

Bulletin of Francophone Postcolonial Studies

A Biannual Publication



Articles

REBEKAH VINCE, 'Je commence là où ça se tait': An Interview with Slimane Benaïssa 2

Book Reviews

- Markus Arnold, *La Littérature mauricienne contemporaine: Un espace de création postcolonial entre revendications identitaires et ouvertures interculturelles*
JULIA WATERS 11
- Écrire l'inattendu. Les "Printemps arabes" entre fictions et histoire*, ed. by Elena Chiti, Touriya Filitullon and Blandine Valfort
CLÉMENT CAYLA-GIRAUDEAU 12
- Jason Herbeck, *Architextual Authenticity: Constructing Literature and Literary Identity in the French Caribbean*
SHANAAZ MOHAMMED 14
- Jane Hiddleston, *Writing After Postcolonialism: Francophone North African Literature in Transition*
JOSEPH FORD 15
- David Murphy, *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966. Contexts and Legacies*
ELOISE BREZAULT 17
- Valérie K. Orlando, *New African Cinema*
KAYA DAVIES HAYON 19
- Denis M. Provencher, *Queer Maghrebi French: Coming Out à l'Orientale*
PHILIPPE PANIZZON 20

'Je commence là où ça se tait': An Interview with Slimane Benaïssa

'Mais le risque le plus terrible est de se taire'.[†]

In *Transcolonial Maghreb* (2015), Olivia Harrison writes that 'Algeria is the only Maghrebi nation-state that unambiguously asserts its anti-Zionism'.¹ Indeed, Algeria does not recognise the State of Israel and refuses entry to holders of Israeli passports. Algerian popular solidarity with the Palestinian cause is notably expressed at football matches, by fans and footballers alike.² More broadly, comparisons have been made between Algerian resistance to French colonial rule and Palestinian resistance to Zionism, often equated with colonialism. Yet there are a number of Algerian writers who, while recognising contemporary structural violence against Palestinians and resemblances between colonialism and Zionism (notably occupation), are open to dialogue within and outside of their literary works, adopting a more nuanced and ambiguous approach. They take into account the long and relatively peaceful coexistence between Berbers, Jews, and Arabs in the Maghreb, the interrelated traumatic legacies of the Holocaust and colonialism which form the backdrop of the Israeli-Palestinian conflict, and the possibility of a two-state solution premised on equal rights, mutual recognition, and social justice. These include Yasmina Khadra (who wrote *L'Attentat* about a conflicted Arab Israeli) and Boualem Sansal (who visited Israel in 2012), alongside Slimane Benaïssa, three Algerian writers who are together dubbed 'enfants de l'amertume', notably in relation to their experiences of the Black Decade in Algeria.³ Interestingly, Harrison comments in a footnote that Benaïssa 'position[s] the Palestinian question in relation to [...] the Algerian "black decade"', although she does not consider his work 'compelling enough to justify a separate study'.⁴

Slimane Benaïssa is a Chaoui Tamazight (Berber) Algerian playwright and novelist who fled his native country for France in 1993 during the *décennie noire*, an experience he relates in the first play he wrote after moving to France, *Les Fils de l'amertume* (1996), which was adapted into a novel by the same name in 1999.⁵ A later novel, entitled *Le Silence de la falaise* (2001) is a fictional

[†] Slimane Benaïssa, 'En guise d'introduction', *Les Fils de l'amertume* (Brussels: Lansman, 1997), pp. 7–8 (p. 7).

¹ Olivia Harrison, *Transcolonial Maghreb: Imagining Palestine in the Era of Decolonization* (Stanford: Stanford University Press, 2015), p. 6.

² In the context of the 2014 Gaza War, the Algerian football team donated their prize money to 'the people in Gaza', cf. *Huffington Post UK*, 'Algeria To Donate World Cup Prize Money To Gaza', 3 July 2014; http://www.huffingtonpost.co.uk/2014/07/03/algeria-to-donate-world-cup-money-gaza_n_5554643.html [accessed 26 February 2018].

³ Yasmina Khadra, *L'Attentat* (Paris: Julliard, 2005). The temporary revocation of Sansal's Arab Prize for Literature following his trip to Israel is significant here, as is his dialogic work with left-wing Israeli author and peace activist David Grossman. See Hélé Béji, 'Boualem Sansal privé du Prix du roman arabe', *Le Monde*, 15 June 2012; http://www.lemonde.fr/idees/article/2012/06/15/boualem-sansal-privé-du-prix-du-romanarabe_1719231_3232.html [accessed 22 February 2016]; Sefy Hendler, 'From Algeria With Love', *Haaretz*, 4 October 2012; <https://www.haaretz.com/the-algerian-who-dared-to-like-israel-1.5176053> [accessed 26 February 2018]; and Grégoire Leménager, 'Boualem Sansal et David Grossman lancent une ONU des écrivains', *Nouvelobs-Bibliobs*, 8 October 2012; <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/2012100.OBS4906/boualem-sansal-et-david-grossman-lancent-une-onu-des-ecrivains.html> [accessed 22 February 2016].

Aude Lancelin, 'Boualem Sansal, Yasmina Khadra, Slimane Benaïssa... les enfants de l'amertume', *Bibliobs*, 2 September 1999; <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/19990902.BIB0595/boualem-sansal-yasmina-khadra-slimane-ben-aissa-les-enfants-de-l-039-amertume.html> [accessed 10 February 2016]. It is worth noting that both Boualem Sansal and Slimane Benaïssa are Berber writers.

⁴ Harrison, p. 156, n. 25.

⁵ Bruce Maddy-Weitzman writes that, '[t]oday, the term [Berber] is viewed by many Berbers as pejorative and, as their modern ethnonational consciousness deepens, is increasingly being supplanted by "Amazigh" [...] lit. "free man"'. Maddy-Weitzman, *Berber Identity Movement and the Challenge to North African Studies* (Texas: University of Texas Press, 2011), p. 2. See also Fazia Aïtel, *We Are Imazighen: The Development of Algerian Berber Identity in Twentieth-Century Literature and Culture* (Florida: University of Florida Press, 2014), pp. 9–15. Chaoui is one of six Tamazight dialects in Algeria and originates from the Aures region. Janice Gross describes how '[a]fter numerous assassinations of prominent writers, [...] France became the escape hatch for many creative artists deprived of freedom, and endangered by death threats'. Janice Gross, 'Performing at the Crossroads of Algeria and France: Slimane Benaïssa and Mohamed Kacimi',

critique of theatre censorship in Algeria, which Benaïssa himself experienced in the past.⁶ Before leaving the country, Benaïssa wrote his plays in an Algerian dialect of Arabic. However, referring to the 1990s in particular, he notes that ‘l’arabisation “forcenée” a amené tout le monde à bégayer, a détruit la communication’, especially for the Berber population.⁷ As Mohamed Benrabah writes, ‘[o]ne of the main objectives of Arabization was to make Algerians abandon French as well as their first languages (Algerian Arabic and Tamazight or Berber) in favour of Literary Arabic as the primary means of communication and socialization’.⁸ Benaïssa’s linguistic trajectory from dialectal Arabic to French is the opposite to the one taken by Algerian playwright Kateb Yacine, who began his writing career in French before turning to Algerian Arabic in order to reach the masses through theatre.⁹ For Benaïssa, French, like Arabic, is one language among many, which is itself multipliable and heterogeneous: ‘My language is plurality’, he declares.¹⁰

In the context of exile, Benaïssa turned to the written word and notably to theatre; as he writes through the autobiographical ‘auteur’ character in *Prophètes sans Dieu* (1998), ‘l’exil me pèse sur les reins et la scène est le seul pays qui me reste parce qu’elle m’a aidé à renaître en dehors de mon pays’.¹¹ In *Prophètes sans dieu*, Benaïssa provides a platform for an imaginary dialogue between an actor playing Moses, an actor playing Jesus, and the author, who refuses to represent the prophet Mohammed. In this way, Benaïssa attempts to straddle the sacrilegious and the sublime through a philosophical, quasi-theological debate interrogating the potential of the Abrahamic connection to both unify and divide, which he pursues dialogically in the play *L’Avenir oublié* (1999), specifically in relation to the ‘Holy Land’. Adopting a dialectical approach, the play’s three acts form the thesis, antithesis, and synthesis. The thesis tracks a predominant Israeli narrative, in which the Shoah is a key component and to which the concept of ‘Aliyah’ (Jewish return to the ‘Promised Land’) is central. The antithesis recounts a predominant Palestinian narrative, overshadowed by the ‘Nakba’ (catastrophic expulsion of Palestinians from their homes) and ‘Al-Awda’ (intense longing to return). Finally, the synthesis encompasses interfaith dialogue and depicts a somewhat disillusioned but nevertheless hopeful ‘Oslo generation’ demonstrating the potential of Arab-Jewish friendship, solidarity, and co-operation. The hopeful ending to the play is reflective of the time in which it was set and written, following the Oslo Accords in which Yasser Arafat recognised the right of the State of Israel to exist and Yitzak Rabin recognised the Palestine Liberation Organization as the representative of the Palestinian people. This was before the Second Intifada, the separation barrier/fence/wall, and the political impasse coupled with ongoing settlement-building and outbursts of violence replaced the crumbling peace process. Significantly, although Benaïssa is the official playwright of *L’Avenir oublié*, the play is written ‘avec la complicité de’ André Chouraqui, a Jewish Israeli of (French) Algerian descent.¹² It was through Chouraqui that Benaïssa was able to visit Israel in the 1990s. Benaïssa speaks of his relationship to Chouraqui as follows:

[J]a démarche avec Chouraqui, c’est de passer par un dialogue avec quelqu’un d’autre. C’est vrai que je n’ai pas choisi un juif de gauche antisioniste. Cela n’aurait eu aucun intérêt, j’aurais parlé à moi-même! Le problème est justement de dialoguer et de faire un travail avec un véritable sioniste et, de surcroît, un Pied-noir d’origine algérienne.¹³

The French Review, 83 (2010), 1258–71, particularly p. 1259. Slimane Benaïssa, *Les Fils de l’amertume* (Brussels: Lansman, 1996); *Les Fils de l’amertume: Roman* (Paris: Plon, 1999).

