









# *Littératures des Immigrations*

*1 : Un espace littéraire émergent*



*Etudes littéraires maghrébines*

N° 7

# *Littératures des Immigrations*

## *1 : Un espace littéraire émergent*

Sous la direction de Charles BONN

Ouvrage publié avec le concours du Centre National du Livre

8 *Littératures des Immigrations: Un espace littéraire émergent*  
L'HARMATTAN



***Etudes littéraires maghrébines***  
Collection dirigée par Charles Bonn

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

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

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

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

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

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

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

N° 8 : *Littératures des Immigrations. 2) Exils croisés*. Sous la direction de Charles Bonn. 208 p.

N° 9 : *Bibliographie des littératures francophones de l'Emigration maghrébine*. Par Charles Bonn et la Coordination internationale des chercheurs sur les littératures du Maghreb. 96 p.



## Table des matières

11

Un espace littéraire émergent .....13

### **Y a-t-il un roman "beur" ? ..... 17**

Une littérature 'mineure' ?.....19

Stratégies rhétoriques du discours décentré .....32

Place de la littérature "beur" .....43

Les rôles féminins dans les romans "beurs" .....53

### **D'une littérature immigrée à l'autre..... 65**

Production littéraire des Italiens de Belgique depuis 1945 .....67

Littérature néerlandophone de l'Immigration aux Pays-Bas .....81

La littérature italo-maltese en Tunisie .....91

Trois regards créoles sur la France.....105

### **Le surgissement baroque de l'oralité..... 117**

Un nombril du Sud en Europe .....119

Pratiques de contes immigrés .....129

Du baroque, des Antilles au Maghreb.....137

La chanson de Slimane Azem ou le je dans l'ex-il .....151

### **Le roman familial..... 163**

Identité/altérité/immigration.....165

Transmission, rupture et/ou écarts .....177

Abel, Caï n et l'émigration .....189

L'Orient perdu ou les variations sur une origine .....195



**Charles BONN**  
**Université Paris-Nord**

## **Un espace littéraire émergent**

Ce volume est le premier tome des Actes du colloque *Littératures des Immigrations en Europe*, qui s'est tenu à l'Université Paris-Nord du 19 au 21 décembre 1994, dans le cadre d'une Action Intégrée liant cette Université à la Faculté des Lettres 2 de Casablanca.

L'Université Paris-Nord, de par sa situation géographique dans la banlieue Nord de Paris, était en quelque sorte désignée pour accueillir l'un des tout premiers colloques organisés jusqu'ici sur ces littératures nouvelles. Et comme cette Immigration, en France, est majoritairement d'origine maghrébine, il était normal aussi que ce thème devienne un point de rencontre privilégié dans une Action intégrée de recherche littéraire rassemblant cette université et une université marocaine. Les conventions avec des universités des deux autres pays du Maghreb : celle avec l'Université d'Alger et celle avec l'Université de Tunis-La Manouba, ont également été associées à l'organisation de ce colloque.

Pourtant, si l'origine maghrébine d'un grand nombre des écrivains étudiés tient une place prépondérante dans cet ensemble, elle n'est cependant pas exclusive. Par "Immigrations", nous entendons en effet toutes les Immigrations en Europe, et pas seulement l'Immigration d'origine maghrébine. Comme le titre l'indique expressément, le champ de cette Immigration sera par ailleurs l'Europe entière, et pas seulement la France. Nous espérons ainsi ouvrir des perspectives comparatistes encore peu explorées jusqu'ici. Par contre c'est la dimension *littéraire* qui nous intéressera le plus, même si le point de vue des sociologues est bien entendu indispensable ici. Mais il est indéniable que les Immigrations ont été jusqu'ici

fort peu étudiées d'un point de vue littéraire, et c'est ce manque que nous aimerions commencer à combler, tout en profitant de l'avance notable des sociologues sur ce domaine.

\*

Le point de départ de ce colloque et de cette réflexion est un phénomène littéraire récent puisque daté d'une dizaine d'années à peine : le roman issu de la "2<sup>o</sup> génération de l'Immigration d'origine maghrébine" en France et en Belgique. On ne s'étonnera donc pas de le voir tenir une place importante dans cet ensemble d'études, ni d'en être l'objet déjà le plus théorisé. Ce premier volume commence, de ce fait, par une mise en perspective théorique des problèmes littéraires posés par le surgissement de cet espace d'écriture nouveau, non "licite" dans une certaine mesure, échappant en tout cas aux approches critiques habituelles, comme si le problème qui s'y pose en littérature était celui de la possibilité même d'une activité littéraire dans un espace qui jusqu'à ces dernières années n'a jamais été considéré comme un espace littéraire.

Cette préoccupation est tout naturellement celle des auteurs des deux premiers ouvrages critiques publiés sur la littérature dite "beur" : Alec Hargreaves et Michel Laronde. Le premier s'interroge sur le qualificatif de "littérature mineure" appliqué un peu vite à la littérature issue de l'Immigration maghrébine en France, même si elle n'a peut-être pas encore produit un grand nombre de textes de qualité littéraire indiscutable, comparables par exemple lors de l'émergence de la littérature maghrébine à *Nedjma* de Kateb Yacine. Michel Laronde quant à lui prend un recul théorique pour analyser dans le roman "beur" les stratégies rhétoriques de ce qu'il appelle un "discours décentré", c'est-à-dire "tout Texte qui, par rapport à une Langue commune et une Culture centripète, maintient des décalages idéologiques et linguistiques. Il s'agit de Textes qui sont produits à l'intérieur d'une Culture par des écrivains partiellement exogènes à celle-ci, et dont le débord (à la fois celui du Texte et celui de l'Écrivain) exerce une torsion sur la forme et la valeur canoniques du message". Or le roman "beur" lui semble être le seul discours romanesque à entrer dans cette catégorie en France. Et s'il place son analyse sur le plan de la langue et de la rhétorique, il est rejoint sur ce point par Abdallah Mdarhri-Alaoui développant un plaidoyer pour une analyse stylistique et narratologique de ces textes, qui sera seule à même de les faire considérer comme des textes

littéraires à part entière. On n'a cependant pas tout sacrifié à la théorie dans cette première section, et le texte d'Anna Maria Mangia qui la clôt sur "Les rôles féminins dans le roman «beur» est une bonne illustration de ce travail de description auquel les textes théoriques qui le précèdent appellent les chercheurs.

La section suivante ouvrira un peu, géographiquement, notre enquête dont la littérature issue de l'Immigration maghrébine en France était le point de départ, en la confrontant d'abord à d'autres littératures comparables. Ainsi Massimo Bortolini nous décrit-il la production littéraire des italiens de Belgique depuis 1945. Changement de langue ensuite avec Yvonne Mekaoui-Jansen nous montrant le développement d'une littérature néerlandophone de l'émigration aux Pays-Bas. Les deux derniers textes de cette deuxième section ont un objet moins "attendu", puisque Guy Dugas nous révèle une littérature de l'émigration vers le Sud, celle des Italo-Maltaïes en Tunisie à l'époque coloniale. Jean-Claude Marimoutou enfin nous rappelle, dans un retour en France, que l'Immigration n'y est pas que maghrébine ou portugaise, mais que les créoles aussi y ont fait entendre leurs voix. Cette section fournit donc un certain nombre d'utiles points de comparaison pour relativiser le point de vue franco-maghrébin qui reste néanmoins au centre de ce colloque. On y regrette, bien sûr, l'absence d'aires culturelles entières. On aurait aimé par exemple que nous soit décrite quelque peu l'expression de l'Immigration d'origine turque en Allemagne. Ou bien d'autres encore. Mais l'aspect quelque peu pointilliste de cette section montre bien la nouveauté de cet objet dans les études littéraires.

Un troisième ensemble part quant à lui de paroles bien concrètes, presque triviales dans le poème de Fatiha Berezak qui l'ouvre. Car si on peut s'interroger sur la place de l'exercice littéraire dans l'espace de l'émigration/immigration, on ne peut douter qu'il s'agit avant tout d'un espace de l'oral, au sein d'une "Société d'accueil" où domine davantage l'écrit, et peut-être plus encore l'image, comme l'avait montré entre autres à propos de l'Immigration Michel Tournier dans *La Goutte d'or*. Aussi, Nadine Decourt peut-elle décrire ensuite les mécanismes de l'insertion scolaire grâce à la médiation du conte, cependant que Jean Perrot développera la dimension baroque de cette oralité chez le conteur/homme de théâtre Moussa Lebki, pour la comparer à celle de Patrick Chamoiseau. Les Antil-

les et le Maghreb se disant de concert sur le sol français à travers un baroque comparable : y a-t-il meilleure illustration de la vitalité de l'oral dans ces espaces non encore codifiés où s'élabore peut-être aussi une expression nouvelle de la Société européenne elle-même ? On ne sera donc pas étonnés de déboucher alors sans transition dans l'univers oral par excellence de la chanson de Slimane Azem, présenté par Marie Virolle.

