille de l'équipe, des moyens modestes déployés par la maison et de l'enjeu de la commercialisation, le plan de communication se doit d'être autant accessible que pertinent.

Tout d'abord, la présence virtuelle de la maison est primordiale : il faut animer et maîtriser les réseaux sociaux pour s'y inscrire durablement (facebook et plus encore twitter, qui fait circuler très rapidement et très largement les informations... mais qui les laisse aussi se noyer dans la masse) et construire un site internet disposant d'une plateforme de vente en ligne efficace et sécurisée.

Ensuite, l'envoi d'une dizaine de communiqués de presse par ouvrage est planifié – c'est peu mais néanmoins proportionnel aux tirages assez confidentiels des textes. Afin de créer un écho avec le livre final, tous les communiqués de presse ont le même format que les ouvrages dont ils parlent. Les impressions de ces communiqués sont réalisées en interne afin de limiter les coûts.

Ainsi, aux mois de février et septembre seront transmis ces communiqués sous forme imprimée (pour la presse écrite) ou électronique (pour la presse en ligne) :

Quelques exemples de presses écrites : Télérama ; Le Matricule des anges ; Libération ; CQFD...

Quelques exemples de presses en ligne : Actualitté ; Jeune Afrique ; Slate ; Yagg...

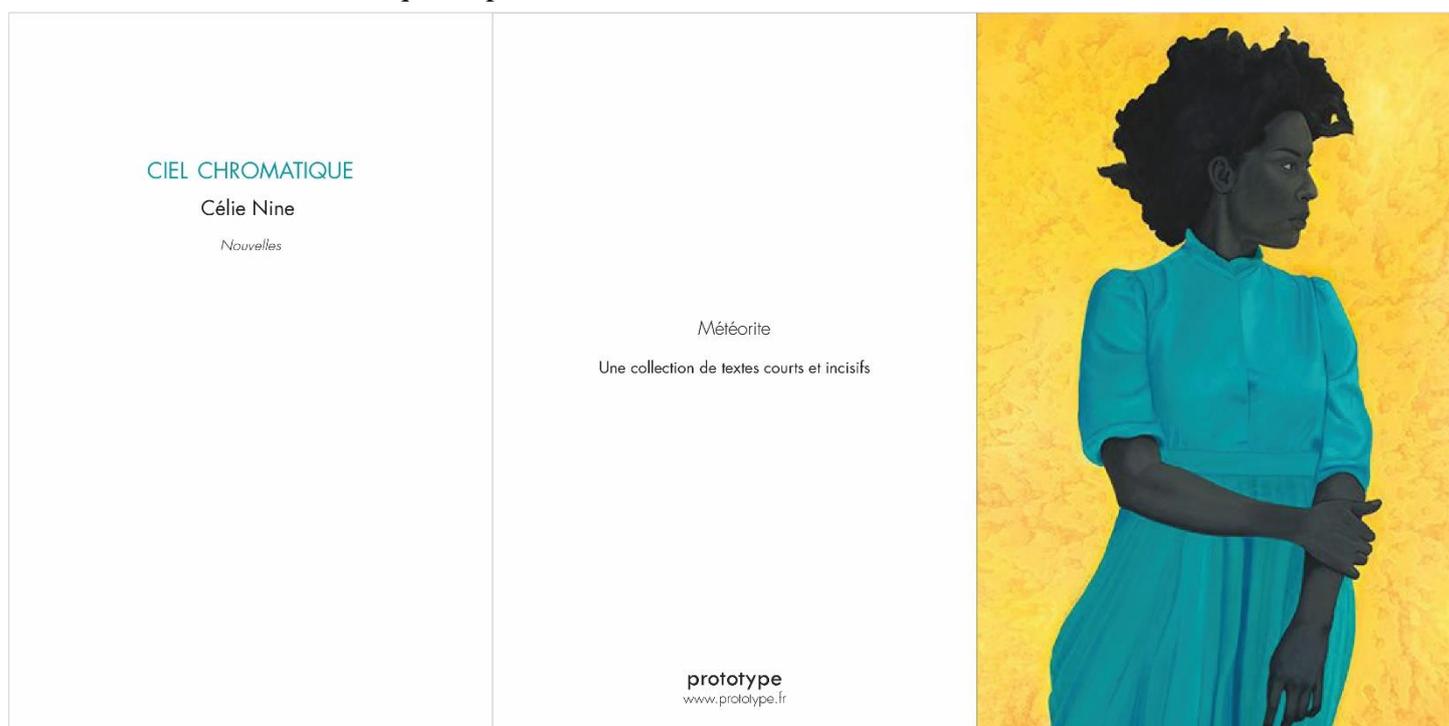
Quelques sites plus militants et/ou plus confidentiels : Barbi(e)turix, Cases rebelles, Quartiers Libres, Les Mots sont importants, etc., auxquels s'ajouteront des blogs plus personnels de manière épisodique.

L'équipe de Prototype et/ou les auteurs·trices publi·e·s envisagent également des rencontres et des débats en librairies ou dans des lieux accueillant des événements culturels, littéraires et/ou militants. On pourrait par ailleurs imaginer une lecture double d'un extrait de *Jacinthe noire* en français et en tamazight, suivi d'une rencontre avec le traducteur.

Enfin, l'équipe de Prototype souhaite entamer la construction de partenariats avec des associations artistiques et culturelles. Des moments organisés conjointement pourraient aussi être des occasions de toucher de nouveaux publics.

Le communiqué de presse de Ciel chromatique

Il s'agit d'un dépliant de trois volets reprenant le format du livre imprimé, dont voici le recto-verso : l'image du volet droit est refermée sur le titre du volet gauche, le volet central représentant une 'quatrième de couverture'. Quand on ouvre le dépliant, le titre du volet gauche est à côté de l'image du volet gauche portant une citation ; puis quand on ouvre le titre apparaît le texte du communiqué de presse.



CONCLUSION

J'ai commencé cette étude en me demandant quelle place occupait l'édition des écrivaines franco-/algériennes de langue française que j'ai choisies en France, et de quelles manières leurs livres étaient présentés aux lecteurs·trices, ces deux aspects (activité du champ éditorial et discours éditoriaux) fonctionnant conjointement (un aspect du discours est aussi souvent un argument de vente ou de reconnaissance symbolique, etc.). D'un point de vue historique et économique, il s'agit bien d'une édition très spécifique, presque invisible face à la masse imprimée chaque année, mais qui a tout de même suivi la tendance globale du secteur éditorial : production accélérée, mouvement de concentration, augmentation des rééditions, etc. Comme toutes les littératures « étrangères », elle a cependant la particularité de se situer sur le fil entre plusieurs espaces géopolitiques et culturels et donc de circuler parmi eux. Mais ce qui la distingue de ces dernières, c'est qu'elle ajoute à l'identification de « littérature étrangère » celle de « littérature française ». On voudrait parfois n'associer ces termes qu'à des systèmes linguistiques sans enjeux plus englobants ; de fait, le quotidien nous montre l'inverse : non seulement la langue est bien un outil de pouvoir mais aussi, les résonances des adjectifs « français » ou « algérien » dépassent la seule mention de cette langue. C'est aussi toute l'histoire, et principalement l'histoire coloniale, celle de la guerre d'indépendance et celle des décennies qui suivirent, qui se fondent dans ces termes, surtout quand ils sont mis côte à côte. Et c'est dans ces histoires qu'existent aussi les maisons d'édition qui publient les douze écrivaines franco-/algériennes de langue française.

Ces maisons sont principalement françaises, signe du choix poétique mais aussi stratégique que représente l'écriture en français pour des écrivaines algériennes. L'enjeu est évidemment une circulation plus large et peut-être une médiatisation et une reconnaissance plus grandes. Les maisons sont aussi nombreuses et variées : grands groupes côtoient structures indépendantes, maisons installées et réputées font face au dynamisme des jeunes, éditions défendant une ligne plus commerciale se développent en parallèle de celles souvent plus précaires... Il ne semble en tout cas exister aucune dynamique globale à cette édition spécifique, chaque maison traitant (ou non) à sa façon les enjeux d'une telle édition et presque aucune ne développant de catalogue autour de plusieurs écrivaines. Quand il existe une régularité de publications, il s'agit plutôt d'une politique d'autrice.

Par ailleurs, la majorité des maisons d'édition n'ont commencé à publier des livres de ces écrivaines que dans les années 1980-1990, suivant le mouvement général qui permit de transformer le silence entourant la guerre d'Algérie en sujet en vogue. C'est donc une logique commerciale qui préside en partie à un certain nombre de publications, ou en tout cas une logique d'inscription dans un horizon d'attente que beaucoup de structures n'auront pas contribué à créer.

Les maisons engagées dans une défense politique et littéraire de ces textes étaient d'ailleurs peu nombreuses au passé. Au présent, elles semblent quasiment inexistantes de ce corpus. Non pas que le fait de publier des écrivaines franco-/algériennes de langue française doive nécessairement être l'objet de maisons fortement positionnées, mais on pourrait penser que les perspectives postcoloniales et féministes qui peuvent éclairer les textes des écrivaines auraient attiré des maisons parfois plus politisées. Cela ne semble pas être le cas, peut-être parce que la littérature est moins explicitement investie comme lieu de politicalité par les maisons militantes.

Ce n'est cependant pas parce que les maisons d'édition ne sont pas investies dans une forme d'engagement politique qu'elles ne promeuvent pas des idéologies, au contraire – et sans distinction significative entre maisons indépendantes et maisons appartenant à des groupes cette fois. Parce qu'elles se reconnaissent dans certaines de ces idéologies ou parce qu'elles y adhèrent sans même s'en apercevoir tant ces dernières sont prégnantes (ce qui se passe sans doute dans la très grande majorité des cas), les livres des écrivaines deviennent les lieux de discours portés par des scénographies éditoriales variées. Le plus souvent, ces scénographies convoquent des ensembles de codes visuels et textuels réducteurs – et c'est (malheureusement) la raison pour laquelle ils fonctionnent. En réduisant certains 'thèmes' des représentations sur-identifiables par les lecteurs·trices, les maisons d'édition s'assurent un public de réception. Il y a donc un intérêt économique à reproduire ces idéologies ; mais en même temps, elles participent à la part de violence que contient la représentation. Car, comme l'a dit Edward Said, toute représentation implique une part de réduction, mais cette dernière n'a pas, il me semble, à être nécessairement oppressive pour ceus qu'elle représente. La représentation est un choix face à l'inépuisable. Le problème d'un grand nombre de scénographies éditoriales, c'est leur récurrence : elles choisissent de manière répétée de mettre l'accent sur les mêmes éléments, en résonance plus générale avec un contexte idéologique. Elles sont donc soutenues par des idéologies hégémoniques, dominantes et oppressives qu'on pourrait parfois avoir du mal à mettre en lien avec une 'simple' couverture (et pourtant) : système néocolonial, impérialiste, sexiste et patriarcal, capitaliste... La très grande majorité des scénographies éditoriales

concourent à l'alimentation de ces mécaniques oppressives qui tournent principalement autour de l'exotisme, de l'étrangéification de l'autre, de la célébration d'une féminité normative et de la réification des femmes.

Ainsi, les scénographies conduisent à décontextualiser et à éventuellement dépolitiser les œuvres des écrivaines – ces dernières étant parfois elles-mêmes à l'origine de stéréotypes réducteurs, et il me semble justement que c'est l'une des raisons qui devraient pousser les éditeurs·trices à avoir une approche critique de ces mécanismes. En effet, il ne s'agit pas de 'corriger' ni de 'ne rien dire sur rien', mais d'être attentif·ve aux manières dont les oppressions se reproduisent en précarisant (dans tous les sens du terme) le plus souvent les mêmes personnes ; donc d'être attentif·ve aux façons dont nous sommes nous-mêmes acteurs·trices, ou non, de ces reproductions, en décidant du « comment » : comment parle-t-on de ce sujet, comment est-il le plus souvent présenté, dans quels cadres, etc. Il me semble que les éditeurs·trices, en tant que passeur·euse de textes, ont cette responsabilité. Se positionner pourrait empêcher une décontextualisation trop fréquente et trop évidente des œuvres des écrivaines franco-/algériennes et permettre d'en proposer une approche située, consciente de la position depuis laquelle elle s'exprime.

En cela, il me semble qu'élaborer un projet ayant pour fondement ce point de vue situé et une approche critique et politique des textes risque également de reproduire de fortes idéologies mais permet tout de même d'éviter une réduction des littératures à quelques thèmes récurrents. Cela permet également de proposer une approche postcoloniale et féministe de ces livres, ce qui me semble particulièrement nécessaire pour saisir l'articulation des enjeux de race et de genre qui structurent les scénographies éditoriales comme les parcours des écrivaines. Par ailleurs, proposer un catalogue défendant une telle ligne éditoriale, c'est peut-être tenter d'emprunter un chemin qui ne suit pas la tendance globale de l'édition – c'est ambitieux mais sans doute faut-il l'être un peu pour poursuivre ses projets. Or, je me demande si le fait de moins suivre cette tendance ne pourrait pas permettre de rendre plus visibles les écrivaines franco-/algériennes de langue française, en rendant l'édition vraiment spécifique – avec le risque du déterminisme à identifier pour l'éviter. En tout cas, leurs livres s'inscriraient dans une démarche éditoriale politique qui tenterait de « décoloniser les imaginaires » et de donner aux textes des scénographies contextualisantes, à la recherche de singularité comme de pluralité et de polysémie. Des scénographies conscientes du pouvoir du mot et de l'image dans la société contemporaine et qui, sans s'appuyer sur des visions oppressives, laisseraient tout de même un peu de place au trouble et au doute.

Il y aurait encore beaucoup de sujets à étudier dans ce travail, en particulier des aspects historiques ou plus individuels et détaillés à propos des écrivaines, qui ont des parcours très divers, ou des maisons d'édition, en particulier en Algérie. Je n'ai également pas traité du numérique, comme annoncé, et c'est un sujet en soi. Enfin, j'aurais pu m'attarder plus longtemps sur la manière dont l'islam est présent dans les discours éditoriaux, qui sont passés de l'usage de mots assez neutres à celui des images plus sensationnalistes ces dernières décennies – et c'est une tendance, partagée par d'autres il me semble, qu'il serait intéressant d'explorer, au vu des contextes actuels. La division thématique ne m'a pas toujours permis d'aller chercher ces précisions mais cela demeure des enrichissements possibles, et c'est sans doute aussi en approfondissant ces aspects que le projet éditorial pourrait se poursuivre.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus et ressources proches

Les deux-cent-quatre-vingt-cinq livres des écrivaines figurent dans les bibliographies de chaque écrivaine, en annexes (p.219-245). Les soixante-huit maisons d'édition figurent également en annexes (p.250-256).

L'ensemble des sites internet des maisons d'édition, ainsi que les notices Wikipédia des écrivaines, des maisons d'édition et des éditeurs·trices.

ALILAT Farid, « Faïza Guène, ou Candide en banlieue », *Jeune Afrique*, 26 octobre 2004. <<http://www.jeuneafrique.com/72472/archives-thematique/faeza-gu-ne-ou-candide-en-banlieue>> [dernière consultation le 18 août 2016]

RAMASSEUL David, « France-Algérie, la poésie en trait d'union », entretien avec Samira Negrouche, *Paris Match*, 8 juillet 2012. <<http://www.parismatch.com/Actu/International/Samira-Negrouche-France-Algerie-la-poesie-en-trait-d-union-157360>> [dernière consultation le 18 août 2016]

Postcolonialisme : approches littéraires

BARDOLPH Jacqueline, *Études postcoloniales et littérature*, Paris, Honoré Champion, 2002.

BONN Charles, *Littératures des immigrations, un espace littéraire émergent*, Paris, L'Harmattan, 1995.

DURAND Jean-François (éd.), *Regards sur les littératures coloniales, Afrique francophone : découvertes*, tome 1, Paris, L'Harmattan, 2000.

DURAND Jean-François (éd.), *Regards sur les littératures coloniales, Afrique francophone : approfondissements*, tome 2, Paris, L'Harmattan, 2000.

EAGLETON Terry, JAMESON Frederic, SAID Edward W., *Nationalisme, colonialisme et littérature* (traduit de l'anglais – États-Unis et Angleterre – par Ginette Emprin, Jacqueline Genet, Pierre Lurbe et Sylviane Troadec), Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1994 [1988].

MIANO Léonora, « Il faut mieux formuler le concept d'afropéanisme », *Le Magazine littéraire*, 6 novembre 2013. Actuellement indisponible en ligne.

MOURA Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992.

MOURA Jean-Marc, *La Littérature des lointains, histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998.

MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013 [1999].

SÉVRY Jean (éd.), *Regards sur les littératures coloniales, Afrique anglophone et lusophone*, tome 3, Paris, L'Harmattan, 2000.

SULTAN Patrick, *La Scène littéraire postcoloniale*, Paris, Le Manuscrit, 2011.

Postcolonialisme et cultural studies : ressources générales

BHABHA Homi K., *Les Lieux de la culture, une théorie postcoloniale* (traduit de l'anglais – Inde – par Françoise Bouillot), Paris, Payot & Rivages, 2007 [1994].

CERVILLE Maxime, FREITAS Franck (dir.), *Poli, politique de l'image, Techno-racismes*, numéro 10, Paris, Poli éditions, 2015.

CERVILLE Maxime, QUEMENER Nelly, Cultural Studies, *Théories et méthodes*, Paris, Armand Colin, 2015.

CÉSAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme* suivi de *Discours sur la négritude*, Paris, Présence africaine, 2015 [2004 ; *Discours sur le colonialisme*, 1955 ; *Discours sur la négritude*, 1987].

CHAKRABARTY Dipesh, *Provincialiser l'Europe* (traduit de l'anglais – Inde – par Olivier Ruchet et Nicolas Vieillescazes), Paris, Amsterdam, 2009 [2000].