⁶ Benaïssa, *Le Silence de la falaise* (Paris: Plon, 2001).

⁷ Benaïssa quoted in Christiane Chaulet-Achour, ‘Slimane Benaïssa: de l’expression théâtrale à l’écriture romanesque’, *Revue plurielles*, 33-34 (1999): 109-120 (p. 109).

⁸ Mohamed Benrabah, ‘Language Maintenance and Spread: French in Algeria’, *International Journal of Francophone Studies*, 10 (2007), 193–215 (p. 195).

⁹ See Casas Arlette, ‘Entretien avec Kateb Yacine’, *Mots*, 57 (1998), 96–108, particularly p. 99.

¹⁰ Benaïssa quoted in Kamal Salhi, ‘Slimane Benaïssa from Exile in the Theatre to Theatre in Exile: Ambiguous Traumas and Conflicts in the Algerian Diasporic Drama’, *The Journal of North African Studies*, 11 (2006), 373–407 (p. 373).

¹¹ Benaïssa, *Prophètes sans dieu* (Brussels: Lansman, 1998).

¹² The Crémieux Decree of 1870 gave native Jews of Algeria French citizenship. The decree was revoked under the Vichy regime in 1941 and then reinstated in 1943.

¹³ Benaïssa quoted in Christiane Chaulet-Achour, Chaulet-Achour, Christiane, ‘Slimane Benaïssa: de l’expression

Interestingly, disassociating himself from Zionism, Benaïssa instead affiliates himself with the identity of ‘juif de gauche antisioniste’, in a similar way to how Said claims to be ‘the last Jewish intellectual’, and yet his description of Chouraqui is an oxymoronic one.¹⁴ Rejecting the ‘*piéd-noir* Jew’ designation as an anomaly and aberration, Robert Watson’s definition of Jews who lived in Algeria is pertinent here. Watson positions Jews in Algeria ‘in between Algerian Muslims and *piéd-noirs*, forever attached to both, but reducible to neither’.¹⁵ Referring at once to his failed assimilation into French society and his Mizrahi/Sephardi origins combined with his Algerian nativism, Chouraqui describes himself as ‘un bizarre mélange d’Orient et d’Occident’.¹⁶ Despite their differences, both authors experienced exile from Algeria: Chouraqui as a Franco-Maghrebi Jew, who claimed to find refuge in Israel following Algerian decolonisation, and Benaïssa as a dissident Berber writer during the 1990s, who immigrated to France.

Here it is worth noting the long coexistence of indigenous Berbers and Jews in Algeria, which predates the Arab conquest, as well as the contemporary Amazigh movement’s nuanced approach to the State of Israel. As Bruce Maddy-Weitzman writes, one ‘aspect of the movement’s overall orientation has been a quiet amenability toward Jews and Judaism’ alongside ‘an unwillingness to line up reflexively alongside of the Arab world in its struggles against the State of Israel’.¹⁷ This can perhaps go part way to explain why Benaïssa ‘has chosen to deal with the Israeli-Palestinian conflict from an unconventional perspective’, to quote Cyril Aslanov.¹⁸ Benaïssa’s controversial post-9/11 novel *La Dernière nuit d’un damné* (2003), which won the Prix Méditerranée, tracks the trajectory of a young American of Arab heritage enticed into violent Islamism by a young Palestinian depicted as an Occidentalizer, who sees both America and Israel as the Western enemy. His play *Les Papiers de l’amour* (2007) explores similar themes to *L’Avenir oublié* but this time in a European context, through a romantic encounter between a Jewish lawyer from Switzerland and a Palestinian engineer working in Amsterdam. Each of these plays can be seen as a *mise-en-scène* or staging of an unlikelihood (if not an impossibility), an *invraisemblance*, as opposed to the traditional *vraisemblance* of theatre, in order to conceive of an alternative future to one of antagonism and conflict.

I met Slimane Benaïssa at the ‘Maghreb des livres’ book festival (L’Hôtel de Ville, Paris, 18-19 February 2017), where he was part of a roundtable entitled ‘Mostaganem, ville-phare du théâtre algérien’, alongside Kheireddine Lardjam and Habib Tengour, with Bouziane Benachour acting as chair. A couple of weeks later, I interviewed Slimane Benaïssa in Brussels, where he was rehearsing for *Trois jours avant l’heure*, a play which explores radicalisation and religious fundamentalism.¹⁹ During the interview process, I was particularly intrigued by Benaïssa’s linguistic and cultural relationship to (Chaoui) Berber, Arabic, and French; his experiences of censorship; and his way of positioning himself in relation to Kateb Yacine. However, I was struck by the generalisations, inexactitudes, and provocations implicit and explicit in some of his responses, particularly in relation to ‘les Arabes’, who he problematically groups together in one homogenous category. Indeed, unlike in his polyphonic plays which are more nuanced, he does not appear to convey the diversity of opinion and approach across the Arab world, particularly when it comes to expressions of Islam, recognition of the Shoah, and possible solutions to the Israeli-Palestinian

théâtrale à l’écriture romanesque’, *Revue plurielles*, 3334 (1999), 109–120 (p. 114).

¹⁴ See Rebekah Vince, ‘The (Im)possibility of the Jewish-Palestinian in Hubert Haddad’s *Palestine*’, *Francosphères*, 7 (2018), forthcoming.

¹⁵ Robert Watson, ‘Memories (out) of place: Franco-Judeo-Algerian autobiographical writing, 1995–2010’, *The Journal of North African Studies*, 17, 1–2, at p. 1. As Chouraqui writes, ‘[m]on Algérie à moi était différente de celle des Arabes et plus encore de celle des colons’. Chouraqui, *Ce que je crois* (Paris: Bernard Grasset, 1979), p. 81.

¹⁶ Chouraqui, *Ce que je crois*, p. 132.

¹⁷ Maddy-Weitzman, p. 146. See also p. 147.

¹⁸ Cyril Aslanov, ‘Slimane Benaïssa, or the Voice of Dissidence’, *Israeli-Palestinian Conflict in the Francophone World*, ed. by Nathalie Debrauwere-Miller (New York: Routledge, 2010), pp. 67–80 (p. 67).

¹⁹ See Yahia Arkat, ‘Slimane Benaïssa revient avec “Trois jours... avant l’heure”’, *Liberté Algérie*, 28 September 2017; <https://www.liberte-algerie.com/culture/slimane-benaissa-revient-avec-trois-jours-avant-lheure-278187> [accessed 28 February 2018].

conflict. Nevertheless, his voice remains one of dissidence.

REBEKAH VINCE: Quel est votre rapport aux langues arabes et françaises?

SLIMANE BENAÏSSA: L'arabe dialectal algérien est ma langue maternelle. J'ai été ensuite formé en français et en arabe classique qui sont deux langues écrites. Quand j'ai commencé à faire du théâtre, je devais écrire spontanément et instinctivement pour le peuple algérien. J'ai donc écrit en arabe dialectal, dans la langue des Algériens. En Algérie, j'avais écrit des pièces de théâtre en français, mais elles n'étaient pas jouées, les créations en français étant interdites en raison de la mise en application de la politique d'arabisation (loi de 1967). Ensuite, quand je suis arrivé en France, j'ai dû me mettre exclusivement à la langue française. Dans la création dramatique, il y a le problème de la langue, mais aussi la question de la société. Ce n'est pas parce que je suis francophone que je connais la société française. En France, j'ai mis du temps pour sentir la société et pour voir comment j'allais exprimer ma problématique à un public français. Je connaissais la France, mais uniquement comme touriste ou étudiant. De plus, je ne connaissais pas bien le milieu théâtral, les acteurs, les metteurs en scène... Donc, il fallait que je m'informe, que je m'installe partout, que je voie comment faire. Par conséquent, j'ai mis deux ans pour écrire ma première pièce, *Les Fils de l'amertume*.

Ma relation à la langue française? C'est ma langue! Au sens où quand j'écris en langue française, je poursuis cette langue. Écrire, c'est aussi travailler sur des mots. Bien entendu, cette langue est porteuse d'une culture, mais c'est précisément à partir de cette culture que je travaille avec ma mixité, mon mélange arabe-français inscrit en moi. Je ne traduis pas de l'arabe au français ou du français à l'arabe. Je ne suis pas un traducteur, mais plutôt un écrivain dans une langue *et* dans l'autre.

Le théâtre est tellement lié à la contemporanéité du public qui vient nous voir. Ce que cherche l'auteur, c'est une communication directe avec son public. Le public a donc sa place dans cette écriture-là, pas d'une manière démagogique, mais d'un point de vue linguistique.

RV: Qu'entendez-vous par la francophonie alors? Que veut dire la 'francophonie' ou 'être francophone' pour vous?

SB: Être francophone, c'est appartenir à l'espace de la langue française, mais cet espace a une origine coloniale. Donc c'est un espace linguistique qui a été créé pour unir tout l'empire colonial de l'époque et qui dit unité d'espace dit unité de langue.

RV: Quel est votre rapport à la Belgique? Est-ce à vos yeux un pays neutre?