Mais la bigarrure de l'oralité pose aussi la question d'une autre marge par rapport à la *Loi* écrite du Père : celle du féminin, celle de la Mère-ogresse qu'évoque si bien Nabile Farès dans *Le Champ des Oliviers*. On entre ici dans le Roman familial d'une écriture bâtarde, comme toute écriture émergente. Et on pose du coup une première fois la question de la filiation, assumée ou non, qui sera développée dans le volume suivant. Le point de vue cependant apparaîtra comme décalé, car le père est béance, toujours chez Nabile Farès, selon Rachida Bousta qui montre que la parole d'exil ou d'émigration est indissociable d'un dire antérieur de la mère, cependant que l'émigration dessine l'absence du père, lieu vacant. Aussi Malika Mokeddem pourra-t-elle lire ensuite deux romans d'auteurs "issus de la 2<sup>o</sup> génération de l'Immigration", un homme et une femme, Ahmed Kalouaz et Tassadit Imache, comme une adresse au Père absent, une tentative de reconstituer la filiation perdue. Or, si Denise Brahimi peut ainsi décrire la rivalité des frères chez Mohammed Dib et Agota Kristof, on aura deviné que cette rivalité fraternelle est probablement aussi, en tout cas dans le couple difficile de la France et du Maghreb, celle de ces deux cultures rivales et complémentaires entre lesquelles les paroles de l'émigration/immigration ont tant de peine à trouver leur registre, si tant est que trouver ses marques, ses limites, sa définition close n'est peut-être pas la première urgence ? C'est pourquoi il a paru utile et sain de clore cette section et ce volume avec le roman familial d'un écrivain français qu'on a peu l'habitude de considérer comme Immigré : Patrick Modiano. Au moins on y verra que le roman familial n'est pas qu'une problématique franco-maghrébine...



**Y A-T-IL UN ROMAN "BEUR" ?**



*Alec G. HARGREAVES*  
*Université de Loughborough, Angleterre*

## **La littérature issue de l'immigration maghrébine en France : une littérature 'mineure' ?**

La littérature issue de l'immigration maghrébine en France est une littérature qui gêne. Les documentalistes ne savent pas où la classer, les enseignants hésitent à l'incorporer dans leurs cours et les critiques sont généralement sceptiques quant à ses mérites esthétiques. Le simple fait de nommer ce corpus est semé d'embûches. On l'appelle souvent la littérature "beur" – j'avais moi-même utilisé cette appellation dans des études antérieures<sup>1</sup> – mais comme ce terme est de plus en plus récusé par les auteurs auxquels on l'appose, son emploi me paraît de moins en moins opportun. S'agit-il d'une littérature fondamentalement distincte, au même titre que la littérature française ou maghrébine, ou faut-il y voir plutôt une enclave à l'intérieur de l'une ou l'autre de ces dernières – une littérature "mineure" selon la formule de Deleuze et Guattari<sup>2</sup> ? Serait-elle en outre mineure, sinon carrément infra-littéraire, sur le plan qualitatif ? Comme l'a fait remarquer Regina Keil, dans le discours critique "tout se passe très fréquemment

---

1 Alec G. Hargreaves, *Voices from the North African Immigrant Community in France : Immigration and Identity in Beur Fiction* (Oxford/New York : Berg, 1991) ; Alec G. Hargreaves, *La littérature beur : un guide bio-bibliographique* (La Nouvelle Orléans : CELFAN Edition Mongographs, 1992).

2 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure* (Paris : Minuit, 1975). Sur la même problématique, voir *The Nature and Context of Minority Discourse*, sous la direction d'Abdul R. JanMohamed et David Lloyd (New York/Oxford : Oxford University Press, 1990).

comme si 'littérarité' et 'appartenance Beur' s'excluaient mutuellement"<sup>3</sup>. En essayant de situer la littérature issue de l'immigration maghrébine par rapport à cette notion d'une littérature mineure, nous focaliserons d'abord sur les qualités littéraires du corpus avant de nous tourner vers son (ou ses) lieu(x) d'appartenance dans le découpage de l'espace littéraire de langue française.

Cette littérature est marquée très visiblement dans ses fondements ontologiques par le sceau de la jeunesse. C'est un corpus créé par des auteurs peu âgés dans lequel de jeunes personnages ont très souvent une place de choix et qui semble particulièrement apte à éveiller l'intérêt de lecteurs qui, au sens juridique du terme, sont encore mineurs. Cet attrait se reflète dans les prix remportés par certains récits, tels *Le Gone du Chaâba*<sup>4</sup>, qui a valu à Azouz Begag le Prix Sorcières (décerné dans le cadre du Salon du Livre par l'association de libraires spécialisés dans la jeunesse) et le Prix de la Ville de Bobigny (dont le jury est composé d'adolescents). Le même texte a été vivement recommandé aux enfants de plus de dix ans par la revue *Je bouquine*, du groupe catholique Bayard Presse. Son adoption dans le programme d'études de certains collègues n'a donc rien de surprenant. On comprend également que, tout en restant marginalisés par l'université française (phénomène sur lequel nous reviendrons plus loin) les récits de Begag et d'autres romanciers d'origine immigrée trouvent de plus en plus leur place dans les cours dispensés par des départements de français dans des universités étrangères, notamment dans le monde anglophone. Les récits issus de l'immigration ont typiquement la forme d'un roman d'apprentissage. A mesure qu'il grandit, le protagoniste découvre et apprend à manier les codes de la société dans laquelle il vit. Ce processus d'apprentissage est doublement complexe pour les enfants d'immigrés, car il s'agit à bien des égards de *désapprendre* la langue et la culture qui leur ont été inculquées dans le foyer familial afin de maîtriser celles de la société dite d'accueil. Ce faisant, le protagoniste trace un itinéraire qui ressemble étroitement à celui d'un étudiant étranger face à une langue et à une civilisation dont il cherche à comprendre les clefs. Les erreurs et les

---

<sup>3</sup> Regina Keil, "Entre le politique et l'esthétique : littérature 'beur' ou littérature 'franco-maghrébine' ?", *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 14, 2e semestre 1991, p. 159.

<sup>4</sup> Azouz Begag, *Le Gone du Chaâba* (Paris : Seuil, 1986).

trionphes du protagoniste peuvent permettre à un lecteur néophyte d'éviter certains malentendus et d'encaisser certaines leçons sans avoir à passer par la dure épreuve de l'expérience personnelle.

Ecartons pourtant la notion selon laquelle la lisibilité de ce corpus par des adolescents et enfants constituerait en soi le signe d'un manque d'intérêt pour un lectorat adulte. Si le simple fait d'être apprécié par les jeunes suffisait pour faire condamner des oeuvres littéraires, on rayerait d'un trait de nombreux chefs-d'oeuvres de la littérature française, à commencer par *Germinal* en passant par *L'Étranger* et *La Modification*. Si beaucoup des écrits issus de l'immigration peuvent être lus avec intérêt par les jeunes<sup>5</sup>, et si un petit nombre de ceux-là visent spécifiquement ceux-ci<sup>6</sup>, il est néanmoins clair que pris dans son ensemble ce corpus vise en premier lieu les adultes. Des parents influencés par des sympathisants du Front National ont d'ailleurs fait valoir le caractère soi-disant trop adulte du *Gone du Chaâba* pour s'opposer à l'incorporation de ce texte dans le programme scolaire de leurs enfants, et il a été retiré du curriculum par la suite<sup>7</sup>.

L'action de ces parents illustre parfaitement l'arrière-fond politique qui sous-tend parfois les jugements portant sur des oeuvres littéraires, et *a fortiori* celles qui sont issues de l'immigration maghrébine. La condamnation du récit de Begag repose non pas sur ses mérites littéraires, mais sur une lecture moralisante de certains passages dont la censure ne paraît être justifiée qu'en raison d'un parti pris qui est totalement externe au texte. Les protestations lancées contre l'étude du *Gone du Chaâba* dans certains collèges ne sont en fait que le sous-produit d'une campagne raciste beaucoup plus

---

5 Voir à ce sujet Alec G. Hargreaves, "A la rencontre de deux cultures : les romanciers beurs", *La Revue des livres pour enfants*, numéros 134-135 (automne 1990), pp. 63-67.

6 Citons, par exemple, Tassadit Imache, *Le rouge à lèvres* (Paris : Syros, 1988) ; Azouz Begag, *Les voleurs d'écriture* (Paris : Seuil, 1990) ; Begag, *La Force du berger* (Genève : La joie de lire, 1991) ; Begag, *Les tireurs d'étoiles* (Paris : Seuil, 1992).

7 "Les parents d'élèves chassent la prof à cause d'un roman beur", *Libération*, 9 mars 1988 ; "La prof enseignait le porno", *Minute*, 16 mars 1988.

large menée contre Begag, dont le vrai tort est de se trouver chez lui en France tout en étant d'origine maghrébine <sup>8</sup>.