COLLIGNON Béatrice, « Note sur les fondements des *postcolonial studies* », *EchoGéo* numéro 1, Paris, 2007. <<http://echogeo.revues.org/2089>> [dernière consultation le 18 août 2016]

DELPHY Christine, « Il existe déjà un code de la laïcité », intervention dans la revue web *Contretemps*, 2 avril 2011. <<http://www.contretemps.eu/interventions/il-existe-d%C3%A9j%C3%A0-code-la%C3%AFcit%C3%A9>> [dernière consultation le 18 août 2016]

DÉLY Renaud, « Ce que la France doit aux Arabes », entretien avec Pascal Blanchard, *BiblioObs*, 30 novembre 2013. <<http://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20131129.OBS7599/ce-que-la-france-doit-aux-arabes.html>> [dernière consultation le 18 août 2016]

EBANDA DE B'BÉRI Boulou (dir.), *Les Cultural Studies dans les mondes francophones*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2010.

FANON Frantz, *Œuvres, Peau noire, Masques blancs, L'An V de la révolution algérienne, Les Damnés de la terre, Pour la révolution africaine*, Paris, La Découverte, 2015 [2011 ; *Peau noire, Masques blancs*, 1952 ; *L'An V de la révolution algérienne*, 1959 ; *Les Damnés de la terre*, 1961 ; *Pour la révolution africaine*, 1964].

GUILLAUMIN Colette, *L'Idéologie raciste, genèse et langage actuel*, Paris, Gallimard, 2002 [1972].

HALL Stuart, *Identités et cultures, politiques des cultural studies*, édition établie par Maxime Cervulle (traduit de l'anglais – Angleterre – par Christophe Jacquet), Paris, Amsterdam, 2007 [articles publiés entre 1974 et 2002].

KHEMILAT Fatima, « Intellectuels écrans ou résistants : de la délicate position des personnes racisées dans la production de discours et lois islamophobes et orientalistes », communication lors du colloque CADIS/EHESS et UC Berkely, *L'Influence complexe de l'orientalisme dans les discours scientifiques sur l'islam*, le 11 et 12 décembre 2014. Visionnable sur Youtube : <<https://www.youtube.com/watch?v=-E1qPCr0Eu4>> [dernière consultation le 18 août 2016]

LAURENT Sylvie, LECLÈRE Thierry (dir.), *De quelle couleur sont les Blancs ? Des « petits Blancs » des colonies au « racisme anti-Blancs »*, Paris, La Découverte, 2013.

LAZARUS Neil (dir.), *Penser le postcolonial, une introduction critique* (traduit de l'anglais – Angleterre – par Marianne Groulez, Christophe Jacquet et Hélène Quiniou), Paris, Amsterdam, 2006 [2004].

RANCIÈRE Jacques, « Racisme, une passion d'en haut », intervention lors d'une conférence le 11 septembre 2010 ayant pour thème « Les Roms, et qui d'autre ? », publiée par *Mediapart* le 14 septembre 2010. <<https://blogs.mediapart.fr/edition/roms-et-qui-dautre/article/140910/racisme-une-passion-den-haut>> [dernière consultation le 18 août 2016]

SAID Edward W., *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident* (traduit de l'anglais – États-Unis – par Catherine Malamoud), Paris, Points, 2013 [1978, 1995, 2003 pour les éditions originales ; 1980, 1997, 2005 pour les éditions françaises].

SAID Edward W., *Dans l'ombre de l'Occident* (traduit de l'anglais – États-Unis – par Léa Gauthier) suivi de BOULBINA Seloua Luste, *Les Arabes peuvent-ils parler ?*, Paris, Payot & Rivages, 2014 [2004 ; 2011 pour l'édition française].

SMOUTS Marie-Claude (dir.), *La Situation postcoloniale, les postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Presses de Science Po, 2011 [2007].

SPIVAK Gayatri Chakravorty, *En d'autres mondes, en d'autres mots, essais de politique culturelle* (traduit de l'anglais – Inde – par François Bouillot), Paris, Payot & Rivages, 2009 [1987].

SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?* (traduit de l'anglais – Inde – par Jérôme Vidal), Paris, Amsterdam, 2009 [1988].

STASZAK Jean-François, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », revue *Le Globe, L'Exotisme*, tome 148, Genève, 2008, p.7-30.

YELLE François, « *Cultural studies*, francophonie, études en communication et espaces institutionnels », *Cahiers de recherche sociologique*, numéro 47, janvier 2009, p.67-90. <<http://id.erudit.org/iderudit/1004980ar>> [dernière consultation le 18 août 2016]

ZBUNYAN Elvan, « Repenser les *cultural studies* et les théories postcoloniales dans leur version française », *Critique d'art* numéro 30, automne 2007. <<http://critiquedart.revues.org/994>> [dernière consultation le 18 août 2016]

Genre, féminisme et articulation des oppressions

ALI Zahra, *Féminismes islamiques*, Paris, La fabrique, 2013 [2012].

BARIL Audrey, « De la construction du genre à la construction du “sexe” : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », dans Diane Lamoureux (dir.), *Recherches féministes, Les Féminismes*, numéro 7, volume 20, 2007, p.61-90.

<<https://www.erudit.org/revue/rf/2007/v20/n2/017606ar.html>> [dernière consultation le 18 août 2016]

BOGGIO ÉWANJÉ-ÉPÉE Félix, MAGLIANI-BELKACEM Stella, *Les Féministes blanches et l'empire*, Paris, La fabrique, 2012.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité* (traduit de l'anglais – États-Unis – par Cynthia Kraus), Paris, La Découverte, 2006 [1990].

BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent, de la matérialité et des limites discursives du « sexe »* (traduit de l'anglais – États-Unis – par Charlotte Nordmann), Paris, Amsterdam, 2009 [1993].

CASE Sue-Ellen, *Feminism and theatre*, New York, Palgrave Macmillan, 2008.

Comité des Artistes-Auteurs Plasticiens, « La sous-rémunération des femmes parmi les artistes-auteurs affiliés est générale et encore pire que celle observée chez les salariés », 15 mars 2015. <<http://caap.asso.fr/spip.php?article335#nb1>> [dernière consultation le 18 août 2016]

DORLIN Elsa (dir.), *Black feminism, anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, 2013 [anthologie de textes traduits de l'anglais – États-Unis – publiés entre 1975 et 2002 ; L'Harmattan, 2008 pour la première édition française].

DORLIN Elsa (dir.), *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, Paris, Presses universitaires de France, 2011 [2009].

HARAWAY Donna, *Manifeste cyborg et autres essais, Sciences – fictions – féminismes*, anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan (traduit de l'anglais – États-Unis – par Laurence Allard, Noël Burch, Pierre-Armand Canal, Marie-Hélène Dumas, Delphine Gardey, Charlotte Gould, Nathalie Magnan et Denis Petit), Paris, Exil Éditeur, 2007 [essais publiés entre 1985 et 2003].

MATHIEU Nicole-Claude, *L'Anatomie politique, catégorisations et idéologies du sexe*, Donnemarie-Dontilly, iXe, 2013 [1991].

MATHIEU Nicole-Claude, *L'Anatomie politique 2, usage, déréluction et résilience des femmes*, Paris, La Dispute, 2014.

NAUDIER Delphine, « Genre et activité littéraire : les écrivaines francophones, introduction », *Sociétés contemporaines* 2010/2, numéro 78, avril-juin 2010, p.5-13. <<http://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2010-2-page-5.htm>> [dernière consultation le 18 août 2016]

Observatoire de l'égalité hommes-femmes dans la culture et la communication, ministère de la Culture et de la Communication, troisième rapport, mars 2015. Téléchargeable sur :

<<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Egalite-entre-femmes-et-hommes/L-Observatoire/Observatoire-2015-de-l-egalite-entre-femmes-et-hommes-dans-la-culture-et-la-communication>> [dernière consultation le 18 août 2016]

PUAR Jasbir K., *Homonationalisme, politiques queer après le 11 septembre 2001* (traduit de l'anglais – États-Unis – par Maxime Cervulle et Judy Minx), Paris, Amsterdam, 2012 [2007].

Algérie : littérature et édition

DAUM Pierre, « Éditeurs et libraires en Algérie », *Le Monde diplomatique*, août 2013. Archives en ligne payantes du Monde : <<https://www.monde-diplomatique.fr/2013/08/DAUM/49513>> [dernière consultation le 13 août 2016]

DÉJEUX Jean, *La Littérature algérienne contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979 [1975].

DÉJEUX Jean, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994.

HELLER-GOLDENBERG Lucette (dir.), « Maghreb au féminin : littérature algérienne de femmes », *Cahier d'études maghrébines* numéro 2, Cologne, mai 1990.

HUBERT Nicolas, *Éditeurs et éditions pendant la guerre d'Algérie, 1954-1962*, Saint-Denis, Bouchène, 2012.

MONCIAUD Didier, « Les Éditions de Minuit et la guerre d'Algérie : publications et rééditions », *Cahiers d'histoire, revue d'histoire critique, Pour en finir avec le socialisme « utopique »*, numéro 124, 2014, p.225-231. <<http://chrhc.revues.org/3836>> [dernière consultation le 18 août 2016]

NAHLOVSKY Anne-Marie, *La Femme au livre, les écrivaines algériennes de langue française*, Paris, L'Harmattan, 2010.

OULD KHETTAB Djamila, « Librairies et bibliothèques en Algérie : livre cherche visibilité désespérément ! », *Algérie focus*, 4 mai 2015. <<http://www.algerie-focus.com/2015/05/librairie/>> [dernière consultation le 18 août 2016]

GHOZALI Faïza, « Édition algérienne : entre dèche et débrouille », *Jeune Afrique*, 3 février 2010. <<http://www.jeuneafrique.com/199062/culture/edition-alg-rienne-entre-d-che-et-d-brouille/>> [dernière consultation le 18 août 2016]

Algérie : histoire, colonisation et indépendance

BANCEL Nicolas, BLANCHARD Pascal, GASTAUT Yvan, YAHY Naïma (dir.), *La France arabo-orientale, treize siècles de présences du Maghreb, de la Turquie, d'Égypte, du Moyen-Orient & du Proche-Orient*, Paris, La Découverte, 2013.

BOUCHÈNE Abderrahmane, PEYROULOU Jean-Pierre, TENGOUR Ouanassa Siari, THÉNAULT Sylvie (dir.), *Histoire de l'Algérie à la période coloniale, 1830-1962*, Paris, Alger, La Découverte, barzakh, 2012.

CLÉMENCEAU Georges, Discours du 30 juillet 1885 à la Chambre des députés. Disponible sur le site de l'Assemblée nationale, « La colonisation est-elle un devoir des civilisations ? Discours à la chambre des députés : 30 juillet 1885 ». <<http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/7ec.asp>> [dernière consultation le 18 août 2016]

FERRY Jules, Discours du 28 juillet 1885 à la Chambre des députés. Disponible sur le site de l'Assemblée nationale, « Jules Ferry (1885) : les fondements de la politique coloniale (28 juillet 1885) ». <<http://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/grands-moments-d-eloquence/jules-ferry-1885-les-fondements-de-la-politique-coloniale-28-juillet-1885>> [dernière consultation le 18 août 2016]

Le Mouvement social, « La société du contact dans l'Algérie coloniale », 3/2011, numéro 236, juillet-septembre 2011.

REY-GOLDZEIGER Annie, *Aux origines de la guerre d'Algérie, 1940-1945 : de Mers-el-kébir aux massacres du nord-constantinois*, Paris, La Découverte, 2002.

STORA Benjamin, *Histoire de l'Algérie coloniale (1830-1954)*, Paris, La Découverte, 2004 [1991].

STORA Benjamin, *Histoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 2004 [1993].

STORA Benjamin, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance, 1962-1988*, Paris, La Découverte, 2004 [1994].

Édition, champ littéraire et secteur du livre

Alliance internationale des éditeurs indépendants. <<http://www.alliance-editeurs.org>> [dernière consultation le 18 août 2016]

BÉNICHOU Paul, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830*, Paris, Gallimard, 1996 [1973].

BESSARD-BANQUY Olivier, *L'Industrie des lettres, étude sur l'édition littéraire contemporaine*, Paris, Pocket, 2012 [2009].

BOURDIEU Pierre, « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, numéro 126/127, 1999, p.3-27.

BOURDIEU Pierre, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales, la Circulation internationale des idées*, numéro 145/1, 2002, p.3-8.

CASANOVA Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Points, 2008 [1999].

Centrale de l'édition, <<http://www.centrale-edition.fr>> [dernière consultation le 18 août 2016]

DUBOURG Edgard, « Explorons en profondeur... les couvertures de livre », *Maison Dubourg*, 4 mars 2016. <<http://www.lamaisondubourg.net/#!Explorons-en-profondeur-Les-couvertures-de-livres/c3les/56d71e660cf20d226f1bb2e5>> [dernière consultation le 18 août 2016]

DUCAS Sylvie, *La Littérature, à quel(s) prix ? Histoire des prix littéraires*, Paris, La Découverte, 2013.

FOUCHÉ Pascal, *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 1998.

MAINGUENEAU Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1974.

MOLLIER Jean-Yves, *Édition, presse et pouvoir en France au XXe siècle*, Paris, Fayard, 2008.

MOLLIER Jean-Yves, *Une autre histoire de l'édition*, Paris, La fabrique, 2015.

PARINET Elisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine, XIX^e – XX^e siècle*, Paris, Le Seuil, 2004.

Observatoire de l'économie du livre, *Situation du livre*, « Annexe 5 – 1992-2008 : 27 ans d'évolution du marché du livre en France », 2008-2009.

Observatoire de l'économie du livre, *Économie du livre, le secteur du livre : chiffres-clés 2013-2014*, synthèse de mars 2015. En ligne, téléchargeable sur cette adresse : <<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Livre-et-Lecture/Actualites/Chiffres-cles-du-secteur-du-livre-l-edition-2015-donnees-2013-2014-est-parue>> [dernière consultation le 18 août 2016]

PIAULT Fabrice, « Les vingt ans qui ont changé l'édition », *Livre Hebdo* numéro 1000, 30 mai 2014, p.10-13.

SAPIRO Gisèle, *Translatio, le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, Éditions du CNRS, 2009.

SAPIRO Gisèle, *La Sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014.

Syndicat national de l'édition, *Les chiffres clés de l'édition 2015, données 2014*, juin 2015. Consultable en ligne et téléchargeable à cette adresse : <<http://www.sne.fr/ressources/chiffres-cles-de-ledition/>> [dernière consultation le 18 août 2016]

Unesco, *Production de livre 1937-1954 et traductions 1950-1954*, revue *Rapports et études statistiques* numéro 2, date inconnue.

Ressources générales

BOURDIEU Pierre, « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, numéro 13, 1977, p3-43.

CAVIGLIOLI David, « Beyoncé, Johnny Borrell... La sélection musicale de "l'Obs" », *L'Obs*, 6 mai 2016. <<http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20160502.OBS9645/beyonce-johnny-borrell-la-selection-musicale-de-l-obs.html>> [dernière consultation le 18 août 2016]

JOFFE Hélène, « Le pouvoir de l'image : persuasion, émotion et identification », *Diogène* numéro 217, 1/2007, p.102-115. <<http://www.cairn.info/revue-diogene-2007-1-page-102.htm>> [dernière consultation le 18 août 2016]

PAVIS Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2012 [1996].

SPENCER Catherine Spencer, *À corps perdus, théâtre, désir, représentation*, Paris, L'Harmattan, 2005.

TAIT Peta, « Circus bodies as theatre animals », *Australian Drama Studies*, numéro 129, volume 35, University of Queensland, 1999.

SURGERS Anne, *Scénographie du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin, 2011 [2009].

ANNEXES

1. Une brève histoire de la colonisation de l'Algérie par la France

L'histoire des relations entre l'Algérie et la France commencent bien avant la colonisation. Plusieurs accords commerciaux avaient été signés pendant les siècles précédents. Suite à ces échanges multiples et parfois compliqués (de nombreux corsaires attaquaient les bateaux), Louis XIV ordonna une expédition militaire à Djidjelli (à l'est d'Alger) en octobre 1664. L'objectif était de s'emparer de la ville et de la fortifier afin de lutter plus efficacement contre les pirates. L'expédition, qui réussit au départ et peut être envisagée comme une première tentative d'annexion de territoire en Algérie par les Français, se solde par un échec.

Un siècle et demi plus tard, en avril 1827, le dey d'Alger, vassal du sultan de l'Empire Ottoman (la régence d'Alger étant en réalité quasiment indépendante), reçoit le consul de France Pierre Deval. Suite à des accords commerciaux, la France avait des dettes envers Alger ; le dey demande donc au consul la réponse du roi de France à trois lettres qu'il lui avait écrites. La discussion s'envenimant, le dey aurait frappé le consul de légers coups d'éventail. Le dey refusant l'ultimatum qui lui était fait par la France suite à cette affaire, cette dernière est considérée comme un *casus belli* entraînant l'envoi d'une flotte pour bloquer le port d'Alger. Autres raisons invoquées : le combat contre les pirates (encore) dont l'un des repaires étaient justement la baie d'Alger, mais en réalité, ceux-ci n'avaient presque plus d'activité depuis le XVIII^e siècle ; et la lutte contre l'esclavage des populations chrétiennes. En fait, la majorité des travailleurs·euses chrétien·ne·s de cette époque étaient libres. Il s'agissait donc bien d'un prétexte exploité par la diplomatie française pour justifier le blocus maritime d'Alger par la marine royale française, blocus qui était en réalité effectué afin d'asseoir l'influence française dans le bassin méditerranéen, de détourner l'attention publique des problèmes intérieurs, voire de s'emparer de la fortune du dey pour combler le trésor français.

Deux ans après le début du blocus, en 1829, un navire parlementaire français est bombardé par Alger. C'est le second prétexte à une opération de représailles terrestres qui eut lieu le 14 juin 1830 (débarquement de Sidi-Ferruch), en fait déjà réalisée en vue de la conquête des terres. Le 3 juillet 1830, Alger est attaquée et bombardée par la terre et la mer ; le 5, le dey capitule.