SB: Quand je me suis installé en France, je voulais monter une pièce sur la guerre d'Algérie mais aucun metteur en scène français n'a voulu m'aider dans cette démarche. C'est Jean-Claude Idée avec son équipe qui, en Belgique, m'a permis de la monter. C'est ce qui a fait que ma première pièce à l'extérieur de mon pays a été montée à Bruxelles. C'était au mois d'août 1993. À l'époque, le bâtiment de l'Europe [le siège de l'Union Européenne] était en construction et nous, on travaillait dans un théâtre qui était à l'intérieur et qui existe toujours: le 'Palace Théâtre', un théâtre Art déco, magnifique. On était heureux. Ici, en Belgique, on n'a pas les mêmes relations qu'avec les Français, on ne partage pas la même histoire avec les Belges.

RV: Mais il y a aussi une histoire de colonisation en Belgique...

SB: En France, même si beaucoup de choses ont évolué sur le plan intellectuel par rapport à la colonisation, il reste profondément de l'amertume et du ressentiment. Pour preuve, la terrible levée

de boucliers contre le président français Emmanuel Macron qui a déclaré [lors de la campagne électorale] que le colonialisme était un crime contre l'humanité. Cela veut dire que la problématique du colonialisme est difficile à dépasser.

RV: Pouvez-vous me parler de l'influence et de l'héritage de Kateb Yacine?

SB: Kateb Yacine n'a pas laissé un grand héritage au sens d'expérience théâtrale. C'est nous qui lui avons donné beaucoup de choses. Moi, je faisais du théâtre, j'ai traduit *La Poudre d'intelligence* et on a pris le risque à l'époque de la jouer en Algérie. Lui ne le savait pas, il était en France. Quand il a appris qu'on avait adapté *La Poudre d'intelligence*, il m'a écrit une lettre à l'époque en me disant: 'S'il y a une place pour *Nuage de fumée*, c'est qu'il y a une place pour Kateb Yacine'. Il est rentré en Algérie parce que nous avons monté *La Poudre d'intelligence*. Ensuite, il a vu comment on faisait du théâtre, il s'est inscrit dans notre démarche, mais il a pris trop d'espace.

Il a été un grand ami mais sur le plan intellectuel, il y avait beaucoup de choses que je ne comprenais pas. Par exemple, comme il était communiste, il parlait beaucoup d'"avant-garde". Nous, on était jeunes, on n'y connaissait rien. Je lui ai demandé ce qu'était l'avant-garde, je n'ai jamais eu de réponse claire de sa part. Beaucoup de questions sont restées sans réponse avec lui. S'il y avait une influence que je devais recevoir de Kateb Yacine, c'était bien celle-là, mais je ne l'ai pas reçue de lui. De plus, le communisme et moi ne sommes pas passés par la même porte!

C'est moi qui ai traduit toute son œuvre en arabe dialectal. J'ai donc su ce qu'il y avait dans cette œuvre. Mettre à l'épreuve une œuvre, c'est la ramener à la langue maternelle. En ce qui concerne l'Algérie, il prétendait en parler. Si j'écris un roman et je vous dis qu'il parle de la Hollande, si vous le traduisez en néerlandais, vous allez vérifier si l'histoire se passe vraiment en Hollande ou pas. La langue est une vérification. Il faut que la tragédie portée par la langue théâtrale soit claire. Si elle est floue, c'est qu'elle n'est pas culturellement authentique. Si je traduis par exemple Shakespeare pour les Algériens, je traduis les conflits à travers la culture algérienne pour qu'ils les reconnaissent et les comprennent. Mais si je les transcris de sorte que les conflits ne soient pas reconnus par la société algérienne, je n'apporte rien aux Algériens.

RV: Donc, vous ne traduisez pas vos propres pièces mais celles des autres...

SB: Oui, de Kateb Yacine, à l'époque où je traduisais beaucoup de pièces. J'ai traduit plusieurs pièces de Brecht, *Les Perses* d'Eschyle. J'ai traduit pas mal de choses.

RV: Quelle est la différence entre les Berbères et les Amazighs?

SB: Aucune. On ne connaît pas l'origine du mot 'berbère'. Pour certains, ça vient du latin 'barbare', et dans l'antiquité, la 'Berbérie' c'était l'Afrique pour les Romains. Donc le mot est resté, les berbères, ce sont les habitants de la 'Berbérie', de l'Afrique. Amazigh signifie 'homme libre' en langue berbère, c'est-à-dire l'homme tout simplement, donc nous sommes des Amazighs, des hommes libres.

RV: Qu'est-ce que le 'printemps berbère'?

SB: Le 'printemps berbère' est une révolte qui a eu lieu en 1980 en Kabylie pour réclamer la reconnaissance de l'identité berbère et la reconnaissance de la langue tamazight. La langue tamazight a été longtemps réprimée en Algérie. Ce n'est qu'à la suite de plusieurs années de luttes que cette langue a acquis une reconnaissance officielle. La dernière constitution algérienne reconnaît le berbère comme 'langue officielle' (l'arabe est 'langue nationale et officielle'). Moi, j'ai toujours dit que ma langue maternelle est étrangère au pays, ma vraie langue nationale est étrangère

au pays. Très récemment, la ministre de l'Education nationale a annoncé sa volonté d'introduire l'arabe dialectal à l'école, elle s'est heurtée à une violente polémique de la part des conservateurs qui l'ont accusée d'atteinte à l'unité nationale, d'atteinte à la langue du Coran.

RV: Comment vous identifiez-vous, comme écrivain berbère, écrivain francophone ou écrivain algérien?

SB: J'ai trois cultures. Je suis berbère, arabophone et francophone. Je suis tri-culturel. Je dis tri-culturel, je ne suis pas trilingue, je suis tri-culturel, ça c'est fondamental.

RV: Pouvez-vous me parler de la liberté d'expression et de la censure en Algérie?

SB: Nos pays censurent par nature, ce sont des pouvoirs autoritaires. On a vécu le parti unique et un parti unique ne tolère pas une expression autre que la sienne. Donc la censure était inscrite dans l'organisation du système. Le passage au multipartisme n'a pas changé les choses, c'est une fausse démocratie: tous les partis sont en réalité approuvés par un système central. Chez nous, la démocratie ne correspond pas à la représentation de l'expression populaire qui monte du bas vers le sommet. Non, c'est le sommet qui impose des limites au peuple, qui lui impose de s'exprimer dans une zone définie. Il organise la démocratie, il a désigné des chefs, a autorisé les programmes, le tout sous des allures de démocratie. Mais rien n'est l'expression de la base.

RV: Donc faut-il aussi s'autocensurer?

SB: Je ne tiens pas compte de ce que pense le pouvoir. Je dis ce que j'ai à dire et on voit ce qu'il advient. À chaque fois je me suis fait censurer, à chaque fois je me suis fait taper sur les doigts.

RV: Pouvez-vous me parler de votre exil personnel? Pourquoi avez-vous quitté l'Algérie? Avez-vous pensé y retourner pour y vivre?

SB: J'ai échappé à un attentat en bas de chez moi, parce qu'il se trouve que j'habitais en face du commissariat central d'Alger et qu'il y avait des policiers en civil partout. Un jour [dans les années 1990], alors que je regagnais mon domicile, j'étais à cinq mètres de chez moi quand deux jeunes policiers ont attrapé mon agresseur avant que je ne le voie. Quelques jours plus tard, je suis parti. Je suis retourné au pays en 2006. Cela fait dix ans que je tente de monter des projets culturels, je n'ai pas pu faire grand-chose, je suis censuré tous azimuts. J'ai écrit une pièce que j'ai montée et jouée seize soirs. Mais au bout d'un moment, je n'ai pu avoir accès à aucune autre salle de spectacle. C'est comme ça qu'on censure.

RV: Votre œuvre a-t-elle un côté autobiographique? Je pense par exemple à votre roman *Le Silence de la falaise* où un écrivain est censuré...

SB: Oui, je pense qu'elle a une dimension autobiographique, même si, en ce qui me concerne, les choses ne se sont pas passées telles que je le raconte. Mais moi, je crois que la réalité est telle que je la raconte.

RV: Parlez-moi de votre amitié avec André Chouraqui.

SB: Quand je suis arrivé en France, j'ai écrit la pièce *Les Fils de l'amertume* sur l'intégrisme algérien. Mais je ne voulais pas me spécialiser dans ce problème: j'avais dit ce que j'avais à dire. Au fil de mes lectures, je suis tombé sur la *Lettre à un ami arabe* d'André Chouraqui.²⁰ Je me suis dit que le livre pourrait être adapté au théâtre mais sans plus. L'idée est restée dans un coin de ma tête,

²⁰ André Chouraqui, *Lettre à un ami arabe* (Tours: Mame, 1969).

jusqu'au jour où je me suis retrouvé à Marseille en 1997, à l'occasion d'une rencontre universitaire à laquelle j'étais invité ('Cité de la Réussite'), et où André Chouraqui participait aussi. Je devais présenter une conférence avec Bruno Étienne sur l'intégrisme et la Méditerranée, à l'Université de Marseille. André Chouraqui, lui, devait parler de sa traduction de la Bible. C'est ainsi que l'idée d'adapter son livre a refait surface. Le soir, au dîner, je me suis retrouvé à sa table, à côté de lui, ou plutôt à côté de sa femme, Annette. Je lui ai donc parlé de mon projet d'adaptation. Il me dit: 'Demain, à huit heures, on se verra au café de l'hôtel' (on était dans le même hôtel). Après le dîner, une fête était organisée, on a pris quelques verres. Je n'ai pas cru qu'il me rappellerait. Le lendemain matin, à huit heures précises, le téléphone a sonné dans ma chambre alors que je dormais tranquille: c'était bien André Chouraqui au bout du fil: 'Qu'est-ce que tu fais, je t'attends au café!'. Je ne sais pas comment je me suis rentré dans mon pantalon et je me suis retrouvé en bas. On était face à face dans le café de l'hôtel, j'ai pris un café, je me suis réveillé. Il m'a dit: 'Alors tu veux adapter...)', j'ai dit 'oui'. Il voulait que je lui parle de moi: 'D'où es-tu en Algérie?'