Les universitaires sont censés être moins perméables à ce genre de parti pris. Loin de nous de suggérer qu'il existe dans les facultés de lettres de l'université française un refus conscient et organisé de la littérature issue de l'immigration. Force nous est de constater, pourtant, que les rares programmes d'enseignement dans lesquels des oeuvres de ce corpus aient trouvé place sont presque toujours dans des UFR de littératures maghrébines ou francophones alors que, comme nous le démontrerons plus loin, ce corpus appartient tout autant sinon plus à la littérature française. Ce refus d'accepter comme légitime dans l'enceinte des lettres françaises la présence d'éléments venus d'outre-Méditerranée ne peut s'expliquer par de seuls critères esthétiques.

La production littéraire des écrivains d'origine immigrée est certes d'une qualité inégale. Mais il en va de même de toutes les littératures, y compris celle des "Français de souche". Les textes inclus dans les programmes d'études universitaires ne représentent qu'une infime partie de l'ensemble de la production littéraire, dont une large part est sans doute médiocre ou pire. La médiocrité de certains textes issus de l'immigration ne justifie donc pas la condamnation ou l'exclusion de l'ensemble du corpus. Chose remarquable, lorsqu'ils tombent sur des talents indéniables appartenant à ce corpus, les critiques préfèrent souvent les détacher de celui-ci, plutôt que de lui reconnaître la moindre qualité. C'est ainsi que de nombreux critiques feront l'éloge d'*Une fille sans histoire* sans qu'un seul d'entre eux n'évoque la littérature "beur", si ce n'est justement pour souligner l'écart qui sépare celle-ci de l'écriture de Tassadit Imache, malgré les origines franco-maghrébines de l'auteur et leur centralité dans la genèse du roman <sup>9</sup>.

Les défauts que l'on reproche le plus souvent aux auteurs issus de l'immigration peuvent se résumer de la manière suivante : trop d'autobiographie et un manque de travail proprement textuel. Cette analyse est internalisée par bien des auteurs eux-mêmes. "La litté-

---

8 "Azouz contre Racine", *Le Monde*, 25 février 1988 ; "Un tract raciste à l'adresse d'Azouz Begag", *Lyon Libération*, 13 juillet 1988.

9 Voir à ce sujet Keil, "Entre le politique et l'esthétique", pp. 166-8.

rature en question est globalement nulle, ” affirme notamment Farida Belghoul. “[Cette écriture] croit que la vie est un roman. En conséquence, elle ignore tout du style, méprise la langue, n’a pas de souci esthétique, et adopte des constructions banales.”<sup>10</sup>.

Il convient à notre sens de traiter avec une très grande prudence l’idée selon laquelle une impulsion autobiographique serait incompatible avec un travail authentiquement littéraire. Sans vouloir prétendre qu’*A la recherche du temps perdu* soit un récit purement autobiographique ou qu’il existe dans la production issue de l’immigration une oeuvre de la même qualité que celle de Proust, il est néanmoins pertinent de constater que dans le roman de celui-ci le narrateur-protagoniste ressemble à de nombreux égards à l’auteur. Comme il serait manifestement absurde d’en conclure que cela disqualifie l’oeuvre de Proust du statut littéraire qui lui est unanimement reconnu, il s’ensuit que la prétendue disjonction entre littérarité et autobiographie est beaucoup moins nette qu’on ne la dise parfois.

N’oublions pas non plus qu’une part d’invention a toujours été présente dans la littérature issue de l’immigration, et qu’elle a même été dominante chez certains auteurs. C’est le cas, par exemple, d’Arriz Tamza<sup>11</sup> ainsi que d’Ahmed Kalouaz<sup>12</sup> et de Ramdane Issaad<sup>13</sup>. Et si l’on peut regretter que certains écrivains aient peu réussi dans leurs tentatives d’échafauder une trame romanesque au-delà de l’autobiographie – c’est le cas, par exemple d’Azouz Begag dans *L’Ilet-aux-vents*<sup>14</sup> et de Jean-Luc Yacine dans *La mauvaise foi*<sup>15</sup> – cela ne démontre nullement qu’ils sont incapables d’effectuer un important travail littéraire au niveau de la langue. Le

---

10 Farida Belghoul, “Témoigner d’une condition”, *Actualité de l’émigration*, 11 mars 1987.

11 Maya Arriz Tamza, *Lune et Orian : conte oriental* (Paris : Publisud, 1987) ; idem, *Zaïd le mendiant* (Paris : Publisud, 1989).

12 Ahmed Kalouaz, *L’Encre d’un fait divers* (Paris : Arcantère, 1984) ; Kalouaz, *Point kilométrique 190* (Paris : L’Harmattan, 1986) ; Kalouaz, *Celui qui regarde le soleil en face...* (Alger : Laphomic, 1988).

13 Ramdane Issaad, *Le Vertige des Abbesses* (Paris : Denoël, 1990) ; Issaad, *Pégase* (Paris : Denoël, 1991) ; Issaad, *Laisse-moi le temps* (Paris : Denoël, 1992).

14 Azouz Begag, *L’Ilet-aux-vents* (Paris : Seuil, 1992).

15 Jean-Luc Istace-Yacine, *La mauvaise foi* (Paris : L’Harmattan, 1993).

Directeur d'un des collèges où la lecture du *Gone du Chaâba* a été contestée par certains parents s'est justement défendu en attirant l'attention de ceux-ci sur la complexité du jeu langagier de Begag, qu'il n'a pas hésité à comparer à celui de Raymond Queneau dans *Zazie dans le métro*<sup>16</sup>. C'est un mélange savamment dosé de français familier, argot lyonnais, emprunts arabes et accents bigarrés. Un travail tout aussi riche est accompli dans les récits de Moussa Lebkiri<sup>17</sup>, Akli Tadjer<sup>18</sup> et surtout Farida Belghoul<sup>19</sup>.

Malgré les propos acerbes de Belghoul, cités plus haut, l'écriture de celle-ci témoigne en effet d'un rare talent. Un simple résumé de son roman *Georgette !* peut sembler confirmer tous les préjugés concernant le statut "mineur" de la littérature issue de l'immigration. Le roman met en scène la plus jeune de tous les protagonistes de notre corpus, une fillette de sept ans, et il ne se passe presque rien qui ne soit modelé de plus ou moins près sur l'enfance de l'auteur. Le coup de génie réside non pas dans la trame mais dans la voix de la fillette, qui narre le texte sous la forme d'un monologue intérieur. C'est une voix délicieusement drôle, apparemment naïve mais subtilement précoce, qui mêle des emprunts aux deux mondes socio-culturels entre lesquels elle est tiraillée (celui de ses parents algériens et celui de l'école française) à des inventions personnelles qui sont tantôt malines, tantôt merveilleusement ludiques.

S'il serait manifestement injuste de reléguer l'ensemble des écrits issus de l'immigration au statut d'un corpus infra-littéraire, on reste néanmoins confronté à de difficiles problèmes de classement lorsqu'il s'agit de situer ces écrits dans le découpage "spatial" de la production littéraire. Où faut-il classer ce corpus : dans la littérature maghrébine d'expression française, dans la littérature française tout court, ou dans une zone à part – celle d'une littérature mineure – où les auteurs d'origine immigrée seraient les maîtres chez eux ?

---

16 Lettre du 8 janvier 1987 diffusée auprès des parents de l'Externat St Charles de Serin à Lyon.

17 Moussa Lebkiri, *Une étoile dans l'oeil de mon frère* (Paris : L'Harmattan, 1989) ; idem, *Bouz'louf!.. tête de mouton* (Paris : Lierre et Coudrier, 1991).

18 Akli Tadjer, *Les ANI du "Tassili"* (Paris : Seuil, 1984).

19 Farida Belghoul, *Georgette !* (Paris : Seuil, 1986).



Traditionnellement, le concept d'une littérature mineure sert à désigner l'ensemble des écrits produits dans une langue partagée par un nombre de locuteurs relativement faible. Mesurées par ce critère, les littératures d'expression suédoise ou gauloise sont mineures, alors que celles d'expression française ou arabe sont majeures. Selon l'approche alternative proposée par Deleuze et Guattari<sup>20</sup>, une littérature mineure se caractérise plutôt par le fait d'être produite par un groupe minoritaire à l'intérieur d'une langue dominée par des locuteurs plus puissants. Entendue ainsi, une littérature mineure se définit surtout par un projet politico-culturel : celui d'une population dominée qui cherche à affirmer son autonomie d'une manière qualifiée par Deleuze et Guattari de révolutionnaire. Pour que ce projet se réalise, trois conditions doivent à notre sens être réunies : une instance de narration distincte de celle de la majorité des locuteurs de la langue dans laquelle les auteurs minoritaires s'expriment, un projet d'autonomie culturelle commun à ceux-ci et un circuit d'édition qui leur permet de s'adresser à un public partageant le même projet. Où faut-il situer les auteurs issus de l'immigration maghrébine par rapport à ces notions d'une littérature mineure ?