S'ensuivent cinquante ans (1830-1880) de conquête coloniale de l'Algérie par la France, extrêmement violente, sous cinq régimes différents (restauration, empire, républiques). De nombreuses résistances s'organisèrent face à l'armée française (autour de Abd el-Kader ben

Muhieddine par exemple), à ses massacres et ses pillages, principalement dans la région du Tell, ainsi qu'en Kabylie, deux territoires montagneux proches du littoral. En 1839, le nom d'« Algérie » est adopté officiellement par les autorités françaises pour un territoire pluriel dont elles viennent de dessiner des frontières. En 1871, la Kabylie est définitivement occupée (Lalla Fatma N'Soumer fut arrêtée dès 1857), en dépit des insurrections qui éclatent en raison du remplacement des militaires officiant dans le cadre des bureaux arabes par des fonctionnaires civils venant de Paris. Dans le Sahara, une tribu luttait pour l'indépendance jusqu'en 1902, avec Cheikh Bouamama à sa tête, mais d'une manière générale, la conquête se termina dans les années 1880, aboutissant sur l'expropriation massive des biens immobiliers, agricoles, matériels, etc., des peuples de ces territoires et leur redistribution aux colons européens (encouragés par une colonie de peuplement lancée par le gouvernement d'Alger).

Des territoires multiples deviennent « l'Algérie française », constituant des départements (Alger, Oran et Constantine de 1848 à 1962 ; les Territoires du Sud, qui sont transformés en département du Sahara, département des Oasis et département de la Saoura, de 1902 à 1962) et le territoire algérien devint très vite une « colonie de peuplement » attirant la population française mais aussi espagnole, italienne, maltaise, etc. Jusqu'en 1870, tous les Algériens sont considérés comme « indigènes français » (« israélite » ou « musulman »), sans qu'ils n'aient la citoyenneté française : ce sont des sujets. Mais le 14 octobre 1870, les décrets Crémieux accordent la citoyenneté française aux « indigènes israélites d'Algérie » et excluent les autres, en particulier les musulmans, pour qui s'appliquera le « code de l'indigénat », formalisé et adopté par le gouvernement français le 28 juin 1881 (étendu à l'ensemble des colonies françaises en 1887). Les « indigènes » doivent donc respecter les lois françaises, auxquelles il est ajouté un régime d'exception les concernant : infractions et peines particulières (internement, amendes exorbitantes, etc.), qui peuvent être collectives, concernant les actes « irrespectueux », les réunions sans autorisation, les propos offensants vis-à-vis d'un agent de l'autorité, même en dehors de ses fonctions, etc. Par ailleurs, des travaux forcés sont instaurés, ainsi qu'une « taxe », la liberté de circulation est supprimée (interdiction de circuler la nuit, de quitter une commune sans permis de voyage, etc.) et le vote des « indigènes » est limité (alors qu'ils représentent la majorité de la population). Ce « code », qui institutionnalise l'ordre colonial, va permettre l'appropriation encore plus importante des terres des concernés en même temps qu'une réduction radicale de leurs libertés. L'indigénat est aboli en 1946 mais certaines pratiques demeurent jusqu'à l'indépendance. Ces fortes

différenciation et hiérarchisation effectuées entre les personnes musulmanes et les « autres » se poursuivra tout au long de la colonie et après encore.

Suite à la mobilisation des Algériens pendant la Première Guerre mondiale, la France promet des changements égalitaires et l'attente de ces derniers motive les revendications des Algérien·ne·s. En 1926 est fondé le parti L'Étoile nord-africaine (ENA), qui exige l'indépendance totale de l'Algérie, l'évacuation des troupes françaises, l'abrogation du code de l'indigénat, la récupération des biens expropriés, etc. L'ENA est d'abord créée en France par Hadj ali Abd el-Kader et un noyau de travailleurs émigrés ; elle devient par la suite un parti politique rassemblant Messali Hadj, Salah Bouchafa, Ahmed Belghoul, etc., qui feront lien avec l'Algérie. Rapidement, la puissance coloniale fait pression sur cette organisation et sur celles qui apparaissent les décennies suivantes (interdictions, emprisonnements, meurtres, etc.) : Parti du peuple algérien (PPA), fondé en 1937 par Messali Hadj, après l'interdiction de l'Étoile nord-africaine par le Front populaire, interdit dès 1939 (mais il continue son action malgré tout, manifestant en France comme en Algérie), puis le Mouvement pour le triomphe des libertés démocratiques (MTLD), fondé en 1946 suite à la dissolution du PPA, toujours par Messali Hadj. De nombreux autres mouvements évoluent dans la scène politique algérienne dès le début du XX^e siècle.

Le 8 mai 1945, pour fêter la victoire des Alliés, un défilé est organisé, pendant lequel les militant·e·s indépendantistes rappellent leurs revendications. Lors de la manifestation de Sétif, parmi les drapeaux français et alliés, quelques drapeaux algériens. L'ordre est donné de tirer. Bouzid Saâl, jeune scout, est abattu. ; émeutes et fusillades s'ensuivent. L'armée met en place une répression violente des manifestations, qui tourne aux massacres de Sétif, Guelma et Kherrata. Si cette période de violences se termine officiellement le 22 mai 1945, la répression se poursuit en réalité plusieurs semaines (avec des exécutions sommaires, des bombardements, des massacres et des 'cérémonies de soumission' humiliantes, organisées par l'armée contre les populations algériennes). Pour beaucoup, dont l'historien Mohammed Harbi, « la guerre d'Algérie commence à Sétif ».

En 1947 naît l'Organisation spéciale (OS), bras armé clandestin du MTLD (ce dernier niant son lien avec l'OS pour éviter les arrestations) et du PPA (lui aussi clandestin). Le gouvernement français ordonne la dissolution de l'OS en 1950.

En mars 1954, le Comité révolutionnaire d'unité et d'action est formé (CRUA), prenant la suite de l'OS. En juillet 1954, c'est le Mouvement national algérien (MNA) qui est fondé par Messali Hadj, remplaçant le MTLD. Enfin, le Front de libération nationale (FLN) apparaît en octobre 1954 à l'initiative du CRUA, avec Krim Belkacem, Mostefa Ben Boulaïd, Larbi

M'Hidi, Mohamed Boudiaf, Rabah Bitat et Didouche Mourad. MNA et FLN vont par ailleurs s'affronter dans le contrôle de la révolution et la représentation du futur État, le FLN prenant finalement le dessus après des combats meurtriers. La guerre d'Algérie commence officiellement le 1^{er} novembre 1954 : le FLN, avec son Armée de libération nationale (ALN) commet une série d'attaques meurtrières et diffuse un appel radiophonique au peuple algérien. Jusqu'à l'été 1955, les opérations militaires françaises sont assez réduites mais à partir du mois d'août 1955, d'importants renforts français arrivent en Algérie, suite aux massacres du Constantinois (le FLN attaquent des civils et l'armée française répond violemment). En 1957 a lieu une intensification des combats, avec la bataille d'Alger (7 janvier – 24 septembre), qui conduira au démantèlement du FLN d'Alger (avec notamment l'arrestation de Yacef Saadi et des membres du « réseau bombes », dont de nombreuses femmes – Djamila Bouazza, Djamila Bouhired, Zohra Dif, Danièle Minne, etc. – et la mort de Ali la Pointe, Hassiba Ben Bouali et le « Petit Omar », âgé de douze ans, dans une maison de la Casbah dynamitée par les parachutistes sous les ordres du général Massu).

L'armée française, qui pratique la torture sur les prisonnier·e·s, met en place des barrages aux frontières, ralentissant l'approvisionnement en armes des indépendantistes, et organise une vaste opération d'intoxication des cadres du FLN, qui conduit certains d'entre eux à une « purge » interne faisant de nombreux·ses mort·e·s (dont beaucoup de jeunes intellectuel·le·s ayant fui Alger), laissant le FLN/ALN exsangue. De janvier à mai 1958, une bataille des frontières éclate, l'ALN tentant de forcer les barrages français, ce qui se solde sur un « encagement » encore plus violent de l'Algérie par l'armée française. Un coup d'État à Alger, organisé par des militaires français, a lieu le 13 mai 1958, avec pour objectif de conserver l'Algérie française. Ce même jour, place du Gouvernement à Alger et accompagnés des épouses des généraux Massu et Salan, ils mettent en scène des « cérémonies de dévoilement » : des femmes musulmanes sont conduites sur une estrade et brûlent leur voile. Des « cérémonies » semblables, organisées par les militaires du putsch, sont menées dans tout le pays les semaines qui suivent – violente résonance avec la mission d'émancipation des femmes algériennes que s'étaient données quelques suffragettes les décennies précédentes. L'enjeu, pour les autorités coloniales, est d'afficher des femmes algériennes se désolidarisant du combat des leurs. Leur exposition est un langage : celui de la puissance coloniale œuvrant pour amener les femmes à « l'émancipation » de la « civilisation française ». La réaction de la société algérienne est épidermique : certaines femmes, qui ne portaient pas ou plus le voile depuis longtemps, le reprennent pour affirmer qu'elles ne se « libèrent » pas à l'invitation des Français·es. Signe que la violence à l'égard des femmes a plusieurs visages, en parallèle de ces « cérémonies » de

dévoilement à visée (ou prétexte) d'émancipation, l'armée française commet largement et régulièrement des actes de torture et de viol des femmes algériennes pendant la guerre d'indépendance.

Le 1^{er} juin, alors qu'un coup d'État militaire à Paris pourrait être imminent, le président René Coty délègue ses pouvoirs au général de Gaulle, qui forme un nouveau gouvernement et annonce la création d'une nouvelle constitution. C'est la fin de la IV^e République et le début de la V^e. Le 4 juin 1958, de Gaulle prononce à Alger son discours du « Je vous ai compris », volontairement ambigu.

De Gaulle organise un référendum le 28 septembre 1958, demandant aux Français-es de ratifier la nouvelle constitution. Le référendum est également organisé en Algérie, avec une participation massive pour le « oui ». De Gaulle lance alors le plan de Constantine, un programme économique qui fait penser que l'engagement de la France en Algérie pourrait être durable ; cependant, la nouvelle constitution prévoit qu'une partie du territoire algérien pourrait être rendue aux populations algériennes grâce à une loi. Le 19 septembre 1958 est constitué le Gouvernement provisoire de la république algérienne (GPRA), bras politique et gouvernemental du FLN. Les autorités françaises, qui prétendaient n'avoir pas d'interlocuteur pour négocier, en ont maintenant un. Des plans sont montés afin de conserver la domination de la France sur l'Algérie (plan Challe de 1958 à 1961, qui déploie de nombreuses opérations militaires, entraînant la fragilité de l'ALN).

Le 16 septembre 1959, de Gaulle propose l'autodétermination des Algérien·ne·s, avec trois options possibles : l'indépendance de l'Algérie ; la création d'un État unique comprenant la France et l'Algérie ; un gouvernement « autonome » en Algérie, en association avec la France qui garderait ses « prérogatives » sur l'économie, l'enseignement, la défense et les affaires étrangères. De Gaulle est hostile aux deux premières options¹⁸⁶. La guerre se poursuit

¹⁸⁶ Selon lui, la première conduira à la misère et à une dictature communiste. Bien sûr, les enjeux politiques et économiques de la France en Algérie sont bien trop élevés pour considérer cette option comme intéressante par le corps diplomatique français, au-delà des considérations politico-éthiques de de Gaulle. La seconde option ne peut être réalisée puisque, pour de Gaulle, comme il l'avait expliqué à Alain Peyrefitte en mars 1959 : « Les musulmans, vous êtes allés les voir ? Vous les avez regardés avec leurs turbans et leurs djellabas, vous voyez bien que ce ne sont pas des Français ! Ceux qui prônent l'intégration ont une cervelle de colibri [...]. Les Arabes sont des Arabes, les Français sont des Français. Vous croyez que le corps français peut absorber dix millions de musulmans qui demain seront vingt millions et après-demain quarante ? Si nous faisons l'intégration, si tous les Arabes et Berbères d'Algérie étaient considérés comme Français, comment les empêcherait-on de venir s'installer en métropole, alors que le niveau de vie y est tellement plus élevé ? Mon village ne s'appellerait plus Colombey-les-Deux-Églises, mais Colombey-les-Deux-Mosquées ! » Ce n'est pas non plus l'idée de faire perdre toute autonomie à l'Algérie qui rend cette option caduque, mais bien une considération raciste et islamophobe des populations algériennes ; considération qui fait penser à la théorie raciste du « grand remplacement », qui est donc loin d'être récente. Propos de Charles de Gaulle, 5 mars 1959, dans Alain Peyrefitte, *C'était de Gaulle*, Paris, Gallimard, 2000.

cependant, entre indépendantistes et partisans de l'Algérie française. De violentes émeutes éclatent à Alger : le 24 janvier 1960, les seconds se soulèvent à l'appel du Front national français (FNF) et du député Lagayette, celui-là même à l'origine du coup d'État du 13 mai 1958 à Alger. En fin de manifestation, des barricades s'élèvent et des tirs sont échangés. En dépit des demandes, de Gaulle refuse de retirer son plan d'autodétermination et ordonne à Delouvrier (délégué général du gouvernement en Algérie depuis 1958, responsable de la campagne de « pacification » et de la mise en place du plan de Constantine) d'user de la force si nécessaire pour mettre fin aux émeutes. En décembre 1960, des manifestations éclatent dans plusieurs villes algériennes, réclamant l'indépendance.

Le 8 janvier 1961, un référendum sur l'autodétermination en Algérie est organisé en France et en Algérie. Les électeurs·trices se prononcent à 75% en faveur de l'autodétermination. L'armée française se sent trahie par de Gaulle. Opposés à l'indépendance, les cadres militaires organisent un putsch à Alger le 21 avril 1961 et tentent de prendre le contrôle du pays. Le coup d'État est un échec.

Le 17 octobre 1961, à l'appel de la Fédération de France du FLN, une manifestation pacifique rassemble environ trente-mille Algérien·ne·s à Paris, afin de lutter pour l'indépendance et contre le couvre-feu imposé par le préfet de police de Paris, Maurice Papon, depuis le 5 octobre aux Maghrébin·e·s. La manifestation est violemment réprimée : plus de onze-mille personnes sont arrêtées dans la nuit et enfermées dans des centres d'internement et entre cent-cinquante et deux-cents personnes trouvent la mort, noyées (jetées dans la Seine) ou abattues par la police.

En mars 1962, suite aux accords d'Évian signés entre le gouvernement français et le GRPA le 18 mars, de Gaulle annonce le cessez-le-feu et la tenue prochaine du référendum en métropole concernant l'autodétermination de l'Algérie. Ce dernier a lieu le 8 avril 1962 et recueille 90% de « oui ». Rejetant le cessez-le-feu, l'Organisation armée secrète (OAS), en activité depuis février 1961, se retranche à Bab-El-Oued, un « quartier européen » d'Alger. Les activistes de l'OAS poursuivront leurs attaques plusieurs années après l'indépendance.

Le référendum d'autodétermination de l'Algérie se déroule le 1^{er} juillet 1962. Le « oui » à l'indépendance est exprimé dans 99,72% des suffrages exprimés. Le 3 juillet, de Gaulle déclare la reconnaissance de l'indépendance de l'Algérie par la France et celle-ci est proclamée le 5 juillet 1962 en Algérie. Le 25 septembre 1962, l'Algérie française laisse place à un État nommé République algérienne démocratique et populaire. Les Européen·ne·s (majoritairement Français·es) sont rapatrié·e·s en France, contrairement aux « Harkis », dont certain·e·s seront

tué·e·s, avec une minorité d'Européen·ne·s encore présent·e·s. Les « événements d'Algérie » ne seront officiellement reconnus comme une guerre qu'en 1999 par la France (qui organisa par ailleurs des essais nucléaires en Algérie entre 1961 et 1966, avant de les poursuivre en Polynésie française).

Après l'indépendance, le FLN est érigé en parti unique. Le 19 juin 1965 éclate un coup d'État militaire, qui conduit à l'arrestation de Ahmed Ben Bella et place Houari Boumédiène à la présidence. Une vaste campagne d'arabisation est organisée, qui est aussi une répression meurtrière des cultures imazighen. Chadli Bendjedid succède à Boumédiène en 1979 et fait face à de nombreux soulèvements populaires : *Tafsut Imazighen* (Printemps imazighen) en 1980 (il se répètera ensuite régulièrement jusqu'en 2001) ou émeutes de Sétif en 1986, auxquelles il répond par la répression. Lors du soulèvement de 1988 (en raison de la crise économique liée à l'explosion démographique), l'armée tire sur les manifestant·e·s et tue environ cinq-cents personnes. Cette répression violente conduira le gouvernement à promouvoir une nouvelle constitution plus démocratique et autoriser le multipartisme. En 1991 débute la « décennie noire », une guerre civile qui dura jusqu'en 2002 et qui fit entre cent-cinquante-mille et deux-cent-mille mort·e·s, la violence étatique répondant à la violence islamiste. Le gouvernement annule par un coup d'État les élections de 1991 immédiatement après les résultats du premier tour, craignant de perdre le pouvoir face au Front islamique du salut (FIS). Après l'interdiction du FIS et l'arrestation de milliers de ses membres, différents groupes se revendiquant de l'islam, qui formèrent le Mouvement islamique armé (MIA) dans les montagnes et le Groupe islamique armé (GIA) dans les villes, entament une lutte armée contre le gouvernement et ses partisan·e·s. Progressivement, ces groupes armés s'attaquent aux civil·e·s et la terreur se répand suite aux massacres. À force de négociations, d'arrestations, de répression tout au long des années 1990 jusqu'au début des années 2000, les violences s'atténuent. Abdelaziz Bouteflika, l'actuel président de l'Algérie, se présente aux élections d'avril 1999 comme « candidat indépendant ». Il est pourtant soutenu par l'armée et tous ses adversaires se retirent la veille du premier tour... Ce dernier entame une politique de réconciliation. Depuis, si des attaques se déclarent sporadiquement, les violences se sont atténuées. Bouteflika, 'réélu' trois fois depuis, est aujourd'hui très critiqué pour ses manières autocratiques.

2. Biographies et bibliographies des douze écrivaines franco-/algériennes de langue française

Taos Amrouche · 1913-1976

Biographie

Marie Louise Taos Amrouche

Née en 1913 à Tunis, morte en 1976 à Saint-Michel-l'Observatoire (Alpes de Haute-Provence).

Parents : Antoine-Belkacem Amrouche (env. 1880-1958) et Marguerite-Fadhma Aït Mansour Amrouche (env. 1882-1967 ; écrivaine et poétesse, cf. *Histoire de ma vie*). Tous deux Kabyles convertis au catholicisme dans leur jeunesse. Se marient vers 1898.