Et nous nous sommes reconnus grâce à cet espace algérien, alors que lui, il vivait en Israël. Il m'a sorti une carte de visite assez grande. Et il m'a écrit dessus: 'Je cède tous les droits d'adaptation au théâtre de *Lettre à un ami arabe* à Slimane Benaïssa ici' et il me dit: 'Voilà, ta carte blanche'. On s'est séparés là-dessus. Au départ, il m'a dit: 'Écris, écris et moi je te suis'. Il n'a pas écrit un seul mot dans cette pièce. La complicité, c'est qu'il m'a aidé à aller en Israël, mais dans la pièce il n'y a pas un mot de lui, il n'y a rien. Moi, je lui envoyais ce que j'écrivais par fax. Il lisait et le lendemain, il me disait: 'C'est génial'. Un jour, alors que je n'étais même pas à la moitié de la pièce, je l'ai appelé au pour savoir ce qu'il en pensait, et il me dit 'Slimane, arrête de me faire pleurer'. Je ne lui ai plus rien envoyé jusqu'à la fin.

RV: Pouvez-vous me parler de *Les Papiers de l'amour*?

SB: A l'origine des *Papiers de l'amour*, c'est un copain qui m'a demandé d'écrire sur le mariage mixte. Je lui ai dit: 'Un mariage mixte entre une Suisse et un Français ou un Suisse et une Arabe, ça ne m'intéresse pas. Allez, on va jusqu'au bout: entre une Juive et un Palestinien'. J'ai donc choisi la mixité la plus dure et c'était ma manière de critiquer les affaires de papiers administratifs. Ces gens-là ont d'énormes problèmes, pour ne pas s'entendre, pour ne pas s'aimer, ils finissent par s'aimer, par dépasser ce problème intellectuellement, par discuter, par s'accepter.

Si les Arabes ne s'étaient pas mêlés de la Palestine, ils n'en seraient pas où ils en sont, parce que tous les Arabes ont exploité ce problème pour réprimer les leurs. Si tout le monde n'avait pas fait de ce problème israélo-palestinien un problème international que chacun tire de son côté, il y a longtemps que la région serait en paix. En plus, je crois que dans un état de guerre, l'état d'Israël se construit. Il y a trop de contradictions à l'intérieur, il y a trop de problèmes pour les mettre en paix tout de suite. L'état de guerre consolide la nation israélienne, consolide ce peuple qui est un peuple éparpillé et ramassé.

Quant aux Arabes, ils pensent que la seule solution est de les effacer. Là où je me dissocie fondamentalement des Arabes, c'est qu'ils n'inscrivent pas leur tragédie en tant qu'erreur humanitaire, pour devenir des humains avec les humains... Si tu ne reconnais pas cette Shoah comme une erreur humaine, c'est que tu es prêt à la faire. Reconnaître la Shoah, dire au nom de l'humanité que ça ne doit plus se refaire fait de toi un humain moderne. Tant que tu ne l'as pas fait, c'est que tu es capable de le refaire, et voilà où le monde arabe pour moi s'est fourvoyé.

RV: J'ai aimé dans *L'Avenir oublié* que les jeunes construisent un puits et, dans *Les Papiers de l'amour*, que Nasser construise des ponts plutôt que de les détruire.

SB: Exactement, il soulevait tous les ponts d'Amsterdam.

RV: Pourquoi avez-vous choisi Amsterdam et Genève comme lieux de rencontre et de travail dans *Les Papiers de l'amour*?

SB: La Suisse, parce que je la connais bien, je connais la problématique politique de la Suisse, sa neutralité, parce qu'elle a sauvé des gens dans toutes les guerres. La Suisse était arbitre pendant les guerres, et c'est pour ça qu'elle n'a pas voulu adhérer à l'Europe. Donc la Suisse est cette neutralité dans laquelle se passent en réalité tous les débats mondiaux. Et Amsterdam, parce que j'y ai fait un voyage. Ma pièce *Prophètes sans dieu* y a été jouée en néerlandais. J'ai beaucoup aimé me balader sur les ponts d'Amsterdam. C'est comme ça que j'ai imaginé Nasser, ingénieur des ponts, et en même temps avec la métaphore: Amsterdam représente l'espace des débats internationaux et lui, il s'occupe des ponts. Les deux personnages sont déjà prédisposés à se rencontrer quelque part.

RV: Dans *La Dernière nuit d'un damné*, un des terroristes est un palestinien.

SB: Oui, c'est celui qui démarre tout.

RV: Pouvez-vous expliquer ce choix?

SB: Parce que chez les Arabes, la hantise de l'occident démarre à partir de la question israélienne. J'ai fait des débats dans des prisons en France où on a joué *Prophètes sans Dieu*. Un intervenant m'a dit: 'Le problème du monde est très simple: on enlève Israël et vous verrez que tout s'arrêtera'. Il m'a dit: 'Il n'y a pas une guerre sur la planète dont la raison n'est pas Israël'. Qu'est que vous voulez lui répondre? Donc il y a une polarisation de cette question. C'est pour ça que j'ai ouvert cette pièce sur un personnage à Strasbourg qui est palestinien et qui, lui, va en mobiliser d'autres. Le problème aussi, à l'époque, je le disais dans un débat, vient du fait que les États-Unis ont foulé le sol de Mohammed, l'Arabie Saoudite, pendant l'opération 'Tempête du désert'.

RV: Pouvez-vous me parler de la femme dans votre œuvre, et plus précisément de la figure de la mère, comme gardienne de mémoire par exemple, dans *L'Avenir oublié*?

SB: Il y a deux mères dans cette pièce. Ce sont elles qui construisent. D'un côté, la mère juive: les femmes des rabbins alimentent la démographie, elles subissent des choses incroyables. La mère juive doit produire la quantité d'israéliens nécessaires. On est juif par la mère, donc même la responsabilité religieuse lui revient, elle n'est pas paternelle. De l'autre côté, c'est la mère palestinienne qui subit la mort des enfants, leur disparition, leur exil... elle est au cœur de tous les conflits, en tant que femme et en tant que mère. C'est aussi compliqué pour les unes que pour les autres.

RV: Dans la pièce, la mère juive parle de la Shoah mais aussi des juifs et des musulmans en Algérie. Est-elle donc d'origine algérienne ou européenne?

SB: C'est faire appel à la problématique sépharade-ashkénaze qui est un vrai problème. J'ai voulu regrouper les deux. Je ne voulais pas que cette mère soit uniquement considérée comme ashkénaze ou comme sépharade.

RV: Est-ce que *L'Avenir oublié* est une pièce de théâtre 'didactique'?

SB: Non, moi, je ne fais pas le théâtre didactique. À l'époque quand j'étais enfant, j'étais toujours dans le magasin de mon père. Il recevait des gens et discutait avec eux, la discussion s'animait et à un moment, ils se taisaient. Je n'ai jamais compris pourquoi ça s'arrêtait. De deux choses l'une: ou ils n'avaient plus rien à dire ou alors s'ils continuaient à dire ça allait poser de gros problèmes.

Donc, il y a les limites au discours social. Je ne peux pas dire, sur une tribune, un certain nombre de choses. Mon écriture commence à cette limite-là, mais je veux lui donner un côté réaliste. En réalité, il n'y a pas plus fictionnel que ce que j'écris, parce que le réel, on l'a épuisé. Donc je commence là où ça se tait et à partir de là, j'invente et je crée une situation réelle en répondant à la question: 'qu'est-ce qui se passe dans les limites du supportable?' C'est pour ça que plusieurs de mes personnages sont en huis clos. Par exemple, dans *Le Bateau coule*, ils sont enfermés dans un bateau à la dérive en pleine mer.²¹ C'est l'enfermement qui est un espace absolu dans le théâtre. Cet espace absolu va mettre en danger les personnages et ces derniers ne se révéleront à eux-mêmes que face au danger. Où est donc la chose la plus dangereuse pour chacun? Je n'explique pas du tout, je ne suis pas didactique, je n'ai rien à faire apprendre. Quand j'écris une pièce, c'est moi-même qui apprend. Chaque pièce de théâtre me sert à devenir intelligent, en pensant que peut-être elle rendra d'autres plus intelligents également.

REBEKAH VINCE
UNIVERSITY OF WARWICK

²¹ See Janice Gross, "Performing Beyond Trauma: Stages of Recovery in Slimane Benaïssa's Theatre", *The Unspeakable: Representations of Trauma in Francophone Literature and Art*, ed. by Névine El Nossery and Amy L. Hubbell (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishers, 2013), pp. 73- 93 (p. 73).

BOOK REVIEWS

La Littérature mauricienne contemporaine: Un espace de création postcolonial entre revendications identitaires et ouvertures interculturelles. By MARKUS ARNOLD. Berlin: LIT Verlag, 2017. 553 pp. 30.90€. ISBN: 9783643131935

This ambitious study, which examines a wide range of contemporary Mauritian novels in French and English, in relation to issues of postcoloniality and interculturality, makes a significant, timely contribution to the recent expansion of scholarly interest in Indian Ocean cultures. In his avant-propos, Markus Arnold shows how prevalent, celebratory and exoticizing depictions of the island have been contested in contemporary fiction by ‘une écriture de la violence, de la transgression, de la démystification et démythification’ (p. 7). Arnold argues, in a general introduction, that this aesthetics of violence is linked to the novels’ position as simultaneously post-colonial and contemporary: that is, as concerned both with ‘writing back’ to the wrongs of the island’s colonial past and with critiquing contemporary, local and global, forms of inequality and exploitation. Taking a highly multidimensional, comparative approach, Arnold’s stated ambition is ‘considérer les textes francophones par le prisme du postcolonial’ (p. 11) — an approach which, while doubtless still quite innovative in French academia, and certainly fruitful for his own probing analyses, is less original in the UK or US, where ‘Francophone Postcolonial Studies’ has long been a burgeoning area of scholarship. Arnold is, however, rightly wary of the danger of ‘homogénéisation, déshistoricisation et dé-spatialisation critiques’ in the widespread application of certain postcolonial ‘théories voyageantes’ and is duly careful to test the limits of existing theoretical models when applied to the specificities of his Mauritian texts (pp. 11–12). Placing Mauritian literature within its complex historical, political, linguistic, and cultural context, Arnold proposes the overarching concept of interculturality — defined as ‘un espace intermédiaire, une négociation permanente entre la créolisation, l’hybridité, le transculturel d’une part, le multiculturalisme et la diaspora de l’autre’ — as a suitably mobile lens through which to analyse a diverse Mauritian corpus (p. 15).