Remarquons tout de suite que si les écrits de ces auteurs peuvent être classés comme une littérature mineure, ce n'est manifestement pas dans le sens traditionnel d'un corpus produit dans une langue partagée par relativement peu de locuteurs. Si les enfants d'immigrés berbères s'exprimaient dans la langue de leurs parents, ce critère pourrait s'appliquer à leurs écrits. Il n'en est rien, pourtant, car ils sont incapables d'écrire dans cette langue. Il en va de même de ceux qui sont nés de parents arabes, dont la langue maternelle est de toute façon une langue majeure. La seule langue que les auteurs d'origine immigrée maîtrisent suffisamment bien pour pouvoir s'y exprimer par écrit est le français, qui est lui aussi une langue majeure. Si leurs écrits devaient être considérés comme une littérature mineure dans le sens deleuzien, ce serait donc en raison de leur position à l'intérieur de l'ensemble de l'espace littéraire d'expression française. Vus sous cet angle, les écrits issus de l'immigration ne semblent guère réunir les conditions nécessaires pour constituer une littérature mineure.

---

20 Deleuze et Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*. Op. cit.

Il est vrai que ce corpus nous fait souvent entendre à l'intérieur de la langue française des voix minoritaires inscrites dans une instance de narration que l'on peut qualifier d'ethnographique. Celle-ci se caractérise par les relations d'altérité qui séparent les lecteurs visés par le narrateur de la communauté qu'il décrit. Dans les ouvrages d'ethnologie proprement dite, le narrateur est normalement situé dans la même culture que le lecteur ; il traduit le vécu d'une communauté qui lui est étrangère, en s'appuyant sur des renseignements fournis par un ou plusieurs informateurs situés à l'intérieur de la population étudiée. Chez les écrivains maghrébins d'expression française, on voit souvent cumuler les fonctions d'informateur et de narrateur, car ce dernier est situé à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la communauté qu'il décrit. Nés de parents maghrébins pendant l'ère coloniale, les fondateurs de la littérature maghrébine participent à la culture française grâce au système éducatif mis en place par le peuple dominant. En s'exprimant dans la langue de celui-ci, ils essaient de lui communiquer le vécu de l'autre. Cela est vrai autant pour la première génération de romanciers maghrébins nés et élevés outre-Méditerranée – on pense, par exemple, à Mouloud Feraoun – que pour la nouvelle génération issue de l'émigration. Elevés par des parents immigrés, ces jeunes auteurs ont connu directement le sort des Maghrébins vivant sous le regard parfois hostile des Français ; scolarisés dans l'école publique française, ils ont assimilé dans une très grande mesure la culture française, ce qui leur permet de servir comme interprètes entre les deux communautés. Leurs attaches à la culture qui leur a été transmise par leurs parents sont pourtant beaucoup moins fortes que celles de leurs compatriotes outre-Méditerranée.

Comme l'a souligné Tahar Djaout, chez les auteurs nés là-bas, y compris ceux qui ont élu domicile en France après avoir atteint l'âge adulte, on trouve toujours "le souci d'écrire 'à partir du Maghreb', de s'insérer, avec toutes les distanciations esthétiques ou paraboliques, dans une problématique liée à l'évolution socio-culturelle du Maghreb", alors que les auteurs nés de parents immigrés "ont pris le parti de parler 'à partir de la France', [étant] plus intéressés par les débats politiques, l'évolution et les conflits sociaux de ce dernier pays que par leur terre d'origine"<sup>21</sup>. La culture mag-

---

21 Tahar Djaout, "L'expression 'beur' : esquisse d'une littérature", *Actualité de l'émigration*, 11 mars 1987.

hrébine a ainsi tendance à s'effacer chez les auteurs d'origine immigrée, ce qui réduit sensiblement la particularité de l'instance de narration dans leurs écrits.

Pour que l'on puisse parler d'un espace littéraire autonome il faut que la production et la consommation livresques aient la possibilité de se réaliser indépendamment des autres aires culturelles. La base démographique des auteurs issus de l'immigration ne se prête guère à une activité de ce type. La population d'origine maghrébine résidant en France est insuffisamment grande et trop peu lettrée pour rentabiliser un circuit d'édition propre à elle. Les auteurs d'origine immigrée sont donc obligés de passer par un des circuits existants.

En principe, rien ne s'oppose à ce que ces auteurs s'adressent à l'important lectorat de langue française situé dans le Maghreb. Dans la pratique, c'est un public qu'ils connaissent à peine et qu'ils sont très peu sûrs de toucher. Se faire éditer au Maghreb est loin d'être une tâche facile même pour les écrivains qui sont sur place. En témoigne le long retard qui a précédé la parution du *Jardin de l'intrus*<sup>22</sup>, malgré le fait que l'auteur, Kamal Zemouri, résidait depuis longtemps en Algérie, après avoir vécu jusqu'à l'âge de vingt ans en France, où son père avait été travailleur immigré. Une telle démarche est encore moins évidente lorsqu'on vit encore sur la rive nord de la Méditerranée. Ahmed Kalouaz a fait exception à cette règle en publiant à Alger un petit recueil de nouvelles<sup>23</sup>. Pratiquement tous les autres écrivains d'origine immigrée se font éditer exclusivement en Europe, parfois en Suisse ou en Belgique, mais essentiellement en France.

Pour qu'un éditeur français prenne le risque de publier un auteur inconnu, il faudra que son texte soit accessible sans difficulté à un large public français. C'est ainsi qu'Azouz Begag sera prié par Seuil d'insérer dans son premier roman un lexique de termes argotiques et étrangers destiné à mieux orienter le lecteur français moyen<sup>24</sup>. Peine perdue, en fait, puisque l'ensemble du texte visait déjà ce lecteur. Begag nous a avoué qu'il n'aurait jamais pu écrire

---

22 Kamal Zemouri, *Le Jardin de l'intrus* (Alger : Entreprise Nationale du Livre, 1986).

23 Kalouaz, *Celui qui regarde le soleil en face...*

24 Interview inédite avec Alec G. Hargreaves.

ses récits autobiographiques si son père avait su lire, car il aurait craint de trahir celui-ci en livrant à des étrangers des secrets de famille <sup>25</sup>. Les textes des auteurs issus de l'immigration sont semés d'explications à l'intention d'un lecteur français censé ignorer tout du Maghreb ; par contre, avec la seule exception du récit publié par Zemouri à Alger <sup>26</sup>, ils ne fournissent jamais la moindre explication pour aider un éventuel lecteur étranger, maghrébin ou autre, à maîtriser les nombreuses allusions que seul un habitant de la France contemporaine est capable de comprendre pleinement.

On peut néanmoins supposer que le caractère ethnographique de la littérature issue de l'immigration soit destiné à s'effacer. La présence des auteurs issus de l'immigration au sein même de la société française, dont ils assimilent sans arrêt les réflexes culturels, les rapproche de plus en plus de leur public et ronge constamment l'écart culturel qui les en séparait lorsqu'ils étaient encore enfants. A l'encontre des textes ethnographiques proprement dits, un des principaux objectifs de la littérature issue de l'immigration est précisément de faire reconnaître au lecteur autochtone la légitimité de la présence allogène au sein de la société française <sup>27</sup>.

Un des derniers textes par un auteur issu de l'immigration – *Vivre au paradis* de Brahim Benaï cha – illustre parfaitement cette dynamique :

*Oh ! Français [écrit Benaïcha, en rappelant son enfance passée dans un bidonville de Nanterre], nous sommes bel et bien ici, juste à côté de vous. Beaucoup d'entre vous ignorent que nous sommes enterrés là dans ce trou, au pied de votre Palais des Expositions. Et pourtant, il faudra bien qu'un jour nous vivions tous ensemble dans un monde moderne* <sup>28</sup>.

Un souci semblable se retrouve chez Mehdi Charef, l'auteur du *Thé au harem d'Archi Ahmed* <sup>29</sup>. "J'ai voulu que le lecteur soit

---

25 Ibid.

26 Zemouri, *Le Jardin de l'intrus*.

27 Cf Samia Mehrez, "Azouz Begag : Un di Zafas di Bidoufile (Azouz Begag : Un des enfants du bidonville) or The Beur Writer : A Question of Territory", *Yale French Studies*, no. 82 (1993), pp. 25-42.

28 Brahim Benaï cha, *Vivre au paradis : d'une oasis à un bidonville* (Paris : Desclée de Brouwer, 1992), p. 58.

29 Mehdi Charef, *Le Thé au harem d'Archi Ahmed* (Paris : Mercure de France, 1983).

impliqué, ” nous a confié Charef. “J’avais toujours l’impression qu’ils nous regardaient de loin. C’est comme si je disais aux gars de l’extérieur, aux Français : ‘On n’est pas des bêtes, nous aussi on cherche quelque chose, on veut vivre.’”<sup>30</sup>. Ce n’est pas par hasard que Charef fait de Madjid, le fils d’un immigré algérien, et de son copain Pat, un loubard de souche française, les co-protagonistes du *Thé au harem d’Archi Ahmed*. “Je voulais tout simplement montrer”, fait remarquer Charef, “que dans une famille française et une famille immigrée, on vit toujours la même chose.”<sup>31</sup>.