Frère : Jean Amrouche (1906-1962), écrivain.

La famille s'installe à Tunis en 1910 où iels obtiennent la nationalité française.

Taos Amrouche épousera le peintre français André Bourdil.



I Collection particulière de Laurence Bourdil

Œuvre

Œuvre littéraire largement inspirée de la culture orale de Kabylie, principalement transmise par sa mère (elle va d'ailleurs signer certaines de ses œuvres Marguerite-Taos en hommage à cette dernière).

Également cantatrice de chants imazighen (textes ensuite traduits par son frère, Jean Amrouche).

Considérée comme l'une des premières romancières algériennes de langue française.

Jean Giono et Jean Amrouche sont intervenus (parfois plutôt pour la décourager) dans les publications de Taos Amrouche (les deux premiers livres ont été édités face à l'ambivalence du frère, le troisième seulement après la mort de Jean Giono).

Publié : 4 romans, 1 recueil de chants

Livre	Maison d'édition	Date	Lieu	Infos supplémentaires
<i>Jacinthe noire</i> Roman écrit entre 1935 et 1937 <i>La Moisson de l'exil I</i>	Edmond Charlot	1947	Paris, France / Alger, Algérie	Publié sous le nom Marie-Louise Amrouche Précédé d'une lettre d'André Gide datée de 1942 Peu connu car peu diffusé (difficultés financières puis faillite de l'éditeur) Jean Amrouche alors directeur littéraire de la revue <i>L'Arche</i> , revue de la maison
	François Maspero	1972	Paris, France	Collection Domaine maghrébin (1967-1973), dirigée par Albert Memmi
	Joëlle Losfeld	1996	Paris, France	Collection Littérature française (au sein du groupe Gallimard depuis 2003)
<i>Rue des tambourins</i> Roman <i>La Moisson de l'exil II</i>	La Table ronde	1960	Paris, France	Publié sous le nom de Marguerite Taos
	Joëlle Losfeld	1996	Paris, France	Collection Littérature française

<i>Le Grain magique, contes, poèmes et proverbes berbères de Kabylie</i> Recueil de chants, de poèmes, de contes et de proverbes de Kabylie	François Maspero	1966	Paris, France	Publié sous le nom de Marguerite-Taos Amrouche Collection Voix (1960-1982) Réédité/réimprimé en 1969, 1971 avec changement de couvertures, 1979, 1981... (même couverture, couleurs variées)
	La Découverte	1996	Paris, France	Collection Poche / Littérature et voyage (1987 ?) Réédité en 2000 et 2007 avec légers changements de couverture (sous-titre, photo, collection)
<i>L'Amant imaginaire</i> Roman autobiographique	Robert Morel	1975	Paris, France	
	Joëlle Losfeld	1996	Paris, France	Collection Littérature française
<i>Solitude ma mère</i> Roman posthume <i>La Moisson de l'exil III</i>	Joëlle Losfeld	1995	Paris, France	Collection Littérature française Réédité en 2006 dans la collection Arcanes (poche) avec changement de couverture et préface de François Maspero de 1996 (<i>Le Monde des livres</i>)

Biographie

Marylise Ben Haïm

Née en 1928 à Alger et morte en 2001 à Vesoul.

Issue de la tribu des Chaouia des ben Moshi par son père et la tradition orale de la famille de sa mère la fait descendre d'une famille juive d'Andalousie dont l'ancêtre serait Moussa ben Maimoun (Maimonide). Famille qui résista à la colonisation française en revendiquant son identité algérienne.

À la naissance de Marylise, sa grand-mère souhaitait la voir porter le nom de Meriem ou de Louisa. L'administration coloniale refusa et francisa ces prénoms en « Marylise ». Au début de la Seconde Guerre mondiale, elle est élève au lycée Fromentin d'Alger. Elle en est exclue par le *numerus clausus* appliqué aux juif·ve·s par les lois du gouvernement de Vichy. Elle adhère alors aux Jeunesses communistes clandestines d'Alger dont son frère est secrétaire. En 1943, elle réintègre le lycée après le débarquement américain qui a lieu à Alger le 8 novembre

1942. Elle poursuit ensuite une formation d'institutrice tout en continuant des études de philosophie à l'université d'Alger ; puis elle enseigne dans plusieurs villages d'Algérie.

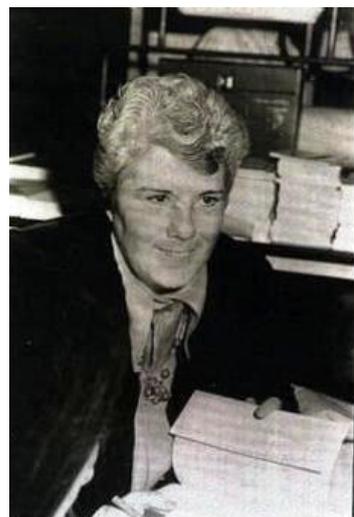
Dès le début de la guerre d'Algérie, en 1954 et 1955, elle collabore au journal *Alger Républicain*. Elle s'engage dans la guerre de libération en devenant agent de liaison dans le maquis d'Ouarsenis dit le "Maquis Rouge". Recherchée par la police, elle entre dans la clandestinité. En 1958, elle est condamnée par contumace à vingt ans de travaux forcés par le tribunal militaire d'Alger. Sa famille, harcelée et menacée, quitte l'Algérie pour Marseille.

En 1962, elle est nommée maîtresse d'application par le nouveau gouvernement, puis conseillère pédagogique à l'École normale. En 1964, pour des raisons de santé qui l'obligent à arrêter de travailler, elle part se faire soigner en France. Lorsque Houari Boumédiène prend le pouvoir en 1965, il pourchasse et fait torturer les communistes algérien·ne·s. Tou·te·s ceuls qui se trouvent, comme elle, à l'extérieur du pays, ne peuvent y revenir. Myriam Ben met à profit cet exil forcé pour reprendre des études à la Sorbonne. Elle apprend le russe, soutient une thèse en histoire moderne, peint et écrit. Elle retourne en Algérie en 1974 puis revient en France en 1990.

Œuvre

Sa littérature est principalement publiée en France aux éditions de L'Harmattan après avoir été publiée en Algérie. Elle est également poète et dramaturge (elle a écrit au moins trois pièces de théâtre dont une seule a été lue publiquement). En 1967, elle écrit une pièce de théâtre, *Leïla*, qui est jouée au Théâtre national de l'Ouest de Paris par Mohamed Boudia et ses comédien·ne·s. Elle a aussi peint de nombreux tableaux.

Publié : 1 pièce de théâtre, 1 recueil de nouvelles, 3 recueils de poésie, 1 roman, 1 livre de mémoires



2 Droits inconnus

Livre	Maison d'édition	Date	Lieu	Infos supplémentaires
<i>Leïla</i> Théâtre [Suivi de <i>Les Enfants du mendiant</i>]		1967	Paris, France	Pièce de théâtre lue par Mohammed Boudia et des comédien·ne·s au Théâtre national populaire
	L'Harmattan	1998	Paris, France	Collection Théâtre de cinq continents, actuellement dirigée par Robert Poudroux

				Ajout d'une autre pièce : <i>Leïla suivi de Les Enfants du mendiant</i>
<i>L'Enfant à la flûte</i> Nouvelle	<i>Les Temps modernes</i> Les Presses d'aujourd'hui	1974	Paris, France	N° 337 d'août-septembre 1974, dirigé par Sartre Appartenant actuellement à Gallimard
<i>Nora</i> Nouvelle	<i>El-Djazairia</i> (« L'Algérienne ») UNFA (Union Nationale des Femmes Algériennes)	1976	Alger, Algérie	N°48-49 Nouvelle écrite en 1974, lue publiquement en 1976 par l'Action Culturelle des Travailleurs, la troupe de Kateb Yacine
<i>L'Émigré</i> Nouvelle	<i>El-Djazairia</i> UNFA	1977	Alger, Algérie	N°53-54
<i>L'École</i> Nouvelle	<i>Les Temps modernes</i> Les Presses d'aujourd'hui	1977	Paris, France	Nouvelle écrite en 1967 N°373 d'août-septembre 1977 Appartenant actuellement à Gallimard
<i>Ainsi naquit un homme</i> Recueil de nouvelles reprenant les textes des années 60-70	La Maison des livres	1982	Alger, Algérie	Réimprimé en 1984
	L'Harmattan	1993	Paris, France	Collection Écritures arabes/Lettres du monde arabe Collection créée en 1981 par Marc Gontard, actuellement dirigée par Daniel Cohen Collection de littérature en français ou traduite, parallèle des collections Théâtre de cinq continents et Poètes des cinq continents Réimprimé en 2000 (?)
<i>Sur le chemin de nos pas</i> Poésie	L'Harmattan	1984	Paris, France	Collection Écritures arabes/Lettres du monde arabe Réimprimé sans changements
<i>Sabrina, ils t'ont volé ta vie</i> Roman	L'Harmattan	1986	Paris, France	Collection Écritures arabes/Lettres du monde arabe Réimpressions sans changements
<i>Au carrefour des sacrifices</i> Poésie	L'Harmattan	1992	Paris, France	Collection Poètes des cinq continents, dirigée depuis 2005 par Philippe Tancelin et Emmanuelle Moysan Avant dirigée par Geneviève Clancy et Emmanuelle Moysan Réimprimé sans changements
<i>Quand les cartes sont truquées</i> Mémoires	L'Harmattan	1999	Paris, France	Collection Itinéraires contemporains, dirigée par Maguy Albet
<i>Le Soleil assassiné</i> Poésie	L'Harmattan	2002	Paris, France	Collection Poètes des cinq continents

Biographie

Fatima-Zohra Imalayène

Née en 1936 à Cherchell (Algérie) et morte en 2015 à Paris.

Vient d'une famille de la petite bourgeoisie traditionnelle algérienne. Son père, Tahar Imalhayène, est un instituteur (issu de l'École normale d'instituteurs de Bouzaréah) originaire de Gouraya. Sa mère, Bahia Sahraoui, appartient à la famille des Berkani (issue de la tribu des aït Menasser du Dahra).

Elle passe son enfance à Mouzaïville (Mitidja), étudie à l'école française puis dans une école coranique privée. À dix ans, elle entre au collège de Blida et, faute de pouvoir y apprendre l'arabe classique, elle apprend le grec ancien, le latin et l'anglais. Elle obtient le baccalauréat en 1953 puis entre en hypokhâgne au lycée Bugeaud d'Alger (actuel lycée Emir Abdelkader). En 1954, elle entre en khâgne au lycée Fénelon



3 Droits inconnus

(Paris). L'année suivante, elle intègre l'École normale supérieure de jeunes filles de Sèvres, où elle étudie l'histoire. Elle est la première Algérienne et la première femme musulmane à intégrer l'École. À partir de 1956, elle décide de suivre le mot d'ordre de grève de l'Union générale des Étudiants musulmans algériens (UGEMA) et ne passe pas ses examens. Elle est exclue de l'école de la rue de Sèvres pour avoir participé à la grève. C'est à cette occasion qu'elle écrit son premier roman, *La Soif*. Pour rester anonyme, elle adopte un nom de plume, Assia Djebar : Assia, la consolation et Djebar, l'intransigeance. Elle épouse l'écrivain Walid Carn, pseudonyme de l'homme de théâtre Ahmed Ould-Rouis en 1958 puis quitte la France pour l'Afrique du Nord.

Elle participe au journal *El Moudjahid* (« le résistant ») depuis Tunis. À partir de 1959, elle étudie et enseigne l'histoire moderne et contemporaine du Maghreb à la Faculté des lettres de Rabat. En parallèle, aidée par l'islamologue Louis Massignon, elle monte un projet de thèse sur Lella Manoubia, une sainte matrone de Tunis. Le 1er juillet 1962, elle retourne en Algérie. Elle est nommée professeur à l'université d'Alger. Elle y est le seul professeur à dispenser des cours d'histoire moderne et contemporaine de l'Algérie. Dans cette période de transition post-coloniale, la question de la langue de l'enseignement se pose : l'enseignement en arabe littéraire est imposé. Elle le refuse et quitte l'Algérie.

De 1966 à 1975, elle habite le plus souvent en France mais séjourne régulièrement en Algérie. Elle se remarie avec Malek Alloula (dont elle se sépare par la suite). Pendant une dizaine d'années, elle délaisse l'écriture pour le cinéma. Elle réalise deux films, *La Nouba des femmes du mont Chenoua* en 1978, long-métrage qui lui vaudra le Prix de la Critique internationale à la Biennale de Venise de 1979 et un court-métrage *La Zerda ou les Chants de l'oubli* en 1981.

En 1999 elle soutient sa thèse à l'université Paul-Valéry Montpellier 3, une thèse autobiographique sur son œuvre. La même année, elle est élue membre de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Elle a également travaillé au Centre Culturel Algérien de Paris.

À partir de 2001, elle enseigne au département d'études françaises de l'université de New York. Le 16 juin 2005, elle est élue au fauteuil 5 de l'Académie française, succédant à Georges Vedel, et y est reçue le 22 juin 2006. Elle est *docteur honoris causa* des universités de Vienne (Autriche), de Concordia (Montréal), d'Osnabrück (Allemagne).

Œuvre

Elle est une femme de lettre (romans, nouvelles, poésies, pièces de théâtre et essais) extrêmement connue, également réalisatrice de film. Considérée comme l'une des premières romancières du Maghreb et est la première femme d'Afrique du nord et musulmane à être élue à l'Académie française.

Les œuvres de Assia Djebar tournent souvent autour d'un thème individuel, voire autobiographique, en lui permettant par ce biais d'évoquer des thèmes collectifs. Elle a plusieurs fois écrit sur sa génération, confrontée à deux cultures et deux communautés.

Les Enfants du nouveau monde (1962) et *Les Alouettes naïves* (1967) se déroulent durant la guerre d'indépendance algérienne et évoquent le rôle des femmes dans ce conflit et leur désir d'émancipation. *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980) est un recueil de nouvelles qui emprunte son titre aux tableaux d'Eugène Delacroix et de Pablo Picasso. Au-delà du dialogue avec ces œuvres picturales, c'est l'histoire des femmes d'Alger, du pouvoir patriarcal et de la colonisation. *Loin de Médine* (1991) rappelle les événements qui entourent les derniers jours du Prophète Mahomet et le rôle des femmes dans ces événements. Dans *Le Blanc de l'Algérie* (1996), elle s'insurge contre le retour d'une terreur meurtrière en Algérie, et tente de remonter le fil du temps pour rendre intelligible l'origine de ces événements. En 2003, son ouvrage *La Disparition de la langue française* est consacré à cette langue imposée puis assumée comme langue d'écriture. *Nulle part dans la maison de mon père* (2007) est un récit intimiste sur la fin de son adolescence, le refus d'une société patriarcale et les interdits qui étouffaient sa vie.

Ses œuvres ont été traduites en plus d'une vingtaine de langues et l'écrivaine a reçu plusieurs prix (prix de la critique internationale à Venise en 1979 pour son film *La Nouba des femmes du mont Chenoua* ; prix Maurice Maeterlinck (Bruxelles), 1995 ; International Literary Neustadt Prize (USA), 1996 ; prix international de Palmi (Italie), 1998 ; prix de la Paix des éditeurs et libraires allemands, 2000), etc. Chevalier de la Légion d'honneur, Commandeur de l'ordre des Arts et des Lettres. En 2015, le Prix Assia Djebar du roman a été créé en Algérie.

Publié : 13 romans, 1 recueil de poésie, 1 pièce de théâtre, 2 recueils de nouvelles

Livre	Maison d'édition	Date	Lieu	Infos supplémentaires
<i>La Soif</i> Roman	Julliard	1957	Paris, France	Non réédité dans cette édition La recherche « Assia Djebar » ne donne rien sur le site des éditions Julliard
<i>Les Impatients</i> Roman	Julliard	1958	Paris, France	Non réédité dans cette édition
<i>Les Enfants du nouveau monde</i> Roman	Julliard	1962	Paris, France	Non réédité dans cette édition
	UGE (Union Générale d'Édition) 10/18 (poche)	1978	Paris, France	Réédité/réimprimé en 1998, actuellement indisponible (une édition première en 1973 ? info à vérifier) Collection 10/18
	Points	2012	Paris, France	Collection Signatures qui publie depuis 2008 « les trésors de grands auteurs modernes et contemporains » ; dirigée par Véronique Ovaldé
<i>Les Alouettes naïves</i> Roman	Julliard	1967	Paris, France	Non réédité dans cette édition
	UGE 10/18 SNED (Société nationale d'édition et de diffusion)	1978	Paris, France	Réédité/réimprimé en 1998, actuellement indisponible SNED = nationalisation de Hachette Algérie après l'indépendance
	Actes sud	1997	Arles, France	Collection Babel (poche) Réimprimé depuis (1999)

<i>Poèmes pour l'Algérie heureuse</i> Poésie	SNED	1969	Alger, Algérie	
<i>Rouge l'aube</i> Théâtre	SNED	1969	Alger, Algérie	Coécrite avec Walid Garn
<i>Femmes d'Alger dans leur appartement</i> Nouvelles	Des Femmes	1980	Paris, France	Réédité en 1986, 1995, 1997, 2001 (très peu de changements de couverture)
	Albin Michel	2002	Paris, France	Édition augmentée ?
	Le Livre de poche	2004	Paris, France	Collection Littérature & Documents Réédité en 2008 avec légers changements de couverture
<i>L'Amour, la fantasia</i> Roman (autobiographique) 1 ^e tome du « Quatuor algérien »	Jean-Claude Lattès	1985	Paris, France	Non réédité dans cette édition
	Eddif	1992	Casablanca, Maroc	
	Albin Michel	1995	Paris, France	
	Le Livre de poche	2001	Paris, France	Collection Littérature & Documents Réédité en 2008 avec légers changements de couverture
<i>Ombre sultane</i> Roman 2 ^e tome du « Quatuor algérien » Literaturpreis des Ökumenischen Zentrums, Francfort	Jean-Claude Lattès	1987	Paris, France	Non réédité dans cette édition
	Albin Michel	2006	Paris, France	
	Le Livre de poche	2008	Paris, France	Non disponible sur le site internet de LDP
<i>Loin de Médine</i> Roman	Albin Michel	1991	Paris, France	
	ENAG (Entreprise Nationale des Arts Graphiques)	1992	Alger, Algérie	ENAG a pris la suite de la SNED
	Le Livre de poche	1997	Paris, France	Collection Littérature & Documents Réédité en 2001 et 2009 avec légers changements de couverture
<i>Vaste est la prison</i> Roman 3 ^e tome du « Quatuor algérien »	Albin Michel	1995	Paris, France	Réédité en 2014
	Le Livre de poche	2002	Paris, France	Collection Littérature & Documents Réédité avec légers changements de couverture
<i>Le Blanc de l'Algérie</i> Roman/récit	Albin Michel	1996	Paris, France	
	Le Livre de poche	2002	Paris, France	Collection Littérature & Documents Réédité en 2009 avec légers changements de couverture

<i>Oran, langue morte</i> Nouvelles	Actes sud	1997	Arles, France	Actes sud Littérature collection Un endroit où aller Réédité dans la collection Babel en 2001
<i>Les Nuits de Strasbourg</i> Roman	Actes sud	1997	Arles, France	Actes sud Littérature collection Un endroit où aller Réédité dans la collection Babel en 2003
<i>La Femme sans sépulture</i> Roman	Albin Michel	2002	Paris, France	
	Le Livre de poche	2004	Paris, France	Collection Littérature & Documents Réédité avec légers changements de couverture
<i>La Disparition de la langue française</i> Roman	Albin Michel	2003	Paris, France	
	Le Livre de poche	2006	Paris, France	Non disponible sur le site internet de LDP Réédité avec légers changements de couverture
<i>Nulle part dans la maison de mon père</i> Roman autobiographique	Fayard	2007	Paris, France	Thème Littérature française
	Sedia	2009	Alger, Algérie	Collection Mosaïque Sedia = ancienne filiale de Hachette
	Actes sud	2010	Arles, France	Collection Babel

Biographie

Née en 1941 à Aflou (Hauts-Plateaux, Algérie).