One of the many strengths of this fascinating book is, indeed, its broad corpus of both Francophone and Anglophone novels, by both established and less well-known authors, published both locally and internationally and, as Arnold admits, of varying quality. As such they are representative of the great diversity of recent literary production and of debates around ‘interculturality’ in Mauritius. The book’s five chapters explore a series of broad, thematic issues and are consistently comparative in terms of texts, contexts, and theoretical approach. The first chapter explores the literary history of Mauritius, from within a material and institutional context, in relation, notably, to Huggan’s notion of the ‘postcolonial exotic’. Using Todorov’s concept of ‘mémoire exemplaire’, the second chapter considers how the historical memory of slavery and indenture continues to structure contemporary fictional depictions of the past, often in ethically problematic ways. Refuting the idealisation of hybridity and *métissage* in much postcolonial theory, the third chapter analyses the ‘entre-deux’ position of bourgeois Creole and poor white characters in novels that depict an island society in which ethnicity still structures social relations. In the fourth chapter, Arnold adopts an eclectic mix of feminist and postcolonial theoretical approaches to explore how gender is mobilized in contemporary women’s writing, whether as part of a collective project or as a form of individual resistance. The final chapter — arguably the most original — draws on Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo’s pioneering reflections on ‘désancrage’ and déterritorialisation’ to analyse how other, non-Mauritian geographical spaces, whether realist or fantastic, are represented in fiction by contemporary Mauritian authors. Arnold argues that this trend towards geographical displacement marks the coming of age of Mauritian fiction, which is no longer tied by nation-bound issues of race, class, gender and identity.

While the breadth of Arnold’s primary corpus and the eclectic range of the theoretical models with which he engages are impressive, some of his book’s most original insights come

from its in-depth textual analyses of individual works or pairs of works — notably, those of Nathacha Appanah, Lindsey Collen, Ananda Devi, Bertrand de Robillard and Amal Sewtohum. It is in Arnold's meticulous, sensitive attention to textual details that his questioning of dominant 'théories voyageantes' and of previous readings is at its most compelling (pp. 11–12). At times, the sheer scope of authors, languages and periods covered, of research questions posed and of theoretical approaches applied can be bewildering, and the reader yearns for a narrower, deeper focus, and slower pace. Whether the conclusion's claim that this book offers a genuinely new model for analysing varying degrees on a continuum of 'postcoloniality' is also open to debate. Nonetheless, *La littérature mauricienne contemporaine* is an important, well-written and original study that will be of interest to the growing number of scholars working on the literatures and cultures of Mauritius and of the broader Indian Ocean region.

JULIA WATERS
UNIVERSITY OF READING

Écrire l'inattendu. Les "Printemps arabes" entre fictions et histoire. Edited by ELENA CHITI, TOURIYA FILI-TULLON, and BLANDINE VALFORT. Paris: L'Harmattan, 2015. 340 pp. Hb €34. ISBN 9782806102454

Providing a thorough analysis of an ongoing event of such scale and nature as the Arab Spring represents something of a challenge. Accepting the unexpected reality of the outburst and resisting the attraction of adopting a purely retrospective posture with regards to the revolution is no less difficult. Based on two conferences held in 2012 and 2013, this collective volume tries to live up to those challenges. In order to do so, it brings together a collection of papers exploring the 2011 Arab Spring through Maghreb and Machrek literature, drawing on postcolonial studies of works by autodidactic writers and the unexpected birth of literature in territories deemed 'unliterary' around 1960.

What is at stake is not to provide a political analysis of the Arab Spring, but rather to report accurately on the linguistic revolution taking place in the region spanning from Tunisia to Syria. This book aims to understand the ongoing changes in ways of thinking the world which accompany the practical transformation of both social and political spheres. Therefore, rather than discussing the notion of 'unexpectedness' in the political field, the editors chose to focus on the collision of narratives, namely the intersection of semantic systems bringing new political meanings, embodied in tragic sacrifices. At the heart of 'literarity', Jean-Pierre Vernant's conception of tragedy can also be found in the 'productivité par la perte' (p. 26) that reveals new territories at the very moment they disappear. The discursive and semantic circulations, the emergence of new forms of literature and eventually the relation between memory and 'unexpectedness' are three of the other focal points that drive the editors' selection.

The book opens with a short section dedicated to the epistemological postures and interrogations that may have been undertaken by any researcher studying the Arab Spring at that point in time. Thus, Kmar Bendana's first chapter ponders on the unexpectedness of the revolution and the adequacy of Balibar's definition of a 'événement charismatique' (p. 48) to describe its Tunisian opening. The multiplication of political and media narratives, as well as the explosion of various speech acts, are examined in dialogue with the reactivation of public memories of Tunisian history. Elena Chiti then moves to Syria to underline the 'renégociation du concept même de littérature et du statut de la fiction' (p. 62–63) and the intellectual shift towards a testimonial culture. Overall, the most powerful chapter of this section — and probably of the book itself — may very well be that by Khalid Zekri. Elaborating on Derrida and reflecting on the

idea of 'incalculabilité', it offers a striking way to understand the relation between literature and the revolts as a reconfiguration rather than a causal link.

Thereafter, in a very consistent way, the editors move to explore the renewal of genres, forms, and media. *Arabizi* and other forms of linguistic creolization, which constitute a diversion of the words from their original meanings, offer a natural starting point for the chapter by Mariem Guellouz. Chapters by Jacqueline Jondot and by Sarra Grira offer insights into the graffiti phenomenon in Egypt and Tunisia, a phenomenon which reveals popular reappropriation of the public space. In a very instructive chapter, Ridha Boulaabi then follows the path of the 'caravanes de la reconnaissance' (p. 145) which crossed Tunisia to express their gratitude to subversive regions, and which led to two distinct countries eventually meeting. The last four chapters go back to a more traditional literary analysis of social decay and political conflict. Pre-revolutionary as well as post-revolutionary works are scrutinized in a search to find premonitory signs before 2011 as well as possible comparisons with past events. Hybrid forms and subversive choices of subject are especially studied by Touriya Fili-Tullon, whose chapter sheds light on the observable gap between subjective singularities and history itself, both bound by 'virtualités interprétatives inattendues' (p. 193).

Finally, a third section explores the unexpected territories that were uncovered by the Arab Spring. Adopting a decentring approach this section frequently relies on comparative literary analysis. Thus, chapters by Blandine Valfort, by Lynda-Nawel Tebbani, and by Jędrzej Pawlicki deal with, respectively, Jean Sénac's young Algerian poetry, the new Algerian novel, and an Algerian short story from 1998, in order to exemplify the expectedness of the Arab Spring in the collective unconscious. Finally, with reference to Morocco, both Abdellah Baïda and Jeanne Fouet-Fauvernier sharply reflect on the role played by prison literature in the growing social awareness that led to the 2011 uprising.

Beyond their common exploration of the Arab Spring in the literary and artistic field, the book's twenty-one chapters find their unity in a handful of topics. Unsurprisingly, they share a similar wish to assess the value of literary production before and during the events, discussing their augural function as well as their subversive or opportunistic nature. Sonia Zlitni Fitouri's analysis of the Tunisian post-revolutionary literature, in relation to its postcolonial sources of inspiration, may be one of the most prominent examples of this approach. The uncovering of the social claims from women and the youth, which can be found in many of the books the contributors consider throughout their respective chapters, constitutes another transversing theme that gives this volume its coherence. Last but not least, the interest for the means and consequences of the creative revolution within the political one is a common trait to all authors. As such, a specific attention is given to the processes of linguistic hybridization, the birth of new literary forms, and the reappropriation of places and modes of expression, which is remarkably exemplified by Mariem Guellouz.

The underlying objective of the volume is to make at the heart of the Arab Spring the invisible visible, by dissecting and reflecting on the true nature of 'unexpectedness'. Through a constant oscillation between fiction and history, the reader is invited to pay attention to the unveiling of the complex realities which lie behind the turmoil of history. At the same time, the book offers a unique chance to explore the fluid and multiple essences of memories on which the events.

CLÉMENT CAYLA-GIRAUDEAU
UNIVERSITÉ TOULOUSE 2 JEAN-JAURÈS

Architextual Authenticity: Constructing Literature and Literary Identity in the French Caribbean. By JASON HERBECK. Liverpool: Liverpool University Press, 2017. 330 pp. Hb £85.00. ISBN: 9781786940391

This study tackles one of the most complex issues at the core of postcolonial French Caribbean literature and critical discussions: identity building. Constructing authentic expressions of self in the French Caribbean is, Jason Herbeck points out, simultaneously daunting, contradictory, and seemingly impractical given the region's history. Defined by the Middle Passage, slavery, colonialism, and subsequent postcolonial contact through departmentalization, occupations, and dictatorships, the French Caribbean's past frustrates quests for identitarian authenticity since it imposed external values and belief systems on entire populations, which inevitably informed their perception of self. This imposition complicates the process of constructing identity, which is understood to be 'the condition of being oneself, *not another*' (p. 1). With *Architextual Authenticity: Constructing Literature and Literary Identity in the French Caribbean*, Herbeck offers an original and informative approach to literary identity construction in the postcolonial French Caribbean, or what he calls the 'Colonocene' (p. 5), through his detailed analysis of structures *in* literature (architecture) and structures *of* literature (architexture).