Conformément à cette logique, on ne s’étonnera pas si des auteurs tels que Ramdane Issaad et Jean-Luc Yacine s’éloignent de plus en plus d’une thématique maghrébine, mettant en scène des protagonistes franco-français<sup>32</sup>. Il est significatif que le premier roman de Yacine, *L’Escargot*<sup>33</sup>, avait été publié par L’Harmattan dans la collection “Ecritures arabes”, alors que son dernier roman, *La Mauvaise Foi*, paru chez le même éditeur, figure dans la collection “Voix d’Europe”. Un lecteur souhaitant acheter à la FNAC les romans d’Issaad les cherchera d’ailleurs en vain sur les rayons marqués “Littérature turque-arabe-Moyen Orient” (où se trouvent Kalouaz, Tamza et bien des autres écrivains issus de l’immigration). Ils ne sont pas classés non plus dans le champ “Immigration/Racisme” (où l’on trouvera Benai cha, par exemple), mais dans la séquence étiquetée “Littérature française”.

Il est certes concevable qu’une volonté de résistance, comme celle qui est prônée par Farida Belghoul<sup>34</sup>, vienne briser cette dynamique de l’intégration, en y substituant un projet plus révolutionnaire. On n’en trouve guère de signes annonciateurs dans le corpus qui a été publié jusqu’à présent. Les éditeurs français seraient sans doute peu enclins à publier des écrits plus autonomistes. Il n’est donc pas exclu que la partie visible de l’iceberg cache une activité submergée d’une toute autre nature. Quoi qu’il en soit, les préoccu-

---

30 Interview de Mehdi Charef avec Alec G. Hargreaves, le 17 septembre 1987.

31 Ibid.

32 Ramdane Issaad, *Laisse-moi le temps* (Paris : Denoël, 1992) ; Jean-Luc Yacine, *La mauvaise foi*.

33 Jean-Luc Yacine, *L’Escargot* (Paris : L’Harmattan, 1986).

34 Voir les propos de Farida Belghoul recueillis par Gilles Horvilleur dans *Cinématographe*, n° 112, juillet 1985.

pations commerciales des maisons d'édition ne sont sûrement pas étrangères au fait que les contours du corpus publié jusqu'à présent privilégient nettement les témoignages ethnographiques au détriment de textes plus expérimentaux. En 1987, six ans après la parution du premier roman par un auteur issu de l'immigration<sup>35</sup>, dans la première enquête consacrée à cette jeune littérature Ahmed Kalouaz pose la question suivante : "Les appareils commerciaux de l'édition feront-ils encore confiance dans quelques années à ces 'beurs', pour des œuvres de fiction débarrassées du discours de la banlieue et de son mal de vivre ?"<sup>36</sup>. Aujourd'hui, sept ans plus tard, les signes ne sont guère encourageants. On est frappé, en effet, par l'étroite ressemblance entre les derniers nés (ou plutôt derniers publiés) de ces textes et les tout premiers. Le bidonville que nous fait visiter Brahim Benāi cha en 1992 ne diffère pas fondamentalement de celui décrit par Azouz Begag en 1986 ; les cités de HLM mises en scène par Soraya Nini en 1993<sup>37</sup> font écho à celles qu'avait évoquées Mehdi Charef en 1983. Sans exclure l'hypothèse d'un manque de créativité parmi les Maghrébins de France, il n'est pas invraisemblable de penser qu'au lieu de prospecter parmi ceux-ci de nouveaux talents littéraires, la plupart des éditeurs préfèrent minimiser leurs risques commerciaux en publiant des textes documentaires donnant toutes les garanties d'intéresser un public français qui depuis une dizaine d'années ne cesse de voir les populations d'origine immigrée portées sous les feux de l'actualité<sup>38</sup>.

Les auteurs issus de l'immigration sont ainsi très mal placés pour s'affranchir de la culture dominante du pays où leurs parents ont élu domicile. Incapables d'écrire en arabe ou en berbère, ces auteurs s'expriment dans la langue française. Avec de rares exceptions, ils font éditer leurs livres à Paris, et ils visent surtout un public français. Tout tend ainsi à les rapprocher beaucoup plus de l'espace culturel de la France que de celui du Maghreb. S'il leur reste théoriquement possible de construire une enclave autonome à l'instar

---

35 Hocine Touabti, *L'Amour quand même* (Paris : Belfond, 1981).

36 Ahmed Kalouaz, "Des écrivains à part", *Actualité de l'émigration*, 11 mars 1987.

37 Soraya Nini, *Ils disent que je suis une beurette...* (Paris : Fixot, 1993).

38 Cf Charles Bonn, "Lectures croisées d'une littérature en habits de médiation", *Hommes et migrations*, n° 1164, avril 1993.

d'une de ces littératures mineures dont parlent Deleuze et Guattari, l'orientation des écrits qu'ils ont publiés jusqu'à présent laisse supposer que la majeure partie du corpus "beur" est destinée à se greffer plutôt sur la carcasse culturelle de la France.

**Michel LARONDE**  
**University of Iowa**

## **Stratégies rhétoriques du discours décentré**

*Surtout, il gueule : "j' t'envoie à l'école pour signer ton nom. A la finale, tu m' sors d'autres noms catastrophiques. J'crois pas ça d'ma fille. J' croyais elle est intelligente comme son père. J' croyais elle est fière. Et r' garde-moi ça : elle s'appelle Georgette !"*  
(Georgette !, p. 148).

Un discours "décentré" a pour support tout Texte qui, par rapport à une Langue commune et une Culture centripète, maintient des décalages idéologiques et linguistiques. Il s'agit de Textes qui sont produits à l'intérieur d'une Culture par des écrivains partiellement exogènes à celle-ci, et dont le débord (à la fois celui du Texte et celui de l'Écrivain) exerce une torsion sur la forme et la valeur canoniques du message.

En France, le roman beur est le seul discours romanesque à entrer dans cette catégorie ; il est décentré par rapport au français et à la Culture française. On pourrait alors penser à étendre le discours décentré aux littératures francophones, mais ce serait nier leur indépendance culturelle manifeste : si le décentrage linguistique est envisageable, il s'agit d'un ancrage différent –et non d'un décentrage – du point de vue idéologique ; le Discours et, partant, le Texte (puisque Texte et Discours sont simultanément effet et cause à la fois du linguistique et du culturel), ne seraient donc qu'incomplètement décentrés. Par contre, on pourrait considérer le cas d'auteurs francophones où l'Écriture, interne à la Culture française,



produit une torsion sur la forme et sur la valeur du message qui est différente de celle du roman beur, mais qui offre néanmoins un décentrage linguistique et idéologique du Discours. Dans cette perspective, l'Écriture de Calixthe Beyala – dans *Le Petit Prince de Belleville* – est décentrée. A un degré différent, mais sans l'exclure, il faudrait considérer l'Écriture de Suzanne Dracius-Pinalie dans *L'Autre qui danse* comme décentrée, au moins en partie ; le Texte pourrait être utile pour jauger les limites du décentrage. Etayé sur d'autres Langues et d'autres Cultures, le discours décentré devrait admettre, en priorité, les Textes produits par l'immigration dans d'autres pays d'Europe.

Si le roman beur est le seul discours de groupe en France à être décentré, c'est que la situation socio-culturelle de "la génération issue de l'immigration maghrébine" est la seule à être en position de superposition de cultures : quand on s'en tient à la question de Texte, les autres cultures de l'immigration n'ont pas produit de discours romanesque. On le voit, Texte et Discours se côtoient sans cesse ; ils n'existent pas l'un sans l'autre. C'est que, dans la dimension toute verticale que possède le Discours, si le Texte est le niveau qui affleure, il y a place, en profondeur, pour une autre réalité qui gonfle le Texte de sa dimension discursive, c'est-à-dire qui insuffle au Texte sa valeur de Parole et motive donc à la fois l'un et l'autre, Texte et Discours : c'est l'Écriture, que j'entends ici dans le sens où l'entend Roland Barthes : "l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire" <sup>1</sup>. Curseur de la Parole de l'Écrivain traversant l'épaisseur du Texte, l'Écriture porte le message décentré au niveau du Discours.