Fille de deux instituteur·ice·s, algérien et française.

Elle est arrivée en France à l'âge de vingt ans et y vit depuis. Elle a étudié les lettres modernes à Aix-en-Provence puis à la Sorbonne, puis est devenue professeure de lettres à Paris.



4 Droits inconnus

Œuvre

Elle est l'auteurice d'essais, de carnets de voyage, de récits, de critiques littéraires, de recueils de textes inédits, de nouvelles et de romans. Elle a collaboré à France Culture pendant une quinzaine d'années, ainsi qu'avec plusieurs revues (*Les Temps modernes*, *Sorcières*, *Sans frontières*).

Son œuvre, prolifique, est centrée sur l'exil et les relations Orient/Occident.

Publié : 17 romans, 13 recueils de nouvelles et 7 nouvelles

Livre	Maison d'édition	Date	Lieu	Infos supplémentaires
<i>Fatima ou les Algériennes au square</i> Roman	Stock	1981	Paris, France	Non réédité dans cette édition
	elyzad	2010	Tunis, Tunisie	Poche Disponible en France (ISBN)
<i>Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts</i> Roman 1 ^e tome d'une trilogie romanesque	Stock	1982	Paris, France	Non réédité dans cette édition
	Bleu autour	2010	Saint-Pourçain-sur-Sioule, France	Collection D'un lieu l'autre
<i>Le Chinois vert d'Afrique</i> Roman	Stock	1984	Paris, France	Non réédité dans cette édition
	Eden	2002	Paris, France	Collection Folies d'encre Non réédité dans cette édition
<i>Parle mon fils parle à ta mère</i> Roman	Stock	1984	Paris, France	Non réédité dans cette édition
	Thierry Magnier	2005	Paris, France	Non réédité dans cette édition
<i>Les Carnets de Shérazade</i> Roman – 2 ^e tome	Stock	1985	Paris, France	Non réédité dans cette édition
<i>Ismaël dans la jungle des villes</i> Roman	<i>Je Bouquine</i> Bayard Presse	1986	Paris France	Jeunesse Illustrations de Tito
	Trécarré	1997	Québec	
<i>J.H. cherche âme sœur</i> Roman	Stock	1987	Paris, France	Non réédité dans cette édition
<i>La Négrresse à l'enfant</i> Nouvelles	Syros/Alternatives	1990	Paris, France	Collection Libre court Non réédité dans cette édition
<i>Le Fou de Shérazade</i> Roman – 3 ^e tome	Stock	1991	Paris, France	Non réédité dans cette édition
	Hurtubise HLMH	1991	Québec	Jeunesse

<i>Lorient-Québec</i> suivi de <i>L'Esclave blanche de Nantes</i> Nouvelles	Gamma	1996	Montréal, Québec	Collection Plus Non réédité ?
<i>Les Silence des rives</i> Roman Prix Kateb Yacine	Stock	1993	Paris, France	Non réédité dans cette édition
<i>La Jeune Fille au balcon</i> Nouvelles	Le Seuil	1996	Paris, France	Non réédité dans cette édition Réédité en collection Points Virgule (poche) en 2001
	Points	2006	Paris, France	
<i>Le Baiser</i> Nouvelle	Hachette Jeunesse	1997	Paris, France	Collection Courts toujours ! Non réédité dans cette édition
<i>J'étais enfant en Algérie, juin 1962</i> Roman	Le Sorbier	1997	Paris, France	Collection J'étais enfant Jeunesse ; réimprimé en 2001, actuellement indisponible
<i>La Seine était rouge</i> parfois sous-titré <i>Paris, octobre 1961</i> Roman	Thierry Magnier	1999	Paris, France	Réédité en 2003 mais actuellement indisponible
	Actes sud	2009	Arles, France	Collection Babel
<i>Soldats</i> Nouvelles	Le Seuil	1999	Paris, France	Non réédité dans cette édition Réédité en collection Points Virgule (poche) en 2004 Actuellement édité par les éditions Points
	Points	2004	Paris, France	
<i>Marguerite</i> Roman <i>Marguerite et le colporteur aux yeux clairs</i>	Eden	2002	Paris, France	Collection Folies d'encre Non réédité dans cette édition
	Actes sud	2007	Arles, France	Collection Babel J Non réédité dans cette édition
	elyzad	2014	Tunis, Tunisie	Poche Disponible en France (ISBN)
<i>Je ne parle pas la langue de mon père</i> Roman/témoignage	Julliard	2003	Paris, France	Non réédité dans cette édition
	Bleu autour	2014	Saint-Pourçain-sur-Sioule, France	La petite collection du Bleu autour Non disponible ?
<i>Sept filles</i> Nouvelles	Thierry Magnier	2003	Paris, France	Non disponible ?
<i>Isabelle l'Algérien</i> Nouvelles	Al Manar	2005	Neuilly, France Casablanca, Maroc	Collection Nouvelles et récits du Maghreb Illustrations de Sébastien Pignon
<i>Zizou l'Algérien</i> Nouvelles	ANEP	2005	Alger, Algérie	Collection Bibliothèque du Maghreb
<i>Les Femmes au bain</i> Roman	Bleu autour	2006	Saint-Pourçain-sur-Sioule, France	Collection D'un lieu l'autre Réédité en 2009 avec léger changement de couverture
<i>L'Habit vert</i> Nouvelles	Thierry Magnier	2006	Paris, France	

<i>Le Peintre et son modèle</i> Nouvelles	Al Manar	2007	Neuilly, France Casablanca, Maroc	Collection Nouvelles et récits du Maghreb Illustrations de Joël Leick
<i>Métro</i> Nouvelle	Le Rocher	2007	Monaco	Collection Esprits libres Instantanés
<i>Le Vagabond</i> Nouvelle	Bleu autour	2007	Saint- Pourçain- sur-Sioule, France	Collection D'un lieu l'autre Non disponible
<i>Louisa</i> Nouvelle	Bleu autour	2007	Saint- Pourçain- sur-Sioule, France	Collection D'un lieu l'autre Non disponible
<i>Le Ravin de la femme sauvage</i> Nouvelles	Thierry Magnier	2007	Paris, France	
<i>La Blanche et la Noire</i> Nouvelle	Bleu autour	2008	Saint- Pourçain- sur-Sioule, France	Collection D'un lieu l'autre
<i>Noyant d'Allier</i> Nouvelle	Bleu autour	2008	Saint- Pourçain- sur-Sioule, France	Collection D'un lieu l'autre
<i>Mon cher fils</i> Roman, Prix de la ville de Creil	elyzad	2009	Tunis, Tunisie	Réédité en poche en 2012 avec changement de couverture Disponible en France (ISBN)
<i>Une femme à sa fenêtre</i> Nouvelles	Al Manar	2010	Neuilly, France Casablanca, Maroc	Collection Nouvelles et récits du Maghreb Illustrations de Sébastien Pignon
<i>Aflou, djebel Amour</i> Nouvelles, recueil collectif	Bleu autour	2010	Saint- Pourçain- sur-Sioule, France	Collection D'un lieu l'autre Nouvelles et récits de Leïla Sebbar, <i>Journal d'un appelé (1961-1962)</i> de Jean-Claude Gueneau, contes recueillis par Nora Aceval
<i>La Confession d'un fou</i> Roman	Bleu autour	2011	Saint- Pourçain- sur-Sioule, France	La petite collection du Bleu autour
<i>Écrivain public</i> Nouvelles	Bleu autour	2012	Saint- Pourçain- sur-Sioule, France	La petite collection du Bleu autour
<i>La Fille du métro</i> monologue Roman	Al Manar Alain Glorius	2014	Neuilly, France Casablanca, Maroc	Illustrations de Sébastien Pignon
<i>Les Yeux verts</i> Nouvelle	<i>Apulée, revue de littérature et de réflexion</i> de Zulma	2016	Paris, France	Numéro 1 « Les Galaxies identitaires », février 2016

Biographie

Samia Benameur

Née en 1950 à Ksar el Boukhari (Algérie).

Son père, instituteur et combattant du FLN, est mort pendant la guerre. Elle suit des études universitaires de lettres à Alger puis elle enseigne le français dans un lycée de Sidi-Bel-Abbès (ouest algérien). Elle est également fondatrice de la revue algéro-française *Étoiles d'encre* et présidente de l'association Paroles et écriture, créée en 2000 avec l'objectif d'ouvrir des espaces d'expression culturelle (création d'une bibliothèque en 2005, avec organisation de rencontres avec des auteurs, ateliers d'écriture, lecture de contes, animations diverses pour les enfants, etc.)

Elle vit actuellement en Algérie.



5 Droits inconnus

Œuvre

Elle a écrit plusieurs romans, des nouvelles, des pièces de théâtre, des poèmes et des essais. Elle a reçu en 2005 le Grand Prix des libraires algériens pour l'ensemble de son œuvre.

Publié : 9 romans, 2 recueils de nouvelles, 1 recueil de poésie, 3 pièces de théâtre

Livre	Maison d'édition	Date	Lieu	Infos supplémentaires
<i>Au commencement était la mer</i> Roman	<i>Algérie Littérature/Action</i> Marsa	1996	Paris, France	Numéro 5
	L'Aube	2003	La Tour d'Aigues, France	Poche Réédité en 2005, 2007, 2010, 2011 et 2016 avec changements de couverture
	Encre bleue / Large vision	2009	Carcassonne et Villegly, France	Collection Largevision (gros caractères) Non réédité dans cette édition
	barzakh	2012	Alger, Algérie	
<i>Nouvelles d'Algérie</i> Nouvelles Grand Prix de la nouvelle de la SGDL	Grasset	1998	Paris, France	
	L'Aube	2011	La Tour d'Aigues, France	Poche Réédité en 2016 avec changement de couverture
<i>Cette fille-là</i> Roman Prix Marguerite Audoux	L'Aube	2001	La Tour d'Aigues, France	Réédité en poche en 2005, 2006, 2010 et 2011 avec changements de couverture Adaptation théâtrale en 2003 par la compagnie Théâtre'Elles, sous le titre <i>Les filles du silence</i>
	Encre bleue / Large vision	2003	Carcassonne et Villegly, France	Collection Largevision (gros caractères) Non réédité dans cette édition

<i>Entendez-vous dans les montagnes</i> Roman	L'Aube / barzakh	2002	La Tour d'Aigues, France Alger, Algérie	Collection regards croisés pour L'Aube (d'autres livres peut-être aussi) Réédité depuis (non disponible dans cette édition)
	L'Aube	2005	La Tour d'Aigues, France	Poche Réédité en 2008, 2010, 2011 et 2015 avec changements de couverture
	barzakh	2007	Alger, Algérie	Édition bilingue inédite Adaptation théâtrale bilingue par Jean-Marie Lejude en 2007 au Centre Culturel français d'Alger
<i>Sous le jasmin la nuit</i> Nouvelles	L'Aube / barzakh	2004	La Tour d'Aigues, France Alger, Algérie	Réédité depuis (non disponible dans cette édition)
	L'Aube	2006	La Tour d'Aigues, France	Poche Réédité en 2008, 2010, 2012 et 2015 avec changements de couvertures
	Encre Bleue / Large vision	2012	Carcassonne et Villegly, France	Collection Largevision (gros caractères)
<i>Surtout ne te retourne pas</i> Roman Prix Cybèle 2005	L'Aube	2005	La Tour d'Aigues, France	Réédité en poche en 2006, 2010 et 2011 avec changements de couverture
	barzakh	2005	Alger, Algérie	
<i>Sahara, mon amour</i> Poésie <i>Désert, désir d'éternité</i>	L'Aube	2005	La Tour d'Aigues, France	Photos de Ourida Nekkache Réédité en 2009 Actuellement non disponible
	Dalimen	2006	Blida, Algérie	Préfacé par Chérif Rahmani
<i>Bleu blanc vert</i> Roman	L'Aube	2006	La Tour d'Aigues, France	Collection Regards croisés Réimprimé en 2009, 2010 et 2011
	barzakh	2006	Alger, Algérie	
	Points	2007	Paris, France	Poche
<i>Pierre Sang Papier ou Cendre</i> Roman Grand Prix du roman francophone SILA 2008	L'Aube	2008	La Tour d'Aigues, France	Collection Regards croisés Réédité en poche en 2009, 2010, 2011 et 2016 avec changements de couverture
	barzakh	2008	Alger, Algérie	
	Encre Bleue / Large vision	2011	Carcassonne et Villegly, France	Collection Largevision (gros caractères) Non réédité dans cette édition

<i>L'une et l'autre</i> Roman/Autobiographie	L'Aube	2009	La Tour d'Aigues, France	Collection Regards croisés ou Poche ? Non réédité, actuellement indisponible
	barzakh	2010	Alger, Algérie	Suivi de <i>Mes Pairs</i>
<i>Tu vois c'que j'veux dire ?</i> Théâtre	Compagnie Théâtr'elles	2009	Montpellier, France	
	Chèvre feuille étoilée	2013	Montpellier, France	Collection D'une fiction, l'autre
<i>Puisque mon cœur est mort</i> Roman Prix de l'Afrique Méditerranée/Maghreb 2010	L'Aube	2010	La Tour d'Aigues, France	Collection Regards croisés Réédité en poche en 2011 et 2015 avec changements de couverture
	barzakh	2010	Alger, Algérie	
<i>On dirait qu'elle danse</i> Théâtre	Chèvre feuille étoilée	2014	Montpellier, France	Collection D'une fiction, l'autre
<i>Chaque pas que fait le soleil</i> Théâtre	Chèvre feuille étoilée	2015	Montpellier, France	Collection D'une fiction, l'autre
<i>Hizya</i> Roman	L'Aube	2015	La Tour d'Aigues, France	Collection Regards croisés
	barzakh	2015	Alger, Algérie	

Biographie

Née en 1953 à Tousnina (Hauts-Plateaux de Tiaret dans le sud-ouest de l'Algérie).

Conteuse traditionnelle à voix nue (sans support écrit), elle est née d'un père franco-espagnol vivant en Algérie et d'une mère algérienne. Elle a découvert les contes populaires pendant son enfance entre Tousnina et Sougueur, racontés par les femmes de sa tribu des Ouled Sidi Khaled. Titulaire d'un diplôme d'État d'infirmière et d'une maîtrise de lettres modernes, elle poursuit un travail de collecte de contes sur le terrain (plus particulièrement en Algérie, dans la région du Djebel Amour). Elle conte, traduit, transcrit et écrit ces contes. Nora Aceval vit à Creil dans l'Oise.



6 Droits : DDM, M.A.

Œuvre

Conteuse, écrivaine et traductrice des contes populaire d'Algérie.

Publié : 6 contes, 8 recueils de contes

Livre	Maison d'édition	Date	Lieu	Infos supplémentaires
<i>Ghazali le bédouin</i> Conte	G&g	2000	?	Illustrations de Boubaker Ayadi
<i>L'Algérie des contes et légendes, hauts plateaux de Tiaret</i> Contes	Maisonneuve et Larose	2003	Paris, France	Non réédité dans cette édition, non disponible
<i>Contes et traditions d'Algérie</i> Anthologie	Flies	2005	Paris, France	Collection Aux origines du monde Non réédité
<i>Contes du Djebel amour</i> Contes	Le Seuil	2006	Paris, France	Illustrations de Elène Usdin
<i>Hadidoudène et l'âne de l'ogresse</i> Conte	Le Seuil	2007	Paris, France	Jeunesse Illustrations de Merlin
<i>Les Babouches d'Abou Kacem</i> Conte	Le Seuil	2007	Paris, France	Jeunesse Illustrations d'Antoine Guilloppe
<i>L'Élève du magicien</i> Conte	Le Sorbier	2007	Paris, France	Jeunesse Illustrations de Emre Orhun
<i>Le Prince tisserand, un conte oriental</i> Conte <i>Le Prince Tisserand et son petit théâtre</i> Prix Saint-Exupéry 2008	Le Sorbier	2007	Paris, France	Jeunesse, collection Au berceau du monde Illustrations de Laureen Topalian Réédité en 2010 avec changement de couverture et de titre
<i>Le Loup et la Colombe</i> Conte	Le Seuil	2008	Paris, France	Jeunesse, collection Les petits contes du tapis Illustrations de Michel Galvin

<i>Contes libertins du Maghreb</i> Contes	Al Manar	2008	Neuilly, France Casablanca, Maroc	Collection Contes et nouvelles du Maghreb Illustrations de Sébastien Pignon, préface Leïla Sebbar
<i>La Science des femmes et de l'amour, contes du Maghreb</i> Contes	Al Manar	2009	Neuilly, France Casablanca, Maroc	Collection Contes et récits du Maghreb Illustrations de Sébastien Pignon
<i>La Chamelle et autres contes libertins du Maghreb</i> Contes	Al Manar Alain Gorius	2011	Neuilly, France Casablanca, Maroc	Collection Contes, récits et nouvelles du Maghreb Illustrations de Sébastien Pignon, préface Leïla Sebbar
<i>Contes d'Algérie</i> Contes	Milan	2011	Toulouse, France	Jeunesse, collection De bouche à oreille Illustrations de Marcelino Truong Avec un CD
<i>La Femme de Djha, plus rusée que le diable !</i> Contes	Al Manar Alain Gorius	2013	Neuilly, France Casablanca, Maroc	Collection Contes, récits et nouvelles du Maghreb Illustrations de Sébastien Pignon, préface Leïla Sebbar

Tassadit Imache · 1958-

Biographie

Née en 1958 à Argenteuil.