Herbeck's examination of five well-known literary works from Guadeloupe, Haiti and Martinique published between 1958 and 2013 is twofold. Not only does he concentrate on the physical structures represented in these texts but he also reads these texts in terms of their narrative structure, paying close attention to their intertextual, hypertextual, and metatextual properties. Unlike the French Caribbean natural landscape, which has garnered much critical attention over the years, man-made structures have heretofore remained largely outside of the field's scholarly radar. Herbeck focuses on the trope of the French Caribbean house to explore past, present and future constructions of identity. Making a cogent case for his study on the basis of its unique dual methodological approach that looks at both literal and figurative structures in the narratives together with his choice of texts, Herbeck addresses a geographical gap in contemporary postcolonial studies of form and proposes a new and enlightening lens through which literature and literary identity construction in the French Caribbean can be assessed.

In his considerations of self-definition in the French Caribbean, Herbeck begins by grappling with the concept of authenticity as it relates to identity making. He highlights that the term 'authentic' can be understood in two considerably different ways. On the one hand, it can signify conformity to an original in order to replicate essential features and, on the other hand, it can denote something that exists independently of any prior original. Indeed, these definitions, Herbeck highlights, differ depending on the role assigned to the past. In the context of the French Caribbean, authenticity has, therefore, come to mean 'true or genuine qualities that *do not* (because they *cannot*) conform to an elusive pre-colonial past' (p. 6). However, Herbeck admits that this theoretical shift, whereby colonial paradigms are considered unacceptable as the basis for identity construction, does not mitigate the challenge of negotiating authentic French Caribbean identity. He questions the practicality of completely detaching the French Caribbean's colonial past from quests for an authentic identity given the immense influence of this past on the present (and future) and suggests that, perhaps, the uniqueness lies in this contradiction, hinted at in the book's title. Since identity construction relies on the colonial past, Herbeck notes that it is imperative to work 'with and within these "external" influences when attempting to build a singular identity' (p. 9). Moreover, Herbeck's exploration of French Caribbean identity constructed from the region's turbulent past is instructive since it challenges broad understandings of authenticity as static and in relation to predetermined conditions.

The book's introduction and chapter one complement and lay the theoretical foundations for Herbeck's literary analyses on identity in subsequent chapters. Together with the conclusion, these chapters can be read independently from the rest of the book to gain valuable insight on his critical approach. An abundance of footnotes accompanies each chapter, providing ample material for scholars – graduate students and seasoned researchers alike, whose interests lie not only in

French Caribbean and postcolonial studies but also in geography, spatiality, architecture, and narratology – to enrich their work.

In chapter one, Herbeck concentrates his analysis on Haitian Gingerbread houses, which embody the inherent contradiction involved in identity formation in the region. He demonstrates that these iconic structures can be perceived as ‘authentically’ Haitian, despite evident external influences that contributed to their design. Their continual changes over time due to a variety of specific factors, including historical, cultural, geographic and climatic, coupled with Haitians’ responses to these modifications, create distinct conditions that render these houses unique to Haiti. Chapters two, three, four and five constitute the bulk of his analysis in which he examines representations of the French Caribbean house, from Édouard Glissant’s eponymous ‘Maison de la Source’, to Maryse Condé’s ‘Propriété Alexis’ and Daniel Maximin’s ‘Maison des Flamboyants’. Likewise, he considers the structures presented in Yanick Lahens’s *Faïlles* and *Guillaume et Nathalie*. Symbolic of the various historical, political, social, and environmental forces that have shaped the region’s past, the French Caribbean houses examined in this study aptly embody the contradictions of the region’s fragmented history and the complex framework from which identities in the present and future must be constructed. Through his ‘architextual’ inquiries, Herbeck highlights the diverse external textual influences that contribute to the construction of the literature under review. Similar to his architectural interpretations, Herbeck suggests that this metatextuality encourages these texts to be read as works-in-progress that continually critique and develop their own constructions of narrative. This leads him to conclude that French Caribbean literature and literary identity remain dynamic and ever evolving in their production and open to interpretation.

Architextual Authenticity provides an innovative perspective on explorations of French Caribbean identity construction and merits its publication in Liverpool University Press Contemporary French and Francophone Cultures series. While Herbeck acknowledges that this work is by no means exhaustive, it inevitably adds to the high calibre of criticism contained in this selection on Caribbean writings in French and encourages future critical debate on the (re)negotiation and construction of identity in the French Caribbean.

SHANAAZ MOHAMMED

THE UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA GREENSBORO

Writing After Postcolonialism: Francophone North African Literature in Transition. By JANE HIDDLESTON. London & New York: Bloomsbury, 2017. 291 pp. Hb £76.50. ISBN: 9781350022799

This is a timely and wide-ranging book that studies Francophone North African literature from the 1980s to the present day. It begins with two introductory chapters that, together with the introduction, provide a detailed account of the national contexts (Tunisia, Morocco and Algeria) that the book takes as its focus, before surveying the intersecting fields of Postcolonial Studies and World Literature. Taking the foundational *Thousand and One Nights* as a starting point, Jane Hiddleston makes a compelling case for reading North African literature in a stage of ‘transition’ (p. 9) to increasingly introspective, self-conscious, and experimental forms. This means that what has been conceived as World Literature does not just refer to the materially global trajectory of North African writing; rather, the central contention here is that, while more critical perspectives on the marketization of world literature may well be valid, writers themselves have adopted ‘worldly modes’ (p. 39) of writing within their texts and broader writing projects that also recognize

the limits of literature to intervene in a more materially political realm. Contrary to earlier narratives, published during and after the Algerian War, that embodied contemporary ideals of resistance and revolution, Hiddleston argues that doubt — specifically self-doubt — is at the centre of the work of the contemporary North African writer and his or her focus on the transition to democracy.

In the six subsequent chapters, the book takes as its focus a significant and impressively wide corpus of writers from across the Maghreb. There is not space here to do justice to each of these case studies — six in total, encompassing some eight individual writers, working both individually or collaboratively. The third chapter brings together Tahar Ben Jelloun's *L'Écrivain public* (1983) and Kamel Daoud's short story 'La préface du nègre' (2011), investigating their respective use of the figures of the public writer and ghost-writer within their works to comment on the place of literature in contemporary North African society. The fourth chapter examines the reworking of history in Tahar Djaout's *L'Invention du désert* (1987) and Salim Bachi's more recent but equally brilliant *La Kabéna* (2003). The fifth chapter studies the figure of the inquiring journalist in Tunisian writer Fawzi Mellah's *Le Conclave des pleureuses* (1987) and Kamel Daoud's now world-famous *Meursault, contre-enquête* (2013). The sixth chapter explores the work of Abdelkebir Khatibi and Leïla Sebbar, while the following chapter focuses on the figure of the letter in Assia Djebar's *L'Amour la fantasia*, alongside Jacques Hassoun and Khatibi's exchange of correspondence in *Le Même livre*, both published in 1985. If the sixth chapter stages the ethics of translation, then this seventh chapter examines how the letter constitutes a parallel ethics of exchange. The eighth chapter then returns to Djaout and Djebar to consider the internalization of the process of reading in their later novels, respectively *Le Dernier été de la rasion* (1999) and *Nulle part dans la maison de mon père* (2007).

The above-mentioned chapters offer focused readings of the primary texts, but the study mentions far more writers and is rich in its illustrations, calling on Anglophone and Arabophone texts in addition to Francophone. Readers benefit from this, as much as from the very wide and accessible use of key theoretical ideas in postcolonial theory, deconstruction, and literary studies more generally.

The discussion and analysis of the Moroccan writer and philosopher Abdelkebir Khatibi's work, in chapters six and seven, adds a much-needed focus on this highly original thinker who has been neglected in more mainstream studies of postcolonial criticism and world literature. Through a close analysis of *Un été à Stockholm* (1990), Hiddleston captures how Khatibi uses the figure of the professional translator (the *voyageur* or *étranger professionnel*) to explore questions around the ethics of friendship and love. Rather than presenting barriers, the interstitial space of translation is one of both linguistic and ethical passage and exchange. While outlining how the text passes commentary on the cultural politics of contemporary Morocco, Hiddleston reveals the real power of Khatibi's novel to be in its ability to reach beyond the national context and make a broader intervention into the politics of language and life. Along with the French-Algerian writer Leïla Sebbar, whose work maintains the boundary between the two monolingualisms of French and Arabic, Hiddleston shows how both ultimately perform forms of multilingual dialogue and adopt an 'ethics of dialogue' that allows for the possibility of intercultural understanding (p. 261).

This book will no doubt become a major reference in the field for students and scholars of Francophone North African literature, and beyond in World Literature and Postcolonial Studies. It is not a rejection of the field of Postcolonial Studies, but offers a nuanced perspective on its future, incorporating the need for the discipline to move into studying literatures that no longer take colonial history and power relations as their principal focus. In the book, Hiddleston stresses the unique capacity of literature for reinvention, emphasized by the focus on the need for a reader to complete a dialogical and ethical exchange. And this means that we should perhaps most value these contemporary North African writers for their suspension of stable meaning, their *inability* to specify their political intervention and their acute and internalized focus on doubt. What these writers hope to show us is the importance of considered critical reflection alongside a creative investment in the imagination, an 'ethics of openness' that is informed by an aesthetic that is open-

ended (p. 179).