Ainsi, c'est dans une dimension autre que le rapport à la Culture que je cherche ici les supports du message idéologique de l'Écriture décentrée : c'est-à-dire dans le rapport privilégié à la Langue. Je dois entrer dans le domaine de la Langue (puisque'il existe, avec le roman) pour y chercher les mécanismes qui pourront dégager à la fois l'identité de l'Écriture décentrée et le message qu'elle porte au

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Ed. Seuil, 1953 et 1972 (Collection "Points"), p. 14.

niveau de la Parole, donc pour cerner la dimension idéologique de ce message. Or, l'écriture ne peut se dispenser de la rhétorique car si, en tant que fonction, l'écriture décide de ce que doit accomplir le Texte, la rhétorique, elle, est le support de la fonction et l'outil de l'exécution. En fin de compte, c'est la rhétorique qui permet au message de porter une signification doublement idéologique : d'une part la rhétorique retrouve la Culture en faisant acte de création par le mécanisme de la Langue, d'autre part la rhétorique s'en éloigne en faisant acte politique dans la torsion de l'écriture (à la fois la torsion qu'elle subit de la part de la culture centrale et celle qu'elle crée pour se dégager de cette même culture ou, au moins, pour lui résister). Pour le critique, la rhétorique a donc l'avantage de relier écriture et Culture, c'est-à-dire de lui permettre de découvrir le message idéologique que porte l'écriture décentrée, message à la fois de créativité défléchie quand elle parle l'Homme (l'écrivain), et de résistance au pouvoir quand elle parle l'Histoire (la société). Car il s'agit bien de cela : ce que l'écrivain fait passer de la société dans l'écriture, le critique s'évertue à le retrouver dans l'écriture pour le restituer à la société. Dans le cas de l'écriture beur (mais il en sera de même de toute écriture décentrée), le critique a aussi la tâche, puisque l'écriture décentrée a une dimension idéologique de déport par rapport à l'écriture centrale (dans le sens où déport signifie du même coup complicité et dérive), d'en protéger la liberté et de dénoncer, le cas échéant, récupération, rejet, ou annulation par la culture centrale.

\*

Les mécanismes qui assurent une *politique* au niveau de la mise en place du discours décentré sont donc rhétoriques. M'intéressent alors moins la signification de ce discours (c'est-à-dire le niveau de la Parole) que les stratégies textuelles mises en oeuvre pour le produire : c'est-à-dire le domaine de la Langue et, dans ce domaine, plus particulièrement les constructions, procédés et figures de langage qui constituent la trame de l'écriture. Mais si le but est ici d'isoler les stratégies rhétoriques qui supportent une politique du discours dans le domaine de la Langue, il faudra bien glisser au domaine de la Parole pour y chercher la signification de cette rhétorique, c'est-à-dire sa valeur politique car seul un frottement réciproque est capable de générer une dialectique.

A mon sens, il y a dans le domaine didactique du vaste système de la rhétorique, un champ privilégié qui permet au discours décentré de détourner au niveau de la Langue le message central produit au niveau de la Parole : c'est le domaine du *tropos* (c'est-à-dire ce qui dans la rhétorique "tourne" le sens du Discours), qui donne au langage le pouvoir de manipuler et restructurer la signification de la Parole centrale en Parole décentrée. Et dans la tropologie, entre les grandes figures de la rhétorique classique, le mécanisme qui permet le mieux la surdétermination du message est l'Ironie, dont le caractère spécifique peut être défini par l'idée de contrariété. L'Ironie ne peut donc être produite, puis perçue, que s'il y a décalage (c'est-à-dire référence décentrée) par rapport à au moins un discours qui permet d'établir la présence de cette valeur ironique dans la Langue. Car la rhétorique étant un immense système structuré par la Culture, il fallait bien que se développent à l'intérieur de ce système des mécanismes de transgression (les parodies, les allusions, les argots, et bien d'autres) pour déstabiliser la signification canonique du langage, c'est-à-dire, en recodant celui-ci, pour donner à la signification des variations (sournoises) qui la pluralisent. Et il faut remarquer que l'Ironie est la stratégie rhétorique d'élection chez plusieurs écrivains beurs, notamment chez Farida Belghoul, Medhi Lallaoui, Akli Tadjer et Ahmed Zitouni. Elle semble être le mécanisme que les écrivains ont manipulé avec le plus d'efficacité pour déjouer la clôture politico-rhétorique et faire jouer la signification entre politique du Discours (le domaine de la Langue) et discours politique (le domaine de la Parole) ; elle est aussi, soit dit en passant, ce qui représente le mieux l'originalité esthétique de certains romans.

Pour préciser la place de l'Ironie dans le système rhétorique, je ferai les remarques suivantes. Dans le domaine général des métaphores ou figures de rhétorique, l'Ironie est un métallogisme, c'est-à-dire qu'elle appartient, *stricto sensu*, au domaine du contenu et porte sur la logique (et non sur la sémantique). Or, si la contrariété caractérise l'Ironie, je m'aperçois qu'elle caractérise aussi le champ entier des métallogismes. Car contrariété équivaut aussi bien à détournement, à décalage, à déplacement et, finalement, à décentrage, tous termes dont l'existence dépend des termes auxquels ils se réfèrent. Et tout métallogisme doit faire appel lui aussi à une "réalité"

considérée comme objective, pour s'en séparer et tirer effet de cette distanciation. Par exemple, dans l'euphémisme, un énoncé de degré zéro (ou référent) auquel on adjoint des sèmes nouveaux qui le défigurent partiellement se laisse pourtant deviner sous le maquillage textuel, ce qui permet de percevoir la signification ironique : litote ('finiane' 'finiant' pour 'fainéant' dans la plupart des romans) ou hyperbole ('qu'Allah te crève les yeux' dans certains romans), l'euphémisme dit moins ou plus que le référent, et souvent moins et plus à la fois ; lorsque la substitution s'opère par la négative, l'euphémisme tend d'ailleurs à se confondre avec l'ironie en tant que seule métabole, ainsi qu'avec l'antiphrase. Quant à l'allégorie, sur le plan rhétorique, seule la référence à la norme permet de la saisir sous une substitution sémantique qui peut être totale ; le meilleur exemple dans le roman beur est la chaîne métaphorique de plusieurs pages que développe Akli Tadjer pour définir 'les A.N.I.'<sup>2</sup>. La possibilité d'établir la présence d'une valeur ironique dans la Langue n'existe donc que s'il y a décalage par rapport à un discours référentiel, qui vaut pour cette "réalité".

La *semi-clandestinité* serait alors le lieu où se développe le mieux le métalogisme. D'une part, il se définit dans un état de langue qu'il ne met pas en cause, c'est-à-dire qu'il nécessite de prendre les mots dans le sens "propre" ; en somme, il exige l'existence du référent. D'autre part, le métalogisme parasite le référent qu'il n'accepte qu'en tant que tremplin du sens détourné, c'est-à-dire qu'il contredit le sens qu'on pourrait donner au référent. Le processus de décentrage du Texte à la Lecture se fait alors par des procédés qui permettent d'établir la valeur idéologique de l'écriture décentrée. On le voit, les conditions qui justifient la présence de l'Ironie dans le discours décentré justifient aussi la présence de tous les métalogismes. Car cette semi-clandestinité se retrouve aussi bien dans la litote et l'euphémisme (on dit moins pour dire plus), l'hyperbole (on dit plus pour dire moins), le pléonasme (on en dit trop), l'antiphrase et l'antithèse (on nie ou annule ce qu'on a dit), la réticence, la suspension et le silence (on dit partiellement ou on ne dit pas), le paradoxe (on contredit ce qu'on a dit). J'ai donc tendance ici à utiliser l'Ironie pour recouvrir les autres métalogismes.

---

<sup>2</sup> Akli Tadjer, *Les A.N.I du "Tassili"*, Ed. Seuil, 1984, pp. 23-27.

Le besoin de clandestinité – sans laquelle ne peut exister le *jeu* indispensable à la présence de l'Ironie – explique peut-être l'insuccès rhétorique du point d'ironie imaginé par Alcanter de Brahm pour signaler diacritiquement les unités de la Langue à lire de manière ironique. D'un côté, le point d'ironie comme signe permettait de trier d'emblée la présence des phrases à valeur ironique. Il codait directement une des dimensions rhétoriques du Discours. Il évitait ainsi qu'on ait à revenir au Texte par un mécanisme qui appartient au processus de lecture critique, c'est-à-dire par une démarche qui permet de décoder la Langue après coup, par retour (relecture) et détour (double lecture), pour dé-couvrir la valeur ironique (pour ôter ce qui la couvre). De l'autre côté – et c'est peut-être la cause de son insuccès – l'utilisation du point d'ironie rendait justement caduc le *jeu* clandestin de cache-cache entre le plein du langage et une de ses torsions qui fait de la lecture ironique un exercice ludique et donne à la signification une épaisseur à la fois ouverte, et cachée. Tout comme le point d'interrogation et le point d'exclamation me signalent des codes d'interprétation de la Langue (la question directe, la mise en doute, le contre-discours, par exemple, pour le premier ; l'affectivité, le doute, la surprise pour le second, et bien d'autres dans les deux cas), le point d'ironie permettait de coder la Langue en en signalant conventionnellement et d'emblée une dimension rhétorique particulière. Ce qui délimitait d'une part plus clairement le champ d'application de l'Ironie, la rendant ainsi plus efficace en tant qu'outil rhétorique mais ne manquait pas de limiter aussi l'ouverture de la signification qui y perdait une de ses qualités primordiales : l'ambiguïté. Elle y perdait alors sa dimension de semi-clandestinité et se retrouvait du coup ne plus jouer son rôle de décentrage, dépouillée qu'elle était par le Discours central de la place décentrée qui lui revient.