Son père est algérien et sa mère est française. Elle a grandi à Nanterre et vit aujourd'hui en région parisienne.

Œuvre

Elle écrit des romans et nouvelles, ainsi que des articles de presse sur des sujets d'actualité.



7 Droits inconnus

Publié : 7 romans, 1 nouvelle

Livre	Maison d'édition	Date	Lieu	Infos supplémentaires
<i>Le Rouge à lèvres</i> Roman	Syros	1986	Paris, France	Collection Souris noire Sous le nom de Tass Imache Illustrations de Anne Tonnac Réédité en 1988 Actuellement indisponible
<i>Une fille sans histoire</i> Roman	Calmann-Lévy	1989	Paris, France	Non réédité dans cette édition, non disponible
<i>Algérie, filles et garçons</i> Roman	Albin Michel	1991	Paris, France	Jeunesse, collection Carnets du monde Illustrations de Anne Tonnac Non réédité
<i>Le Dromadaire de Bonaparte</i> Roman	Actes sud	1995	Arles, France	Actes sud Littératures collection Générations Non réédité dans cette édition
<i>Je veux rentrer</i> Roman	Actes sud	1998	Arles, France	Actes sud Littératures collection Générations
<i>Presque un frère</i> Roman	Actes sud	2000	Arles, France	Actes sud Littératures collection Générations Réédité dans la collection Babel (poche) en 2001 avec changement de couverture
<i>Côté fleuve et côté jardin</i> Nouvelle dans <i>L'Algérie des deux rives</i>	Mille et Une Nuits Fayard	2003	Paris, France	Ouvrage sous la direction de Raymond Bozier
<i>Des nouvelles de Kora</i> Roman	Actes sud	2009	Arles, France	Actes sud Littératures collection Domaine français

Biographie

Née en 1967 à Rennes.

Son père est algérien (Jijel, pays des Kotama) et sa mère est bretonne. Elle passe ses quatorze premières années à Alger, avec sa sœur. Lors d'un été en Bretagne chez sa famille maternelle, ses parents décident qu'ils ne retourneront pas en Algérie. Elle vit son adolescence entre Paris, Zurich et Abou Dabi et revient à Paris après son baccalauréat pour étudier la philosophie et le droit. Depuis toujours sensible au dessin et à l'écriture, cette dernière devient progressivement une activité centrale.

Son premier roman, *La Voyeuse interdite*, connaît un succès international et reçoit le prix du Livre Inter.

Certains de ses romans sont assez autobiographiques (son adolescence, son homosexualité, etc.). Elle partage d'ailleurs sa vie avec un personnage récurrent de ses romans, « L'Amie ».



8 Droits inconnus

Œuvre

Le déracinement, la nostalgie de l'enfance, le désir, l'homosexualité, l'écriture et l'identité sont les thèmes majeurs de son travail.

Influencée par Marguerite Duras, Hervé Guibert, Annie Ernaux, Violette Leduc ou encore David Lynch. L'écriture des premiers romans, publiés dans les années 1990 (*La Voyeuse interdite*, *Poing mort*, *Le Bal des murènes* et *L'âge blessé*), présentent une écriture poétique contrastant avec la violence des thèmes abordés (la condition des femmes, la mort, la guerre, la mémoire transgénérationnelle et collective, etc.). Les romans suivants (*Le Jour du séisme*, *Garçon manqué*, *La Vie heureuse*, *Poupée Bella*) s'approchent de l'autofiction (bien que l'écrivaine ne se reconnaisse pas elle-même dans ce qualificatif). Les phrases sont plus courtes et les thèmes plus orientés autour du désir et de l'amour ou encore des questions d'identité et de métissage. Ce cycle se termine avec *Mes Mauvaises Pensées*, qui reprend les thèmes, lieux (Alger, Paris, Zurich) et personnages des romans précédents en amorçant un nouveau cycle d'écriture (plus dense) (*Appelez-moi par mon prénom*). Passionné par l'art contemporain, *Nos Baisers* dresse des portraits de personnes éclairés par les œuvres de Nan Goldin, Robert Mapplethorpe ou Cindy Sherman. Avec *Sauvage*, elle retourne vers l'Algérie, décor de ce roman. Elle est également parolière. Son premier roman, *La Voyeuse interdite*, connaît un succès international et reçoit le prix du Livre Inter. Son neuvième roman, *Mes mauvaises pensées*, (Stock) obtient le prix Renaudot en 2005. Elle est officier de l'ordre des Arts et des Lettres et ses romans sont traduits dans une quinzaine de langues.

Publié : 15 romans

Livre	Maison d'édition	Date	Lieu	Infos supplémentaires
<i>La Voyeuse interdite</i> Roman Prix du Livre Inter 1991	Gallimard	1991	Paris, France	Collection Blanche Réédité en folio (poche) en 1993 avec changement de couverture, réimprimé en 1999
	Le Grand Livre du Mois	1991	Lausanne, Suisse	Aujourd'hui le Club de l'Actualité Littéraire Non réédité
	France Loisirs ?	1991 ?	Paris, France	Non réédité
<i>Poing mort</i> Roman	Gallimard	1992	Paris, France	Collection Blanche

				Réédité en folio en 1994 avec changement de couverture.
<i>Le Bal des murènes</i> Roman	Fayard	1996	Paris, France	Collection La Bleue Non réédité
	Livre de Poche	1998	Paris, France	Non réédité
	J'ai lu	2009	Paris, France	Collection Littérature
<i>L'Âge blessé</i> Roman	Fayard	1998	Paris, France	Collection La Bleue Non réédité
	Livre de Poche	1999	Paris, France	Non réédité
	J'ai lu	2010	Paris, France	Collection Littérature
<i>Le Jour du séisme</i> Roman	Stock	1999	Paris, France	Collection La Bleue Non réédité
	Livre de Poche	2001	Paris, France	Non réédité
<i>Garçon manqué</i> Roman	Stock	2000	Paris, France	Collection La Bleue Non réédité
	Livre de Poche	2002	Paris, France	Collection Littérature & Documents Réédité avec légers changements de couverture
<i>La Vie heureuse</i> Roman	Stock	2002	Paris, France	Collection La Bleue
	Livre de Poche	2004	Paris, France	Collection Littérature & Documents Réédité en 2012 avec changement de couverture
	Le Grand Livre du Mois	?	Lausanne, Suisse	Aujourd'hui le Club de l'Actualité Littéraire Non réédité
<i>Poupée Bella</i> Roman	Stock	2004	Paris, France	Collection La Bleue
	Livre de Poche	2005	Paris, France	Collection Littérature & Documents Non réédité
<i>Mes Mauvaises Pensées</i> Roman Prix Renaudot 2005	Stock	2005	Paris, France	Collection La Bleue
	Le Grand Livre du Mois	2005	Lausanne, Suisse	Aujourd'hui le Club de l'Actualité Littéraire Non réédité
	Sedia	2006	Alger, Algérie	Collection Mosaïque
	Gallimard	2007	Paris, France	Folio
<i>Avant les hommes</i> Roman	Stock	2007	Paris, France	Collection La Bleue Non réédité
	Sedia	2007	Alger, Algérie	Collection Mosaïque
	Gallimard	2009	Paris, France	Folio

<i>Appelez-moi par mon prénom</i> Roman	Stock	2008	Paris, France	Collection La Bleue Non réédité
	Sedia	2008	Alger, Algérie	Collection Mosaïque
	Gallimard	2010	Paris, France	Folio
<i>Nos baisers sont des adieux</i> Roman	Stock	2010	Paris, France	Collection La Bleue Non réédité
	J'ai lu	2012	Paris, France	Collection Littérature
<i>Sauvage</i> Roman	Stock	2011	Paris, France	Collection La Bleue Non réédité
	J'ai lu	2013	Paris, France	Collection Littérature
<i>Standard</i> Roman	Flammarion	2014	Paris, France	Collection Littérature française
	J'ai lu	2015	Paris, France	Collection Littérature
<i>Beaux Rivages</i> Roman	Jean-Claude Lattès	2016	Paris, France	À paraître (août 2016) Collection Littérature française

Biographie

Née en 1968 à Argenteuil.

Famille d'origine algérienne. Elle grandit à Sartrouville, passionnée par le dessin. Après son adolescence, elle s'installe à Paris et paye ses études d'arts plastiques et ses cours du soir aux Beaux-Arts grâce à des petits boulots. Elle évolue dans le milieu du graffiti, du hip hop et de la mode et peint ses premières toiles dans des ateliers de Paris et la banlieue. Après huit ans de peintures d'expositions, elle se tourne vers le cinéma et la littérature. Elle entame un film documentaire sur le mouvement artistique des Lettristes et Situationnistes puis écrit et réalise deux courts-métrages, *Petits ensembles au bout de la nuit* et *La Danse dans le noir*.

En 2002 elle co-signe avec Virginie Despentes au scénario, la bande dessinée *Trois étoiles*. En 2004 elle écrit son premier roman, *Des poupées et des anges*, l'histoire de deux sœurs adolescentes vivant en banlieue parisienne. Ce roman reçoit le prix Yves Navarre (2005).

En 2005, elle écrit *Plaqué or*, un second livre influencé par l'univers de John Coltrane (l'histoire d'un frère musicien et d'une sœur comédienne). Elle a également écrit deux nouvelles, *La Désinvolture du prince charmant* (revue littéraire Bordel) et *Les Filles de Pissevin* (pour le théâtre Kaléidoscope à Nîmes).

Elle devient jury au festival du court-métrage de Lille. En 2006, elle adapte son premier roman au cinéma. En 2008, le film *Des poupées et des anges*, qu'elle a donc réalisé, sort ; elle reçoit le prix Les Enfants terribles (une actrice du film, Leïla Bekti, est également pré-nommée au César 2009 et nominée pour le Prix Lumière 2009).

Elle revient à l'écriture en 2010 et publie *Les Enlacés*. En 2011 est publié son quatrième roman, *La Couleur dans les mains*, pour lequel elle est finaliste du Prix Lilas. En 2014, après trois ans de recherches et d'enquêtes, elle publie *La Maquisarde*, un essai/roman reprenant le parcours de sa mère en Kabylie (région de Tadmait) pendant la guerre d'Algérie et plus largement des faits historiques à la mémoire des femmes disparues.

Œuvre

Artiste, peintre, romancière, nouvelliste, réalisatrice.

Elle a publié une bande dessinée, cinq romans, deux nouvelles et a réalisé plusieurs courts et longs-métrages.

Prix Yves Navarre 2005.

Publié : 1 bande dessinée, 2 nouvelles, 5 romans



9 Droits inconnus

Livre	Maison d'édition	Date	Lieu	Infos supplémentaires
<i>Trois Étoiles</i> Bande dessinée	Au diable vauvert	2002	Vauvert, France	Scénario de Virginie Despentes
	J'ai lu	2011	Paris, France	Poche
<i>Les Filles de Pissevin</i> Nouvelle	Théâtre du Kaléidoscope	2003	Nîmes, France	Non éditée
<i>Des poupées et des anges</i> Roman	Au diable vauvert	2004	Vauvert, France	Collection Young Adult Réédité en 2015 avec changement de couverture

<i>La Désinvolture du prince charmant</i> Nouvelle	<i>Bordel</i> Flammarion	2005	Paris, France	Revue littéraire créée en 2003 par Frédéric Beigbeder et Stéphane Million (de 2003 à 2006 chez Flammarion avec F. Beigbeder comme directeur littéraire) Numéro 4 « À la télé »
<i>Plaqué or</i> Roman	Au diable vauvert	2005	Vauvert, France	
<i>Les Enlacés</i> Roman	Léo Scheer	2010	Paris, France	
<i>La Couleur dans les mains</i> Roman/témoignage	Léo Scheer	2011	Paris, France	
<i>La Maquisarde</i> Roman/essai	Grasset	2014	Paris, France	
	Sedia	2015	Alger, Algérie	Collection Mosaïque

Biographie

Née en 1980 à Alger.

Son grand-père, chez qui elle a grandi, était libraire. Elle a commencé à écrire dans son enfance et avait d'ailleurs une relation épistolaire avec son père qui vivait à Vichy et détestait le téléphone. Pendant les années 1990, au milieu de la terreur, la littérature a joué un rôle central.

Elle a fait des études de médecine mais a laissé de côté son activité de médecin pour se consacrer à l'écriture. Elle est aujourd'hui reconnue internationalement pour sa poésie principalement, mais elle écrit aussi des textes en prose, académiques ou dramaturgiques par exemple. Elle réalise également un travail de traduction de la poésie contemporaine algérienne, écrite en arabe ou en tamazight (et des « langues minoritaires ») vers le français ou l'anglais. Elle travaille également dans la vidéo, le théâtre, la danse ou encore la photographie.



10 Droits inconnus

Elle a reçu une bourse du Centre national du livre (France) et de l'Agence Rhône-Alpes pour le livre et la documentation (ARALD) afin de bénéficier d'une résidence littéraire en France entre 2004 et 2005. Elle a également été invitée à la Maison d'Arthur Rimbaud (Maison des Ailleurs), à Charleville-Mézières. Enfin, elle milite dans plusieurs associations culturelles et pense le français comme une langue algérienne.

Entre 2006 et 2009, elle a créé et organisé les récitals poétiques *À Front-tiers* à Alger et Bejaïa. Elle a coordonné et organisé le Printemps des poètes en Algérie en 2007 et 2012. En 2009, son spectacle *Sans précaution...*, réalisé avec la musicienne et chanteuse grecque Angélique Ionatos, a connu un grand succès à Lyon. D'autres spectacles ont été présentés avec Katerina Fotinaki, compositrice, guitariste et chanteuse grecque. En 2012, elle a créé *Soleils, à rebours de la poésie d'Algérie*, afin de commémorer les cinquante ans de l'indépendance de l'Algérie.

En 2012, elle édite également de la poésie francophone algérienne contemporaine pour la revue *Ici et là* et prépare un recueil de poésie algérienne contemporaine, écrite en arabe, tamazight et français, pour la revue québécoise de poésie *Exit*. Elle a par ailleurs collaboré avec différentes revues spécialisées : *Action poétique*, *Autre Sud*, *Les Archers*, *Babilonia* (Turin), *Étoiles d'encre*, *CELAAN* (New York), *Soliana* (Sardaigne), *Ici et là*, *Art scènes*, *Revue du Pen international* (Londres), *Apokalipsa* (Slovénie). Enfin, elle est régulièrement invitée à participer à des événements littéraires internationaux (conférences et performances poétiques, travail de gestion et d'organisation). Elle fait partie du comité international du festival « Voix de la Méditerranée » de Lodève et du PEN club algérien.

Elle vit en Algérie.

Œuvre

Poétesse, écrivaine, dramaturge et traductrice, elle fait également des arts plastiques, visuels et scéniques. Elle a aussi travaillé et collaboré avec plusieurs revues de poésie et d'art et événements artistiques et littéraires.

Sa poésie est connue internationalement et a été traduite dans plusieurs langues (espagnol, italien, grec, etc.).

Publié : 7 recueils de poésie, 6 poèmes

Livre	Maison d'édition	Date	Lieu	Infos supplémentaires
<i>Faiblesse n'est pas de dire...</i> Poésie	barzakh	2001	Alger, Algérie	Non réédité Illustrations de Assia Haddad, préface de Lazhari Labter
<i>L'Opéra cosmique</i> Poésie	El-Ikhtilef	2003	Alger, Algérie	Non réédité ?
	Lettres Char- nues	2003	Blida ou Alger Algérie ?	Non réédité ?
<i>À l'ombre de Grenade</i> Poésie	A.P. l'étoile	2003	Toulouse, France	? Non réédité, maison n'existe plus ?
	Lettres Char- nues	2006	Blida ou Alger Algérie ?	Non réédité ?
<i>À chacun sa révolution</i> Poésie	La stanza del poeta	?	Italie	Édition bilingue français/italien, traduit par Guiseppe Napolitano
Poème dans <i>J'ai embrassé l'aube d'été, sur les pas d'Arthur Rimbaud</i> Poésie	La Passe du vent	2004	Vénissieux, France	Ouvrage collectif Collection Haute Mémoire
<i>Iridienne</i> Poésie	Color Gang	2005	Saint- Génis-des- Fontaines, France	Collection Luminaires
Poème dans <i>L'Heure injuste !</i> Poésie	La Passe du vent	2005	Vénissieux, France	Ouvrage collectif
Poème <i>Départements et territoires d'outre- ciel, hommages à Léopold Sédar Senghor</i> Poésie	La Passe du vent	2006	Vénissieux, France	Ouvrage collectif Collection Haute Mémoire
<i>Cabinet secret</i> Poésie et livre d'artiste	Color Gang	2007	Saint- Génis-des- Fontaines, France	Collection Livres d'artistes Illustrations d'Enan Burogs, trente exemplaires avec peintures originales
Poème <i>Café sans sucre</i>	La Passe du vent	2007	Vénissieux, France	Ouvrage collectif <i>Dans le privilège du soleil et du vent, pour saluer René Char</i> Collection Haute Mémoire
<i>Le Jazz des oliviers</i> Poésie	Le Tell	2010	Blida, Algérie	Illustrations de Yves Orly
<i>Instance départ</i> Poème	La Passe du vent	2012	Vénissieux, France	Ouvrage collectif <i>Rousseau au fil des mots</i> Collection Haute Mémoire
<i>Le Dernier Diabolo</i> Poème	<i>Étoiles d'encre</i> Chèvre feuille étoilée	2014	Montpellier, France	Revue <i>Étoiles d'encre, revue de femmes en Méditerranée</i> , numéro 45-46, « L'étranger »

Biographie

Née en 1985 à Bobigny.