JOSEPH FORD
DURHAM UNIVERSITY

The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966. Contexts and Legacies. Edited by DAVID MURPHY. Liverpool: Liverpool University Press, 2016. 235 pp. Hb £75.00. ISBN: 9781781383162

David Murphy nous propose ici un recueil d'articles éclectiques et pertinents sur un sujet riche en questionnements mais encore peu couvert par la critique francophone et anglophone, à savoir les enjeux politiques et idéologiques du Premier Festival des Arts nègres qui s'est tenu à Dakar en 1966 à l'initiative du président sénégalais Léopold Sédar Senghor. Après la fin de la période coloniale, l'Afrique se devait de réclamer sa part culturelle dans le monde et de s'affirmer comme une instance incontournable dans les Arts et les Lettres: 'the political revolution would now be accompanied by a philosophical and cultural revolution' (p. 2). Il s'agissait de faire de Dakar la vitrine du monde noir et de sa renaissance dans une société désormais globale et ouverte. Une culture panafricaine était en train de s'affirmer peu à peu: 'Over the course of three and a half weeks, more than 2,500 artists, musicians, performers and writers, including Senghor and Aimé Césaire (...), as well as Langston Hughes, Duke Ellington, Josephine Baker and Wole Soyinka gathered in Dakar' (p. 3).

Cependant, et comme le rappellent judicieusement les contributeurs, la discussion culturelle entre des Afriques décolonisées via les œuvres artistiques du festival s'avère limitée: non seulement la programmation favorise dans son ensemble des œuvres du passé (il y aura très peu d'œuvres contemporaines, le comité privilégiant des œuvres plus traditionnelles en matière de danse ou de théâtre signalent Hélène Neveu Kringelbach ou Brian Quinn), mais les projets choisis s'inscrivent en plus dans la vision politique et élitiste de Senghor, sans jamais la questionner (voir Ruth Bush, Tsitsi Jaji, Ferdinand de Jong). Par ailleurs, le festival ne peut être accessible au grand public. Quelle est donc la valeur d'un art ouvertement financé par le gouvernement sénégalais, et qui semble encore sous la houlette du ministère français de la culture, André Malraux? Présentée au Festival, la pièce de théâtre de Soyinka *Kongi's Harvest* sera très peu couverte par les journaux de l'époque qui lui préfèrent la figure du héros national Lat Dior, dans la pièce éponyme, ou encore *La Tragédie du Roi Christophe* mise en scène par le Français Jean-Marie Serreau. Il faut dire que la pièce de Soyinka était en langue anglaise, barrière supplémentaire à une diffusion populaire et que l'auteur avait ouvertement critiqué la Négritude de Senghor. Cette vision d'une Afrique-Babel capable de se sublimer dans et par l'art, de s'entendre et de se comprendre dans les langues du colonisateur s'avère donc un mythe que le Festival n'arrivera pas à déconstruire. Bien au contraire, l'art devient apologie d'un discours politique mis au service de la Négritude, même si comme le rappelle David Murphy, le festival a permis aux Africains de découvrir leur propre culture tout en tissant des liens avec la diaspora africaine du monde entier, du Harlem Renaissance au Jazz et à la Négritude.

Or, si la notion d'une identité noire commune émerge dans la pensée des intellectuels africains, américains mais aussi européens de l'époque, elle n'en demeure pas moins limitée et disparate, comme l'atteste l'ouvrage. En effet, ce recueil s'attache à analyser les moyens par lesquels des nations nouvellement indépendantes, comme le Sénégal, l'Algérie ou le Nigeria ont fait de la culture un forum public pour imaginer de nouvelles formes d'identités post-coloniales plus ou moins réussies. Que signifie alors cette conscience d'une identité noire à l'aune du Panafricanisme et de la Négritude? Peut-on parler d'une culture 'authentiquement' africaine dans un contexte désormais décolonisé et globalisé? Ou continue-t-on encore à percevoir l'influence des

grandes puissances coloniales dans la sélection et la promotion des spectacles? Les pièces restent toujours marquées par le théâtre classique à la française enseigné à l'école William-Ponty qui formait les cadres africains pendant la colonisation (p. 89–90). Autrement dit, s'interrogent les auteurs, ces festivals définissent-ils véritablement une identité noire ou ne sont-ils qu'un moyen de promouvoir une culture coloniale de la consommation? L'ouvrage évite les réponses manichéennes et montre la complexité de l'héritage colonial du Premier Festival des Arts Nègres, à travers des analyses fouillées et bien documentées sur le contexte économique, culturel et politique de l'époque.

Divisé en deux parties ('Contexts' et 'Legacies'), l'ouvrage a le mérite de faire dialoguer des chercheurs anglais, canadiens, américains et français, dans une démarche transdisciplinaire, pour montrer que cet événement marquant dans l'histoire du Sénégal a aussi profondément influencé les festivals organisés par la suite dans les pays africains. En effet, le Festival des Arts Nègres (FESMAN) a été suivi par le Festival panafricain d'Alger en 1969 (PANAF), et le FESTAC (Second World Black and African Festival of Arts and Culture) au Nigeria en 1977. En croisant les approches historique et sémiotique, ce recueil resitue le festival de Dakar dans la politique culturelle de Senghor, tout analysant les enjeux idéologiques que représentait l'Africanité senghorienne dans un monde décolonisé: 'In essence, the ideology of Negritude reinterpreted blackness as a positive trait in its Manichean opposition to whiteness' (p. 134).

Ainsi, les auteurs rappellent que ce festival a surtout été l'occasion pour Senghor de faire rayonner son idée de la Négritude, à travers le théâtre, la danse ou encore l'art contemporain, sans véritablement vouloir évaluer l'influence des anciennes métropoles comme la France. Or si le festival de 1966 commençait timidement à critiquer les valeurs de la Négritude, notamment à travers la présence de Soyinka et de quelques auteurs afro-américains, montrant que cette vision était trop entachée par l'héritage colonial, il n'en n'est pas moins resté un des moments forts de la vision universaliste de Senghor. Néanmoins, comme le signalent Samuel D. Anderson et Andrew Apter, le Festival d'Alger qui s'est déroulé en 1969, marque véritablement la fin du mythe senghorien en attaquant de plein fouet la Négritude et son essentialisation de la race noire, à la lumière d'un panafricanisme beaucoup plus politique. Les tensions politiques entre le Sénégal et l'Algérie s'accroissent, laissant présager un nouvel ordre politique.

Andrew Apter prolonge d'ailleurs la réflexion en élaborant une analyse détaillée des enjeux du FESTAC de 1977 à Lagos et en montrant comment le festival nigérian redéfinit en profondeur l'identité noire en s'inspirant non plus de la vision culturelle senghorienne mais de la vision politique et économique du Festival panafricain d'Alger. Le FESTAC recentre alors ses thématiques autour de la question arabe, mettant définitivement un terme à la Négritude: 'Breaking from the strictures of Negritude and its 'Negro-African' sub-Saharan focus, a new definition of black cultural citizenship accompanied a new black world order animated by oil' (p. 154).

Enfin, les auteurs de cet ouvrage collectif mettent clairement en évidence le rôle complexe que les archives nationales ont joué dans l'analyse historique de ces trois festivals (auxquels Dominique Malaquais et Cédric Vincent ajoutent le festival organisé en 1974 par Mobutu pour renforcer son pouvoir politique au Congo RDC). Vincent interroge d'ailleurs le fait que toutes les archives de l'exposition phare du FESMAN sur l'Art nègre ne soient pas au Sénégal mais dans des musées français et suisses (p. 47). Il s'agit donc d'ouvrir une réflexion sur la nature même des archives disponibles pour analyser ces festivals: à travers le projet PANAFEST, qu'ils expliquent en détail, les chercheurs de différentes disciplines (anthropologie, histoire, histoire de l'art, sciences politiques) se sont donc mis à recueillir différentes catégories d'archives (personnelles ou plus institutionnelles) faisant appel à la mémoire collective de ceux qui y ont participé et promouvant une voix alternative à l'histoire officielle pour mettre en relation ces festivals panafricains.

Ces analyses pourraient aussi faire réfléchir à la portée symbolique de ces festivals dans la politique actuelle des états africains. Si le FESMAN de 2010 organisé par l'ancien président Wade, parlait d'une 'renaissance africaine', qui semblait plus une récupération politique qu'une véritable réflexion philosophique (p. 38–39), qu'en est-il par exemple des Ateliers de la pensée, une initiative imaginée en 2016 au Sénégal par les intellectuels Felwine Sarr et Achille Mbembe pour justement

remettre l'Afrique au cœur des débats culturels, politiques et économiques? Pour sa deuxième édition, les organisateurs avaient invité des intellectuels du continent africain et de toute la diaspora noire pour explorer la question de la condition planétaire et du vivant, en faisant dialoguer les arts, la philosophie et la politique. Il serait intéressant d'analyser cette pensée en marche à l'aune de l'héritage senghorien du FESMAN qui a véritablement marqué les consciences culturelles, malgré les critiques qui lui ont été faites.

ELOISE BREZAULT
SAINT LAWRENCE UNIVERSITY

New African Cinema. By VALERIE K. ORLANDO. Newark, NJ: Rutgers University Press, 2017. 175 pp. Pb \$17.95. ISBN: 9780813579566

This new book, in the 'Quick Takes: Movies and Popular Culture' series, provides an engaging overview of African cinema from its postcolonial beginnings in the 1960s to the present day. Written by a scholar with an extensive knowledge of the field, it offers valuable insights into the social, political, and cultural challenges faced by African filmmakers since the post-independence period. The book's stated objective is to provide the reader with a comprehensive introduction to the latest trends and developments in African cinema in the twenty-first century (p. vii). As such, it offers an overview of the themes, techniques, and approaches employed by African filmmakers, as well as brief textual and contextual analyses of representative films, videos, and television series from the continent. In the process, *New African Cinema* showcases to the reader the breadth and diversity of films being made in both the Francophone and Anglophone regions of Africa in the contemporary era (p. vii).