Car si le point d'ironie permettait de ne pas se tromper sur les intentions du Texte, il détournait pourtant tout un pan du Discours, celui qui justement ne peut exister que par *absence de reconnaissance formelle*. Le Texte y perdait du coup une dimension rhétorique : celle qui n'existe que parce qu'elle maintient *le doute* sur certaines intentions du Texte. Mais s'il y perdait une part de sa dimension ludique, donc de sa liberté, il y gagnait en rhétorique pure dans sa capacité à faire entendre *clairement* plus, moins, ou autre chose que ce qu'il dit. Dans l'état présent de la Langue – où l'Ironie n'est pas codifiée de façon diacritique – et du discours décentré – où il

est encore clandestin car le débord de la signification est à ouvrir –, la recherche des unités porteuses d'ironie reste donc primordiale au point que sans elle, des pertes considérables au niveau de l'épaisseur de la signification ne permettent qu'une lecture partielle du discours décentré.

### *Les unités culturelles décentrées*

Je sais que la Culture découpe le contenu de la connaissance en unités de perception, appelées unités culturelles en sémiologie, et qu'elle les restructure en systèmes pour se donner cohérence et densité. Ces systèmes de signes évoluent sans cesse : puisqu'ils forment des chaînes sémantiques dans lesquelles le signifié d'un signifiant devient à son tour le signifiant d'un nouveau signifié, toute modification d'un maillon de la chaîne affecte la chaîne entière. Or ici, la Culture française est soumise à une restructuration interne sous l'impulsion de perceptions nouvelles nées d'un jeu de contradictions qui lui sont inhabituelles. Au niveau du discours romanesque, ces perceptions nouvelles donnent lieu à une situation de qui-proquo, littéralement : le Texte présente deux sens différents, celui que l'Ecrivain lui donne, et celui que le Lecteur reçoit. Car il s'agit bien de cela : si le Texte est unique (la Langue est commune à l'Ecrivain et au Lecteur), le message de l'Ecrivain n'est plus celui que le Lecteur reconnaît comme familier. J'ai alors affaire à un mécanisme ironique où le glissement de la signification a lieu à partir d'un décalage de certains signifiés qui deviennent à leur tour des signifiants décalés. L'unité culturelle porteuse d'Ironie (je serais tenté de l'appeler décentrème) est donc un signifiant dont je dois cerner le signifié "décentré" (dans le champ de la Culture beur) par un processus de confrontation (opposition, annulation, écart) avec le signifié "central" (celui que je perçois directement dans sa signification conventionnelle dans la Culture française) que porte aussi ce même signifiant. Or, comment trier les signifiés décentrés quand les signifiants sont communs linguistiquement (au niveau de l'expression) au discours central et au discours décentré ? Dans le système sémantique global, les unités culturelles décentrées n'occupent que certains lieux du système (un système saturé ne serait plus le support d'un discours décentré mais bien d'un autre discours "plein"). Elles sont délimitées par les autres unités culturelles du système, celles qui sont neutres parce qu'elles ne sont pas saturées

par l'Ironie ; ou encore : celles dont le signifié ne subit pas de glissement par rapport à une norme car elles sont cette norme. On le voit, l'unité culturelle dans le cadre du discours décentré ne recouvre donc pas le champ total des unités culturelles du discours central mais seulement des éléments particuliers de ce discours, privilégiés par l'écriture décentrée. Le signifié décentré ne "sort" donc qu'au terme d'une analyse sémiotique du contexte culturel dans lequel il baigne. C'est l'accumulation progressive de ces éléments dynamiques qui décale la signification globale du discours par un jeu de différences par rapport aux signifiés du discours central. Si cette restructuration n'affecte que des champs sémantiques partiels, tout glissement d'un signifié particulier entraîne cependant une modification de la chaîne sémantique dans un mécanisme de restructuration continue en fonction des situations. La signification est donc en constante évolution ; c'est d'ailleurs ce qu'il faut entendre par la vie d'une Culture.

### *Aperçus mécaniques*

Dans le cas des unités culturelles décentrées dont le signifié n'est pas porté par une modification linguistique du signifiant, le décentrage est à chercher non pas au niveau de l'expression mais au niveau du contenu. C'est donc plus un travail sur la dialectique qu'un travail sur la rhétorique. La Lecture critique procède alors comme pour une analyse du discours central ; en effet, si le décentrage que je veux codifier ici est original dans la valeur du message qu'il porte, les mécanismes qui le fondent sont familiers à la Culture. Et comme pour le discours central, la recherche des unités culturelles décentrées conduira à découvrir les écarts aussi bien dans le champ des valeurs et des idées que dans celui de portions plus vastes du contenu telles que les idéologies. Le décentrage qui se produit au niveau du contenu du discours à l'exclusion de la forme semblerait plus apte à porter un message idéologique. Et d'un point de vue critique, l'interprétation du discours semblerait plus facile puisqu'il s'agit plutôt d'un codage (j'applique ma vision au Texte pourvu qu'il puisse la porter) que d'un décodage (le Texte m'impose une vision qu'il me faut respecter) ; mais elle est aussi plus aléatoire pour ces mêmes raisons.

La lecture du décentrage du discours est autrement stricte lorsque l'Ironie est déjà gravée dans le corps du Texte par la Langue et

le Style ; quand le décentrage est inscrit dans la morphologie et la syntaxe, c'est-à-dire au niveau de l'expression, qu'il est pris dans le Texte qui affleure le Discours et qu'il jaillit de l'écriture, lien entre Texte et Discours, entre la forme (acte de création) et la signification (but social) du message. Là, je retrouve dans le Style les jeux morpho-syntaxiques qui signent l'écriture ironiquement aussi sûrement que le ferait le point d'ironie. Tout comme pour le contenu, la torsion des métaboles dans l'expression (les méta-plasmes) porte le débord du message : les mécanismes de suppression qui disent moins pour dire plus basés sur la syncope et la synérèse, l'aphérèse et l'apocope ; les mécanismes d'adjonction qui disent plus pour dire moins basés sur les prothèses. A remarquer que dans le Texte beur, un nombre important de manipulations a lieu dans le domaine de l'expression alors que c'est un fait relativement rare dans les textes littéraires en général où les manipulations ont lieu surtout dans le domaine du contenu (méta-sémèmes et métalogismes). Cette séparation entre domaine du contenu et domaine de l'expression est une manière de codifier l'analyse ; la réalité du discours décentré est souvent tout autre. Le décentrage du Texte repose en général à la fois sur une série de métaboles tant au niveau de l'expression, que du contenu. C'est l'interface entre ces deux niveaux de l'écriture qui rend la Lecture du Discours plurielle et c'est la polysémie qui décentre le Discours.

La citation tirée du roman de Farida Belghoul, *Georgette !*, choisie en exergue à ce travail, est relativement peu signifiante en soi au domaine de l'expression dans la mesure où elle ne se décale pas spécialement du Discours central ni par la Langue, ni par le Style ; au domaine du contenu, elle reste anodine si je la considère hors du Discours romanesque beur global. Considérée dans le seul cadre du roman de Farida Belghoul, elle a surtout la particularité d'occuper une place spatiale privilégiée puisqu'elle est la matrice titrale, c'est-à-dire le lieu du Texte où le titre, enchâssé dans le discours romanesque, prend sa signification. Ici, la matrice titrale apparaît à la page 148, donc bien avant dans le Texte. Jusque-là, ma lecture du titre est encore naïve : Georgette est un prénom féminin français courant dont les dénotations culturelles me sont tellement familières que la signification frôle la tautologie : le prénom connote d'emblée féminité, francité, identité ; le signe diacritique ajoute à cela une dimension rhétorique dont je ne perçois pas le sens au-delà de l'exclamation. Tout change à partir du point où 'Georgette !', en



tant qu'unité culturelle, entre dans le corps du roman par le biais de la matrice titrale. Tout un pan du discours romanesque se décentre en amont de ce point : la matrice titrale me pousse à réajuster mes présomptions de Lecture, à remonter le courant de la linéarité pour donner au roman une profondeur que le Texte ne me permettait pas encore jusque-là ; pour ce faire, je suis la chaîne réactive des décrochages sémantiques que subissent certaines unités culturelles à partir de la matrice titrale, et en réaction à celle-ci (dans le sens d'une réaction chimique, non d'un rejet) ; ou encore : je constate une pluralisation réactive de certaines unités culturelles lorsque ma Lecture se voit forcée de tenir compte d'une donnée nouvelle, la présence à retardement et à rebours –comme c'est souvent le cas car elle est parasite d'un autre système – d'une dimension ironique. L'unité prend alors une signification plurielle : si la féminité, toujours présente, se confirme ('ma fille'), la Parole du père brouille le message au niveau du contenu ; la francité se double d'un doute : le prénom dit dorénavant moins, plus, ou à la fois moins et plus que ce qu'il disait comme message central ; l'identité se creuse d'autant et la dialectique s'épaissit. En réaction à la poussée de ces nouvelles présomptions, ma Lecture charge la Langue du poids de l'Écriture qui vient à la rescousse de la signification. Métagraphe archaïe, syncopes, niveaux de langue, phrasé ; l'Ironie perce aussi sous les craquements de la Forme et du Style, inscrite finalement dans le point d'exclamation qui signe dorénavant le décentrage jusque dans le titre.