Ses parents sont originaires de l'ouest de l'Algérie (Aïn Témouchent). Elle a grandi à Pantin avec sa famille, pour qui le livre était un objet « sacré ». Dès son enfance, elle est passionnée par la lecture, l'écriture et le dessin. Adolescente, elle participe à un atelier d'écriture audiovisuelle à Pantin, dirigé par l'association Les Engraineurs. Entre ses treize ans et ses dix-sept ans, elle écrit et réalise cinq courts-métrages, dont certains seront primés dans des festivals. Après avoir obtenu une subvention du Centre national du cinéma à dix-huit ans, elle réalise un moyen-métrage, *Rien que des mots*.

La même année, elle commencera à écrire son roman *Kiffe kiffe demain*, pour le plaisir. Après avoir écrit une trentaine de pages, le professeur de français responsable de l'atelier d'écriture lit le texte et l'envoie à la maison d'édition Hachette. Une semaine plus tard, l'éditrice Isabelle Seguin lui propose de signer un contrat afin de terminer la rédaction du roman. À la sortie du livre (septembre 2004), un élan médiatique se met en place et *Kiffe kiffe demain* se vend à plus de 400 000 exemplaires puis est traduit en vingt-six langues.

Toujours dans la veine de la comédie sociale, elle publie en 2006 *Du rêve pour les oufs*, puis en 2008 *Les Gens du Balto*, et enfin *Un homme, ça ne pleure pas* en 2014.



II Droits inconnus

Œuvre

Écrivaine, elle a également réalisé des courts et moyens-métrages et un documentaire.

Son roman *Kiffe kiffe demain* a rencontré un grand succès (l'une des meilleures ventes de 2004, vendu à 400 000 exemplaires en France, traduit en vingt-six langues). Son dernier roman, *Un homme, ça ne pleure pas* reçoit le Prix littéraire des lycéens et apprentis de Bourgogne en 2015.

Ses romans dressent le portrait de gens ordinaires, d'antihéros, en utilisant une langue revigorée et souvent argotique. Ce style particulier, assez courant dans de nombreux autres pays comme en témoignent les livres du romancier Irvine Welsh, est plutôt rare et déconsidéré en France. Faïza Guène, du fait de l'utilisation de cette langue, a été surnommée « la Sagan des banlieues ».

Publié : 4 romans

Livre	Maison d'édition	Date	Lieu	Infos supplémentaires
<i>Kiffe kiffe demain</i> Roman	Hachette Livre / Hachette Littérature	2004	Vanves, France	Collection La Fouine À présent édité chez Fayard (2010), non réédité
	France Loisirs	2005	Paris, France	Collection Piment Non réédité
	Le Livre de poche	2005	Paris, France	Collection Littérature et Documents Réédité en 2007 avec léger changement de couverture Réédité en 2006, 2007 et 2015 au Livre de poche Jeunesse, collection Histoires de vue, avec changement de couverture

	Fayard	2010	Paris, France	Non réédité
<i>Du rêve pour les oufs</i> Roman	Hachette Livre / Hachette Littérature	2006	Vanves, France	Collection La Fouine À présent édité chez Fayard, non réédité
	Sedia	2007	Alger, Algérie	Collection Mosaïque
	Le Livre de poche	2008	Paris, France	Collection Littérature et Documents
<i>Les Gens du Balto</i> Roman	Hachette Livre / Hachette Littérature	2008	Vanves, France	Collection La Fouine À présent édité chez Fayard, non réédité
	Le Livre de poche	2010	Paris, France	Collection Littérature et Documents
<i>Un homme, ça ne pleure pas</i> Roman	Fayard	2014	Paris, France	Non réédité
	Le Livre de poche	2015	Paris, France	Collection Littérature et Documents

Biographie

Née en 1986 à Alger.

Elle a grandi entre Alger, Oran, Grenoble et Paris. Elle a obtenu une licence de lettres modernes (langue et littérature françaises) à Alger et a poursuivi un master en management international des ressources humaines à Paris, où elle vit depuis 2009.

Œuvre

Sa nouvelle *Le Chuchotement des Anges* a été publiée dans le recueil collectif *Ne rien faire et autres nouvelles* aux éditions Buchet-Chastel en mars 2007.

Elle est lauréate du prix du jeune écrivain francophone de Muret (en 2006 et en 2008) et du prix du FELIV (Festival international de la littérature et du livre de jeunesse d'Alger) en 2008.

Son premier roman a d'abord été publié en Algérie (*Les Ballerines de papicha*, barzakh, 2010) puis en France (*L'Envers des autres*, Actes Sud, 2011). Elle a reçu le Prix littéraire de la vocation 2011 et le prix du roman de la Fondation France-Algérie en 2015.

Le Sixième Œuf, nouvelle sombre, a été publiée dans le recueil collectif *Alger, la nuit* aux éditions barzakh en décembre 2011.

En mars 2016, paraît son deuxième roman *Des pierres dans ma poche* aux éditions du Seuil (Publication barzakh en novembre 2015).

Prix du roman de la fondation France-Algérie 2015.

Publié : 2 nouvelles, 2 romans



12 Droits : John Foley

Livre	Maison d'édition	Date	Lieu	Infos supplémentaires
<i>Le Chuchotement des anges</i> Nouvelle	Buchet/Chastel	2007	Paris, France	Ouvrage collectif <i>Ne rien faire et autres nouvelles</i> (prix du jeune écrivain 2007) Non disponible
<i>Des ballerines de papicha</i> <i>L'Envers des autres</i> Roman Prix littéraire de la Vocation 2011	barzakh Actes sud	2010 2011	Alger, Algérie Arles, France	 Actes sud Littérature Domaine français
<i>Le Sixième Œuf</i> Nouvelle	barzakh	2011	Alger, Algérie	Ouvrage collectif <i>Alger, quand la ville dort, nouvelles & photographies</i>
<i>Des pierres dans ma poche</i> Roman	barzakh Le Seuil	2015 2016	Alger, Algérie Paris, France	 Collection Cadre rouge

3. Tableau récapitulatif des publications des douze écrivaines franco-/algériennes de langue française

Les dates figurant à droite des maisons d'édition indiquent les années ou les périodes pendant lesquelles des livres d'une écrivaine ont été publiés dans cette maison. Elles indiquent principalement les années de premières éditions (dans les cas d'une publication inédite) ou de première réédition (dans le cas d'un rachat de droits). Les dates de rééditions et/ou réimpressions dans une même maison d'édition ne sont pas indiquées.

En gras figurent les maisons d'édition dans lesquelles une écrivaine a le plus publié de livres inédits, par période et sans compter les rééditions dans d'autres maisons d'édition (rachats de droits, poche, etc.). Les rééditions qui sont en fait des premières éditions dans un autre pays que celui de l'édition originale sont indiquées.

Écrivaine	Date/ Période	Maison d'édition + dates 1 ^e éditions	Lieu	Livres
Taos Amrouche 1913-1976 4 romans, 1 recueil de chants Dernier inédit publié en 1996 6 maisons françaises	1947	Edmond Charlot 47	Paris/ Alger	1 roman réédité par Maspero et Losfeld
	1960-1976	La Table ronde 60	Paris	1 roman réédité par Losfeld
		François Maspero 66-72	Paris	1 roman (réédition) et 1 recueil de chants réédité à La Découverte
		Robert Morel 75	Paris	1 roman réédité par Losfeld
	Depuis 1977	Joëlle Losfeld 95-96/06	Paris	5 romans (4 rééditions)
La Découverte 96		Paris	1 recueil de chants (réédition)	
Myriam Ben 1928-2001 1 pièce de théâtre, 1 recueil de nouvelles, 3 recueils de poésie, 1 roman, 1 livre de mémoires Dernier inédit publié en 2002 4 maisons – 2 françaises – 2 algériennes	1967-1980	Les Presses d'aujourd'hui <i>Les Temps modernes</i> 74-77	Paris	2 nouvelles
		UNFA <i>El-Djazairia</i> 76-77	Alger	2 nouvelles
	Depuis 1980	La Maison des livres 82	Alger	1 recueil de nouvelles réédité par L'Harmattan
		L'Harmattan 84-02	Paris	1 recueil de nouvelles (réédition, 1 ^e édition en France), 1 pièce de théâtre (2 textes), 3 recueils de poésie, 1 roman, des mémoires
Assia Djebar 1936-2015 13 romans, 1 recueil de poésie, 1 pièce de théâtre, 2 recueils de nouvelles Dernier inédit publié en 2007 13 maisons – 9 françaises – 3 algériennes	1957-1990	Julliard 57-67	Paris	4 romans dont 2 réédités par 10/18, Points et Actes sud
		SNED 69-78	Alger	1 recueil de poésie, 1 pièce de théâtre, 1 roman
		10/18 UGE 78	Paris	2 romans (rééditions)
		Des Femmes 80	Paris	1 recueil de nouvelles réédité par Albin Michel et LDP
		Jean-Claude Lattès 85-87	Paris	2 romans réédités par Eddif, Albin Michel, LDP
	Depuis 1991	Albin Michel 91-06	Paris	7 romans (2 rééditions) réédités par ENAG et LDP, 1 recueil de nouvelles (réédition)
		Eddif 92	Casablanca	1 roman (1 ^e édition au Maroc, réédition)

		ENAG (ex SNED) 92	Alger	1 roman (1 ^e édition en Algérie, réédition)
		Actes sud 97-10	Arles	3 romans (2 rééditions), 1 recueil de nouvelles (2 inédits réédités en poche Babel)
		Livre de Poche 97-08	Paris	7 romans (rééditions), 1 recueil de nouvelles (réédition)
		Fayard 07	Paris	1 roman réédité par Sedia et Actes sud
		Sedia (ex Hachette) 09	Alger	1 roman (1 ^e édition en Algérie, réédition)
		Points 12	Paris	1 roman (réédition)
Leïla Sebbar 1941- 17 romans, 13 recueils de nouvelles et 7 nouvelles 1941- Dernier inédit publié en 2016 20 maisons – 14 françaises – 1 algérienne	1981-1995	Stock 81-93	Paris	8 romans dont 4 réédités par elyzad, Bleu autour, Eden et Thierry Magnier
		Bayard Presse <i>Je Bouquine</i> 86	Paris/ Montrouge	1 roman jeunesse réédité par Trécarré
		Syros/Alternatives 90	Paris	1 roman
		Hurtubise HLMH 91	Québec	1 recueil de nouvelles jeunesse réédité par Gamma
	Depuis 1996	Le Seuil 96-99	Paris	2 recueils de nouvelles réédités en poche Points Virgule puis par Points
		Gamma 96	Montréal	1 recueil de nouvelles jeunesse (réédition)
		Hachette 97	Vanves/Paris	1 nouvelle jeunesse
		Le Sorbier 97	Paris	1 roman jeunesse
		Trécarré 97	Québec	1 roman jeunesse (1 ^e édition au Canada, réédition)
		Thierry Magnier 99-07	Paris	2 romans (1 réédition) dont 1 réédité par Actes sud, 3 recueil de nouvelles
		Eden 02	Paris	2 romans (1 réédition) dont 1 roman réédité par Actes sud (jeunesse) et elyzad
		Julliard 03	Paris	1 roman réédité par Bleu autour
		Points 04-06	Paris	2 recueils de nouvelles (rééditions)
		Al Manar 05-14	Neuilly	3 recueils de nouvelles, 1 roman
		ANEP 05	Alger	1 recueil de nouvelles
		Bleu autour 06-14	Saint-Pourçain-sur-Sioule	6 nouvelles, 4 romans (2 rééditions)
		Le Rocher 07	Monaco	1 nouvelle
		Actes sud (Babel) 07-09	Arles	2 romans (rééditions)
		elyzad 09-14	Tunis	3 romans (1 ^e édition en Tunisie, 2 rééditions)
		Zulma <i>Apulée</i> 16	Paris	1 nouvelle

Maïssa Bey 1950- 9 romans, 2 recueils de nouvelles, 1 recueil de poésie, 3 pièces de théâtre Dernier inédit publié en 2015 8 maisons – 6 françaises – 2 algériennes	Depuis 1996	Marsa <i>Algérie</i> <i>Littérature/Action</i> 96	Paris	1 roman réédité par L’Aube, Encore bleue et barzakh
		Grasset 98	Paris	1 recueil de nouvelles réédité par L’Aube
		L’Aube 01-15	La Tour d’Aigu es	9 romans (1 réédition poche) dont au moins 7 coédités avec barzakh, dont au moins 5 réédités en poche, dont 3 romans réédités par Encre bleue et Points, 2 recueils de nouvelles (1 réédition poche) dont 1 coédité avec barzakh et réédité en poche et par Encre bleue, 1 recueil de poésie réédité par Dalimen
		barzakh 02-15	Alger	8 romans (1 réédition 1 ^e édition en Algérie) dont au moins 7 coédités avec L’Aube, dont 1 réédité en bilingue inédit, 1 recueil de nouvelles coédité avec L’Aube
		Encre bleue 03-12	Villegl y	3 romans (rééditions), 1 recueil de nouvelles (réédition)
		Dalimen 06	Blida	1 recueil de poésie (1 ^e édition en Algérie, réédition)
		Points 07	Paris	1 roman (réédition)
		Chèvre feuille étoilée 13-15	Montp ellier	3 pièces de théâtre
Nora Aceval 1953- 6 contes, 8 recueils de contes Dernier inédit publié en 2013 7 maisons françaises	Depuis 2000	G&g 00	?	1 conte
		Maisonneuve et Larose 03	Paris	1 recueil de contes
		Flies 05	Paris	1 recueil de contes
		Le Seuil 06-08	Paris	3 contes jeunesse et 1 recueil de contes
		Le Sorbier 07	Paris	2 contes jeunesse
		Al Manar 08-13	Neuill y	4 recueil de contes
		Milan 11	Toulo use	1 recueil de contes jeunesse
Tassadit Imache 1958- 7 romans, 1 nouvelle Dernier inédit publié en 2009 5 maisons françaises	Depuis 1986	Syros 86	Paris	1 roman
		Calmann-Lévy 89	Paris	1 roman
		Albin Michel 91	Paris	1 roman
		Actes sud 95-09	Arles	4 romans dont 1 réédité en poche
		Mille et une nuits 03	Paris	1 nouvelle dans un ouvrage collectif
Nina Bouraoui 1967- 15 romans Dernier inédit à paraître en 2016	Depuis 1991	Gallimard 91-10	Paris	5 romans (3 rééditions folio poche) dont 2 réédités en folio poche et 1 réédité par Le grand livre du mois et France Loisirs
		Le grand livre du mois 91-05	Lausa ne	3 romans (rééditions)
		France Loisirs 91	Paris	1 roman (réédition)

10 maisons – 8 françaises – 1 algérienne		Fayard 96-98	Paris	2 romans réédités chez LDP et J'ai lu
		Stock 99-11	Paris	9 romans réédités par LDP, Le grand livre du mois, Gallimard folio et J'ai lu
		Livre de Poche 98-05	Paris	6 romans (rééditions)
		Sedia 06-08	Alger	3 romans (1 ^{eres} éditions en Algérie, rééditions)
		J'ai lu 09-15	Paris	5 romans (rééditions)
		Flammarion 14	Paris	1 roman réédité par J'ai lu
		Jean-Claude Lattès 16	Paris	1 roman
Nora Hamdi 1968- 1 bande dessinée, 1 nouvelle, 5 romans Dernier inédit publié en 2014 6 maisons – 5 françaises – 1 algérienne	Depuis 2002	Au diable vauvert 02-05	Vauvert	1 bande dessinée rééditée par J'ai lu, 2 romans
		Flammarion <i>Bordel</i> 05	Paris	1 nouvelle
		Léo Scheer 10-11	Paris	2 romans
		J'ai lu 11	Paris	1 bande dessinée (réédition)
		Grasset 14	Paris	1 roman
		Sedia 15	Alger	1 roman (1 ^e édition en Algérie, réédition)
Samira Negrouche 1980- 7 recueils de poésie, 6 poèmes Dernier inédit publié en 2014 9 maisons – 4 françaises – 4 algériennes	Depuis 2001	barzakh 01	Alger	1 recueil de poésie
		El-Ikhtilef 03	Alger	1 recueil de poésie réédité par Lettres Char-nues
		Lettres Char-nues 03-06	Alger/Blida	2 recueils de poésie (rééditions mais dont une 1 ^e édition en France)
		A.P. l'étoile 03	Toulouse	1 recueil de poésie réédité par Lettres Char-nues
		La stanza del poeta	Italie	1 recueil de poésie bilingue
		La Passe du vent 04-12	Vénissieux	5 poèmes dans 5 ouvrages collectifs
		Color Gang 05-07	Saint-Génis-des-Fontaines	2 recueils de poésie
		Le Tell 10	Blida	1 recueil de poésie
		Chèvre feuille étoilée <i>Étoiles d'encre</i> 14	Montpellier	1 poème dans une revue
		Faïza Guène 1985- 4 romans Dernier inédit publié en 2014 5 maisons – 4 françaises – 1 algérienne	Depuis 2004	Hachette Livre 04-08
France Loisirs 05	Paris			1 roman (réédition)
Livre de Poche 05-15	Paris			4 romans (rééditions)
Sedia 07	Alger			1 roman (1 ^e édition en Algérie, réédition).
Fayard 10-14	Paris			2 romans (1 réédition) dont 1 réédité par LDP
Kaouther Adimi	Depuis 2007	Buchet/Chastel 07	Paris	1 nouvelle dans un ouvrage collectif

1986- 2 nouvelles, 2 romans Dernier inédit publié en 2015 4 maisons – 3 françaises – 1 algérienne		barzakh 10-15	Alger	2 romans réédités par Actes sud et Le Seuil, 1 nouvelle dans un ouvrage collectif
		Actes sud 11	Arles	1 roman (1 ^e édition en France, réédition)
		Le Seuil 16	Paris	1 roman (1 ^e édition en France, réédition)

4. Tableaux récapitulatifs des publications par maisons d'édition

Les maisons d'édition sont classées de manière croissante selon

- le nombre total d'écrivaines
- puis le nombre total de livres publiés
- puis le nombre d'éditions originales
- et enfin le nombre de rééditions (les éditions originales étant classées avant les rééditions).