The book is divided into two chapters. The first chapter, 'From Revolution to the Coming of Age of African Cinema, 1960s–1990s', examines African cinema in the post-independence period, demonstrating how the socio-realist and *engagé* cinema of the 1960s and 1970s morphed into the docudramas of the 1980s and the Afrocentrist films of the 1990s. Drawing upon specific examples from across the continent, Valérie Orlando details how post-independence cinema was used to visualize the struggle for independence from colonial rule; to challenge Western stereotypes and provide a more realistic vision of Africa; and, to assert Afrocentrist ideologies that promoted 'the primacy of the African experience' (particularly in West Africa where filmmakers like Ousmane Sembène (Senegal) were influenced by the revolutionary ideas of thinkers such as Aimé Césaire, Cheikh Anta Diop, and Molefi Asante) (p. 56). In addition, Orlando stresses the importance of the cinematic output of women filmmakers from the continent, focusing in detail on key films by Khady Sylla (Senegal) and Farida Benlyazid (Morocco).

The second and more substantial chapter of the book, 'New Awakenings and New Realities of the Twenty-First Century in African Film', argues that African cinema in the twenty-first century has departed from the tropes and trends of the pre-millennial period. According to Orlando, the new generation of African filmmakers is not concerned with dissecting the ills of the colonial past, but with condemning abuses of power by their own autocratic governments (p. 86). With the aid of precise examples, Orlando argues that contemporary African directors are breaking societal taboos by taking themes and subjects, like homosexuality, that were previously only discussed in the West and 'Africanizing' them to make them accessible for spectators at home and abroad (p. 95). By situating their cinematic output in relation to new technological advances, Orlando shows that this new generation of directors is capitalizing on modern distribution trends, such as using DVD distributors and online releases, that allow them to bypass traditional structures and reach a globalized youth market (p. 82). Orlando thus concludes that new African filmmakers are 'encouraging widespread interest in the [cinematic] medium so as to infuse it with new life as

an effective tool to foster change in society' (p. 83).

In each chapter, Orlando is careful to highlight the differences between, on the one hand, Francophone and Anglophone films, and, on the other hand, Maghrebi, West and Sub-Saharan African films. She explains that the influence of French institutional models and ideologies has left an imprint on the film industries of the Maghreb and West Africa, where French funding remains important and filmmakers still tend to depend on European film distribution networks (p. 18). In contrast, Orlando links the enduring popularity of television series and videos in Anglophone countries like Nigeria and South Africa to the British colonial emphasis on documentaries and television productions as a means of promoting educational propaganda (p. 33). These regional and historical specificities notwithstanding, Orlando stresses that films from across the continent are united in their desire to break down the barriers between 'high' and 'low' art and to promote *un cinéma populaire* (popular cinema) that appeals to local as well as global audiences. Unlike Western pop culture, however, Orlando observes that most African films and television productions '[retain] a certain dedication to and purpose for sociocultural and political messaging' (p. 3). Entertainment for entertainment's sake, she argues, is not a luxury afforded to a continent blighted by poverty, AIDS, exploitation, and corruption (p. 3).

New African Cinema does an excellent job of delineating the breadth and diversity of African cinema whilst being careful to avoid making blanket statements about films or filmmakers from the continent. Despite the spatial restrictions that inevitably accompany the challenging task of writing a 'quick take' on African film, Orlando navigates the cinematic production of a whole continent, identifying broad overarching trends, whilst, at the same time, remaining attentive to local, regional and national specificities, both in terms of production and distribution trends and in terms of cultural values and local histories. The comparison between filmic production from the Francophone and Anglophone regions of Africa is productive as it allows trends and practices to be situated in relation to their historical and socio-political contexts. However, Orlando is careful not to over-historicize her corpus and stresses the transnational and global dimensions of African cinema in the twenty-first century. This short introduction will no doubt form part of the primary reading list for undergraduates and postgraduates working on world cinema and/or filmmaking from the African continent. It offers a comprehensive introduction to African film that will provide a stepping stone for scholars and students wanting to delve deeper into the exciting body of works emerging from the African continent today.

KAYA DAVIES HAYON
UNIVERSITY OF NOTTINGHAM

Queer Maghrebi French: Coming Out à l'Orientale. By DENIS M. PROVENCHER. Liverpool: Liverpool University Press, 2017. 314 pp. Pb £20. ISBN: 9781781382790

Queer Maghrebi French, Coming Out à l'Orientale is a thought-provoking study examining the lives and work of queer Maghrebi *émigrés* and queer French citizens of North African descent in France and beyond. The book illustrates that these queer Maghrebi writers do not follow the narrative sanctified by Western human rights discourses, in which subjects flee violent situations in their home countries in order to come to the modern metropolis where they can live out their sexuality freely. For the performance artist 2Fik, for example, 'coming out à l'orientale' means drawing on one's own cultural references and traditions in order to undermine ludicrously the heteronormativity of Arab/Muslim culture: 'l'utilisation de références culturelles orientales et arabo-musulmanes pour expliquer le non-respect des obligations sociales liées à l'hétérosexualité' (p. 57). In fact, one of the book's concerns is to illustrate how these Maghrebi and Maghrebi

French authors, performers, activists, and directors create new queer identities by forging queer kinship ties beyond their own generation, culture, and geographic boundaries — a concept Denis Provencher calls ‘transfiliation’ (p. 40).

The book is divided into five chapters, featuring discussions of the photographer and performance artist 2Fik; the activist, imam, and queer scholar Ludovic-Mohamed Zahed; the novelist and film director Abdellah Taïa; and the screenwriter and film director Mehdi Ben Attia. The final chapter is devoted to an analysis of a series of interviews the author conducted with anonymous queer Maghrebi men in France from working- and middle-class families.

The study’s strength is the inclusion of lesser-known artists and activists such as 2Fik, who straddles Maghrebi, French, and Quebecois cultures, and the Maghrebi French activist and scholar Ludovic-Mohamed Zahed, alongside better-known figures such as Abdellah Taïa and Mehdi Ben Attia. Provencher’s discussion of 2Fik’s photography, in which the artist undermines through self-created characters various stereotypes associated with gender, ethnicity, and sexuality in order to create his own queer Maghrebi identity, as well as his sophisticated analysis of Mehdi Ben Attia’s film *Le Fil* (2010) are subtle and offer refreshing views of Maghrebi society. In the autobiographical accounts of these artists, fathers, for example, support their sons’ quests for a homosexual identity. This adoption of visual analysis of 2Fik’s photography is accompanied by close readings of the literary output and activist writings of Taïa and of Ludovic-Mohamed Zahed.

While the discussions are lucid and scholarly, Provencher could have avoided repetitive rephrasing in his analysis of speech-acts throughout the study. One also regrets that he has not developed the chapter on Taïa further by looking at the writer’s re-appropriation of motifs of transgressive sexuality from his own Arab/Muslim culture which features importantly in his work.

Queer Maghrebi French acquires poignancy in the final chapter in which Provencher analyses the interviews he conducted with queer Maghrebi men in Paris, focusing on their individual experiences of ‘coming out’, their access or lack of access to economic resources, and the way they deal with competing temporalities. The final chapter’s anthropological approach is complemented by a discussion of the fraught issue of LGBTQ rights in France and North Africa and the polemic between proponents convinced of their universality and opponents demanding a cultural relativist approach. Provencher concludes by stating how various minority groups should unite in search of a unified language. This ending encourages the reader to reconsider the foregoing discussion of queer Maghrebi writers and artists in a more urgent light.

Queer Maghrebi French is a valuable contribution to queer, postcolonial, gay and lesbian studies, as well as anthropological and diaspora studies, and may also be of interest to activist, healthcare, and human-rights workers — and necessary today as European countries face minority debates resulting from migration and globalization.

PHILIPPE PANIZZON
UNIVERSITY OF OXFORD

Bulletin of Francophone Postcolonial Studies

Contributions on any topic related to Francophone Postcolonial Studies are invited for inclusion in future issues. Authors should submit electronically two copies of their article, 4,000 words maximum, in English or French to a member of the editorial team. Articles should conform in presentation to the guidelines in the *MHRA Stylebook*, providing references in footnotes, rather than the author-date system. All articles submitted to the *BFPS* will be refereed by two scholars of international reputation, drawn from the advisory and editorial boards. To facilitate the anonymity of the refereeing process, authors are asked that their manuscript (other than the title page) contains no clue as to their identity. Book reviews (between 600 and 1000 words in length) and conference reports (500 words max.) should also be sent to the editorial team.

The deadline for the receipt of articles to be included in the spring 2018 issue is 15 August 2018.

Editorial Team

Editors: Sarah Arens and Kate Marsh

E-mail: sa245@st-andrews.ac.uk and clmarsh@liverpool.ac.uk

Book Reviews: Khalid Lyamlahy

E-mail: khalid.lyamlahy@st-annes.ox.ac.uk

Advisory Board

Patrick Crowley

Charles Forsdick

Pierre-Philippe Fraiture

Nicki Hitchcott

Kate Marsh

David Murphy

The SFPS logo, designed by Caomhán Ó Scolaí, is based on a Téké mask from the Upper Sanga region (Congo-Brazzaville).

SFPS Membership

Membership of the Society includes:

- Subscription to *Francophone Postcolonial Studies* (published by Liverpool University Press), and the biannual electronic *Bulletin of Francophone Postcolonial Studies*;
- Reduced rates on the purchase of back copies of ASCALF/SFPS publications;
- A complimentary copy of new titles appearing in the SFPS critical studies series;
- Admission to the annual SFPS conference (and other SFPS-sponsored events) at reduced rates;
- Electronic mailings on conferences, study days and publications of interest to SFPS members;
- Access to SFPS grants for conference/colloquia organization is available to SFPS members;
- To join SFPS and renew your membership, please download the membership form, which lists membership rates for the current year: <http://www.sfps.ac.uk/>.