La dernière manière de classer est chronologique, selon les écrivaines elles-mêmes (de celle née le plus tôt à celle née le plus tard), classement que l'on retrouve dans d'autres tableaux.

Les éditions qui sont des rééditions de livres parus dans un pays et édités pour la première fois dans un autre pays sont comptées comme des éditions originales.

Les chiffres figurant à côté des noms des écrivaines désignent les années ou périodes pendant lesquelles leurs livres ont été publiés par la maison d'édition en question.

Les rééditions « en interne » sont celles des maisons rééditant un livre qu'elles ont déjà publié en nouveauté.

Maisons d'édition françaises

Maison d'édition	Écrivaine, période	Nombre de livres	Éditions originales	Rééditions	Total de livres	Total d'écrivaines
Actes sud, Arles	Assia Djebar 97-10	1 roman, 1 recueil de nouvelles, 4 rééditions (dont 2 en interne)	7	7	14	4
	Leïla Sebbar 07-09	2 rééditions				
	Tassadit Imache 95-09	4 romans, 1 réédition				
	Kaouther Adimi 11	1 roman				
Livre de Poche, Paris	Assia Djebar 97-09	13 rééditions sur 8 livres (dont 5 en interne)	0	27	27	3
	Nina Bouraoui 98-12	7 rééditions sur 6 livres (dont 1 en interne)				
	Faïza Guène 05-15	7 rééditions sur 4 livres (dont 3 en interne)				
Le Seuil, Paris	Leïla Sebbar 96-99	2 recueils de nouvelles	7	0	7	3
	Nora Aceval 06-08	3 contes, 1 recueil de contes				
	Kaouther Adimi 16	1 roman				
Fayard, Paris	Assia Djebar 07	1 roman	4	1	5	3
	Nina Bouraoui 97-98	2 romans				
	Faïza Guène 10-14	1 roman, 1 réédition				
Points, Paris	Assia Djebar 12	1 réédition	0	4	4	3
	Leïla Sebbar 04-06	2 rééditions				
	Maïssa Bey 07	1 réédition				
Stock, Paris	Leïla Sebbar 81-93	8 romans	17	0	17	2
	Nina Bouraoui 99-11	9 romans				
Albin Michel, Paris	Assia Djebar 91-06	5 romans, 3 rééditions	6	3	9	2
	Tassadit Imache 91	1 roman				

Al Manar, Neuilly	Leïla Sebbar 05-14	3 recueils de nouvelles, 1 roman	8	0	8	2
	Nora Aceval 08-13	4 recueils de contes				
J'ai lu, Paris	Nina Bouraoui 09- 15	5 rééditions	0	6	6	2
	Nora Hamdi 11	1 réédition				
Julliard, Paris	Assia Djebbar 57-67	4 romans	5	0	5	2
	Leïla Sebbar 03	1 roman				
Hachette, Vanves	Leïla Sebbar 97	1 nouvelle	4	0	4	2
	Faïza Guène 04-08	3 romans				
Chèvre feuille étoilée, Montpellier	Maïssa Bey 13-15	3 pièces de théâtre	4	0	4	2
	Samira Negrouche 14	1 poème dans <i>Étoiles d'encre</i>				
Jean- Claude Lattès, Paris	Assia Djebbar 85-87	2 romans	3	0	3	2
	Nina Bouraoui 16	1 roman				
Le Sorbier, Paris	Leïla Sebbar 97	1 roman	3	0	3	2
	Nora Aceval 07	2 contes				
Syros et Syros/Alter natives, Paris	Leïla Sebbar 90	1 roman	2	0	2	2
	Tassadit Imache 86	1 roman				
Grasset, Paris	Maïssa Bey 98	1 recueil de nouvelles	2	0	2	2
	Nora Hamdi 14	1 roman				
Flammario n, Paris	Nina Bouraoui 14	1 roman	2	0	2	2
	Nora Hamdi 05	1 nouvelle (revue <i>Bordel</i>)				
France Loisirs, Paris	Nina Bouraoui 91	1 réédition	0	2	2	2
	Faïza Guène 05	1 réédition				
L'Aube, La Tour d'Aigues	Maïssa Bey 01-16	8 romans, 1 recueil de nouvelles, 1 recueil de poésie 31 rééditions de 8 livres (dont 29 en interne)	10	31	41	1

Bleu autour	Leïla Sebbar 06-14	6 nouvelles, 2 romans, 3 rééditions sur 2 livres (dont 1 en interne)	8	3	11	1
L'Harmattan, Paris	Myriam Ben 84-02	1 recueil de nouvelles, 2 romans, 3 recueils de poésie, 1 pièce de théâtre	7	0	7	1
Gallimard, Paris	Nina Bouraoui 91-10	2 romans, 5 rééditions (dont 3 venant de l'extérieur)	2	5	7	1
Thierry Magnier, Paris	Leïla Sebbar 99-07	1 roman, 3 recueils de nouvelles, 2 rééditions (dont 1 en interne)	4	2	6	1
La Passe du vent, Vénissieux	Samira Negrouche 04-12	5 poèmes	5	0	5	1
Joëlle Losfeld, Paris	Taos Amrouche 95-06	1 roman, 4 rééditions (dont 1 en interne)	1	4	5	1
Encre bleue, Villegly	Maïssa bey 03-12	4 rééditions	0	4	4	1
Au Diable vauvert, Vauvert	Nora Hamdi 02-05	1 bd, 2 romans	3	0	3	1
François Maspero, Paris	Taos Amrouche 66-72	1 recueil de chants, 2 rééditions (dont 1 en interne)	1	2	3	1
Les Presses d'Aujourd'hui <i>Les Temps modernes</i> , Paris	Myriam Ben 74-77	2 nouvelles	2	0	2	1
Léo Scheer, Paris	Nora Hamdi 10-11	2 romans	2	0	2	1
Color Gang, Saint-Génis-des-Fontaines	Samira Negrouche 05-07	2 recueils de poésie	2	0	2	1
Eden, Paris	Leïla Sebbar 02	1 roman, 1 réédition	1	1	2	1
10/18 UGE, Paris	Assia Djebar 78	2 rééditions	0	2	2	1

Edmond Charlot, Paris/Alger	Taos Amrouche 47	1 roman	1	0	1	1
La Table ronde, Paris	Taos Amrouche 60	1 roman	1	0	1	1
Robert Morel, Paris	Taos Amrouche 75	1 roman	1	0	1	1
Des Femmes, Paris	Assia Djebar 80	1 recueil de nouvelles	1	0	1	1
Bayard Presse <i>Je Bouquine</i> , Paris/Montrouge	Leïla Sebbar 86	1 roman	1	0	1	1
Zulma <i>Apulée</i> , Honfleur	Leïla Sebbar 16	1 nouvelle	1	0	1	1
Marsa <i>Algérie Littérature/Action</i> , Paris	Maïssa Bey 96	1 roman	1	0	1	1
G&g ?	Nora Aceval 00	1 conte	1	0	1	1
Maison neuve et Larose, Paris	Nora Aceval 03	1 recueil de contes	1	0	1	1
Flies, Paris	Nora Aceval 05	1 recueil de contes	1	0	1	1
Milan, Toulouse	Nora Aceval 11	1 recueil de contes	1	0	1	1
Calmann-Lévy, Paris	Tassadit Imache 89	1 roman	1	0	1	1
Mille et Une Nuit, Paris	Tassadit Imache, 03	1 nouvelle	1	0	1	1
A.P. l'étoile, Toulouse	Samira Negrouche 03	1 recueil de poésie	1	0	1	1
Buchet/Chastel, Paris	Kaouther Adimi 07	1 nouvelle	1	0	1	1
La Découverte, Paris	Taos Amrouche 96	1 réédition	0	1	1	1

Maisons d'éditions étrangères

Maison d'édition	Écrivaine, période	Nombre de livres	Publications	Rééditions	Total de livres	Total d'écrivaines
Sedia, Alger	Assia Djebar 09	1 roman	6	0	6	4
	Nina Bouraoui 06- 08	3 romans				
	Nora Hamdi 15	1 roman				
	Faiza Guène 07	1 roman				
barzakh, Alger	Maïssa Bey 02-15	9 romans, 1 recueil de nouvelles	14	0	14	3
	Samira Negrouche 01	1 recueil de poésie				
	Kaouther Adimi 10-15	2 romans, 1 nouvelle				
SNED, Alger	Assia Djebar 69-78	1 recueil de poésie, 1 pièce de théâtre, 1 roman	3	0	3	1
elyzad, Tunis	Leïla Sebbar 09-14	3 romans	3	0	3	1
Le grand livre du mois, Lausanne	Nina Bouraoui 91- 05	3 rééditions	0	3	3	1
UNFA <i>El- Djazairia</i> , Alger	Myriam Ben 76-77	2 nouvelles	2	0	2	1
Lettres Char-nues, Alger/Blida	Samira Negrouche 03-06	1 recueil de poésie, 1 réédition	1	1	2	1
La Maison des livres, Alger	Myriam Ben 82	1 recueil de nouvelles	1	0	1	1
Eddif, Casablanca	Assia Djebar 92	1 roman	1	0	1	1
ENAG, Alger	Assia Djebar 92	1 roman	1	0	1	1
Hurtubise HLMH, Québec	Leïla Sebbar 91	1 recueil de nouvelles	1	0	1	1
Trécarré, Québec	Leïla Sebbar 97	1 roman	1	0	1	1
ANEP, Alger	Leïla Sebbar 05	1 recueil de nouvelles	1	0	1	1
Le Rocher, Monaco	Leïla Sebbar 07	1 nouvelle	1	0	1	1
Dalimen, Blida	Maïssa Bey 06	1 recueil de poésie	1	0	1	1

El-Ikhtilef, Alger	Samira Negrouche 03	1 recueil de poésie	1	0	1	1
La stanza del poeta, Italie	Samira Negrouche	1 recueil de poésie	1	0	1	1
Le Tell, Blida	Samira Negrouche 10	1 recueil de poésie	1	0	1	1
Gamma, Montréal	Leïla Sebbar 96	1 réédition	0	1	1	1

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	5
1. <i>Quelques remarques préliminaires</i>	5
Enjeux et objets des cultural studies	5
Les littératures postcoloniales : le développement d'un champ littéraire critique	8
Défendre un point de vue situé.....	10
Le choix d'une langue non-sexiste	12
2. <i>Langues, littérature et histoire face à la colonisation</i>	13
Entre période pré-coloniale, colonisation et post-indépendance, la multiplicité des langues algériennes.	14
Les tensions idéologiques entre francophonie et postcolonialisme	18
3. <i>Le champ littéraire et éditorial au prisme des (post)colonialismes</i>	21
Littératures coloniales et postcoloniales : tentatives de définition	21
Perspectives d'une édition postcoloniale.....	22
4. <i>Objets de la recherche</i>	24
Écrivaines algériennes et franco-algériennes de langue française.....	24
Problématiques et hypothèses de recherche.....	28
I. La fabrique éditoriale : état de l'édition des écrivaines franco-/algériennes de langue française	30
1. <i>L'inscription des littératures franco-/algériennes dans l'édition globale : une présence marginale</i>	30
Panorama de la production éditoriale en quelques chiffres	31
Les littératures franco-/algériennes : une identification difficile	32
Le livre arabe dans les flux de traduction.....	33
Écrire en français : un choix politique et stratégique ?	34
2. <i>Évolution et tendances de l'édition des écrivaines franco-/algériennes de langue française</i>	35
Une édition plus française qu'algérienne	35
L'Algérie, un marché néocolonial pour l'édition française ?	37
Une augmentation de la production française étalée dans le temps	38
Un engouement récent pour les rééditions	40
3. <i>Panorama des maisons impliquées dans l'édition des écrivaines franco-/algériennes de langue française</i>	43
Des publications plutôt anecdotiques	44
Évolution de l'activité éditoriale sur soixante-dix ans	47
Engagement des maisons d'édition dans la publication des écrivaines.....	49
Entre indépendance et appartenance à un groupe : un exemple de la concentration éditoriale	51
Une diffusion et une distribution à l'image de la situation globale	53
4. <i>De l'indifférence affichée à l'engagement revendiqué, des positionnements éditoriaux variés</i>	56
L'édition (française) en Algérie : une aventure coloniale	57
• L'implantation de Hachette et des éditeurs français en Algérie coloniale : une histoire qui dure	57
• Les éditeurs·trices français·es pendant la guerre d'indépendance : des réactions tardives.....	59
• L'édition algérienne après l'indépendance, une situation contrastée	60
• Edmond Charlot, un éditeur du « monde du contact »	62
Les maisons installées : un engagement en demi-teinte	64

• La discrétion des grandes éditions généralistes.....	64
• Des exceptions : Le Seuil, René Julliard et des personnalités de Gallimard.....	67
Des éditions engagées et militantes.....	71
• Les anticolonialistes éditions de Minuit et éditions Maspero.....	71
• À droite et pro-colonialiste : les éditions de La Table ronde.....	74
• Un engagement féministe avec les éditions Des Femmes.....	75
Des orientations éditoriales fortes sur les littératures étrangères.....	77
• La spécialisation dans les littératures maghrébines : Marsa et Chèvre feuille étoilée.....	77
• Des partenariats entre l'Algérie et la France : L'Aube, Actes sud et barzakh.....	79
• Une insistance sur l'étrangéité : les éditions L'Harmattan et les éditions Maisonneuve & Larose.....	83
La vivacité des jeunes maisons d'édition.....	85
• Al Manar, Color Gang et La Passe du vent : le choix de l'édition soignée.....	86
• L'altérité contemporaine, d'au-delà des frontières à en-dedans : Bleu autour et Au Diable vauvert.....	87
II. Les scénographies éditoriales : une scène de discours normatifs ?	91
1. <i>Le jeu éditorial : codes et hiérarchisation dans la mise en scène du livre</i>	<i>93</i>
La sobriété, un signal littéraire.....	93
Une tendance forte à l'illustration.....	100
La hiérarchisation des genres littéraires.....	104
Vendre un nom, vendre un monde : l'Hollywood des livres.....	105
La stratégie commerciale de l'édition-réédition coordonnées.....	109
2. <i>À la recherche de l'exotisme : l'invention de l'altérité</i>	<i>111</i>
L'encodage du livre.....	111
La célébration de l'orientalisme.....	114
L'espace de l'exotisme.....	119
L'exotisme intérieur.....	127
« Ôtez ce voile que je ne saurais voir ! » - la persistance de la « femme voilée » dans l'imaginaire occidental.....	134
3. <i>L'ordre de la féminité.....</i>	<i>141</i>
Du sujet écrivant à l'objet regardé.....	141
Le visage multiple d'une féminité univoque.....	145
Le corps à l'épreuve des regards.....	146
Le discours hétéronormatif.....	151
Le saut dans la nature.....	155
4. <i>De la parole mémorielle et la parole historicisée ?.....</i>	<i>160</i>
Une inscription discrète dans le temps et dans l'espace.....	160
Les femmes algériennes en lutte.....	162
L'Algérie hier et aujourd'hui.....	165
L'image-message.....	167
III. Territorialiser l'édition – projet éditorial.....	172
1. <i>Du constat au projet : vers des éditions postcoloniales.....</i>	<i>172</i>
L'engagement éditorial.....	172
Les éditions Prototype.....	174
Le livre, un objet industriel, une perspective artisanale.....	176
2. <i>La mise en place d'un catalogue.....</i>	<i>179</i>
Orientations éditoriales et littéraires.....	179
Orientations graphiques et esthétiques.....	180
Les quatre premières publications de Prototype.....	182

3.	<i>Concrétisation du projet</i>	185
	Enjeux et objectifs	185
	Fonctionnement des éditions Prototype : répartition des tâches	186
	Plannings prévisionnels	187
	La budgétisation	188
	• Pour une revalorisation des auteurs-trices	188
	• Budgets détaillés	190
4.	<i>Du manuscrit au livre</i>	194
	Maquettes de couverture et intérieur	194
	Tableau récapitulatif des choix de maquetage et de fabrication	197
	Volonté écoresponsable	198
5.	<i>Du livre aux lecteurs-trices</i>	199
	Les enjeux d'une diffusion-distribution non-spéculative	199
	L'argumentaire de Ciel chromatique.....	200
	La promotion et la communication	202
	Le communiqué de presse de Ciel chromatique	203
	Conclusion	204
	Bibliographie	208
	Annexes	213
1.	<i>Une brève histoire de la colonisation de l'Algérie par la France</i>	213
2.	<i>Biographies et bibliographies des douze écrivaines franco-/algériennes de langue française</i>	220
	Taos Amrouche · 1913-1976	220
	Myriam Ben · 1928-2001	222
	Assia Djebar · 1936-2015	224
	Leïla Sebbar · 1941-	228
	Maïssa Bey · 1950-	231
	Nora Aceval · 1953-	234
	Tassadit Imache · 1958-	236
	Nina Bouraoui · 1967-	237
	Nora Hamdi · 1968-	240
	Samira Negrouche · 1980-	242
	Faïza Guène · 1985-	244
	Kaouther Adimi · 1986-	246
3.	<i>Tableau récapitulatif des publications des douze écrivaines franco-/algériennes de langue française</i>	247
4.	<i>Tableaux récapitulatifs des publications par maisons d'édition</i>	251
	Maisons d'édition françaises	252
	Maisons d'éditions étrangères	256
	Table des matières	258