On le voit, la politique de l'Écriture décentrée a nécessairement deux dimensions : à la fois une dimension idéologique, et une dimension linguistique, avec la particularité que cette dernière est souvent le support de la première. C'est dire que le Style de l'Écrivain, ce passé intime et profond que porte le langage, parce qu'il est souvenir d'Étranger déraciné-enraciné dans différents positionnements par rapport à deux Cultures, est lui aussi chargé d'intentionnalité. Alors que dans la Culture centrale, le Style de l'Écrivain se contente de se suffire à lui-même sans avoir à porter une Parole puisque celle-ci est saisie de tous a priori et en dehors du Style, l'Écrivain de la Culture décentrée va se servir de son Style comme d'une arme, conscient qu'il est de n'être ni indifférent ni transparent à la société. C'est donc en partie par le Style que l'Écriture communique la va-

leur idéologique du Discours décentré. Car si le Style reste cette dimension verticale qui surgit d'une mémoire personnelle et secrète de l'Ecrivain, l'écriture qui se décentre en a besoin pour donner poids à l'engagement de la Parole qu'elle porte. Au niveau du Style, donc, le décentrage se fait par des craquelures dans la surface étale de la Langue commune et c'est par ces fissures que l'écriture se décentre : elle s'épaissit. Si dans des situations culturelles autres (les différentes Cultures qui composent le Monde francophone), les états de la Langue se défont pour se succéder, ici l'écriture ne garde pas une simple "mémoire" de ses emplois précédents (dans le sens de succession où l'entend Roland Barthes), mais bien toute l'étendue de ses emplois dans la Langue centrale auxquels s'ajoutent et se superposent des emplois nouveaux parasites et synchrones. Contrairement aux écritures politiques où il y a clôture de la Forme par un excès de codification du langage, l'écriture décentrée s'ouvre par *sur*-codage (par surcharge des codes de la Langue) et prolifération du Style.

C'est pour cela que dans la perspective d'une sémiotique de l'écriture décentrée, il faut observer l'évolution des champs sémantiques. Car si dans des situations culturelles autres (assimilation et colonocentrisme, par exemple), ils vont eux aussi se défaire ou se succéder, dans une situation de décentrage au sein d'une même Culture, certains champs sémantiques du Discours décentré et du Discours central risquent de coexister, se chevaucher, s'opposer, et c'est dans et par l'écriture qu'ils prennent tout leur sens.

### **Références**

Groupe  $\mu$ , *Rhétorique générale*. Paris, Ed. Seuil, 1982.

Farida Belghoul, *Georgette !* Paris, Ed. Barrault, 1986.

**ABDALLAH MDARHRI-ALAOUI**  
*Faculté des Lettres, Rabat*

## **Place de la littérature "beur" dans la production franco-maghrébine**

Quelle est la place du roman dit *beur* dans le champ littéraire francophone actuel, particulièrement franco-maghrébin ? On peut envisager cette question sous deux angles de vue, d'ailleurs complémentaires : la réception critique et l'analyse des textes littéraires représentatifs.

Deux questions seront abordées : l'identité et la qualité de cette littérature.

### ***Identité du roman "beur"***

A la lecture des travaux les plus importants sur la littérature dite *beur*, nous remarquons une tendance dominante à rattacher celle-ci à l'immigration, mais confinée à la population d'origine arabo-musulmane née ou venue très tôt en France, de famille ouvrière. Cette tendance ne fait que reprendre les critères définis par A. Hargreaves dans *La littérature beur, guide bibliographique* : De ce fait, des romanciers comme N. Bouraoui, A. Zitouni, L. Sebbar <sup>1</sup> ne peuvent être considérés comme écrivains *beurs*. M. Laronde, dans *Autour du roman beur, immigration et identité* <sup>2</sup>, les considère de son côté comme "des jeunes maghrébins

---

<sup>1</sup> Parce que ces écrivains ne sont pas nés ou arrivés très tôt en France. N. Bouraoui ou L. Sebbar ne sont pas en outre de famille ouvrière ; ces deux critères (naissance et classe sociale) ne me paraissent d'ailleurs pas justifiés.

<sup>2</sup> Michel Laronde, *Autour du roman beur, immigration et identité*, l'Harmattan, 1993.

dans la société française" <sup>3</sup>. Son travail se veut une "contribution à la recherche sur l'immigration en général" <sup>4</sup>, et plus largement "la place de l'étranger dans le monde moderne" <sup>5</sup>. On retrouve la même appartenance dans les études de Charles Bonn, y compris dans son récent et très intéressant article sur "La littérature féminine de l'immigration" <sup>6</sup>. On remarquera néanmoins la prudence de Regina Keil dans son article "Entre la politique et l'esthétique" <sup>7</sup> sous-titré sous forme de question : "littérature beur ou littérature franco-maghrébine ?". Dans cette étude, l'auteur prend ses distances par rapport aux dénominations dominantes, en situant ces écrivains comme relevant des deux sociétés.

La qualification de "beur" – bien que pas totalement satisfaisante (elle a des connotations socio-géo-ethniques et non littéraires) – est préférable à la désignation de "littérature issue de l'immigration", car cette création est, qu'on le veuille ou non, issue de la France !

La vraie littérature de l'immigration est absente : ceux qui pouvaient en parler étaient pour la plupart analphabètes ; à moins d'élargir l'immigration à tous les intellectuels maghrébins restés en France pour une raison ou une autre. Mais l'expérience d'exil, d'errance ou de cosmopolitisme (comme c'est le cas de M. Dib) de ces derniers ne correspond pas à celle de la littérature "beur" telle qu'elle est définie par M. Laronde ou A. Hargreaves ! C'est pourquoi la notion de littérature beur, dans les acceptions conjuguées qu'en donne R. Keil (francité, arabité autre et marginalité de banlieue) reste relativement valable.

Contrairement à ce que pensent certains critiques, la dimension culturelle arabo-berbère est réduite à des traces, d'ailleurs limitées à la "culture (orale) du pauvre" le plus souvent ; on est loin des références multiples et profondes de la culture arabo-berbère qui travaillent la majorité des textes maghrébins d'expression française (comme Kateb Yacine, A. Khatibi ou A. Meddeb). Il serait plus

---

3 Ibid.

4 Ibid.

5 Ibid.

6 Charles Bonn, "Roman féminin de l'immigration d'origine maghrébine", in "Nouvelle écriture féminine", *Notre librairie* n° 118, juillet-septembre 1994.

7 In *Poétiques croisées*, Paris, l'Harmattan, 1991, p. 159-169.

juste de situer ces écrivains comme "nouveaux écrivains nationaux de France", si on tient absolument aux étiquettes !

La rigueur scientifique oblige le critique littéraire à fonder son appréciation sur des données objectives : outre l'analyse des caractéristiques esthétiques du texte (puisqu'il s'agit de littérature), sur lesquelles on reviendra dans la deuxième partie de cette étude, il conviendrait d'interroger les intéressés eux-mêmes : les sondages effectués sur la population dite "beur", comme le contenu de leurs écrits, sont clairs sur la référence identitaire. Les enquêtes et les questionnaires montrent que la grande majorité des "beurs" (écrivains ou non) reconnaissent leur origine ethnique maghrébine ou franco-maghrébine (s'ils sont nés de couples mixtes) mais se revendiquent socialement, culturellement et "citoyennement" comme français. Ceci ne fait que confirmer les expériences racontées dans la plupart des oeuvres sur le retour au pays parental : presque toujours c'est une amère désillusion par rapport à l'image fantasmatique du pays d'origine -des parents- qu'ils ne connaissent pas ou si peu ! Cette image n'est bien souvent que le reflet de l'exclusion dont ils sont en général victimes dans la société française. A l'issue de cette expérience, le choix final est presque toujours la décision de vivre en France : en dépit du quotidien, ils optent pour les valeurs positives du pays où ils vivent (même s'il existe un écart et quelquefois une contradiction entre les principes et la réalité vécue). Ils réalisent qu'ils sont de véritables étrangers dans le pays de leurs parents. La description qu'ils font de celui-ci est souvent externe, superficielle, presque exotique ; elle contraste avec la sensibilité qui apparaît dans l'évocation de leur quartier d'enfance, leur espace de vie (l'école, la rue, le HLM), leur itinéraire ; ce qui donne une vision particulière du paysage et de la société française. C'est de ce point de vue que cette littérature a sa spécificité tant documentaire qu'esthétique.

### *Qualité du roman "beur"*

#### **1 – Le roman beur en tant que document**

Les critiques se sont intéressés au roman beur surtout pour sa valeur documentaire en tant que recherche d'une identité. L'intérêt documentaire du texte beur est indéniable. Mais il ne s'agit pas de le prendre pour une oeuvre sociologique sur l'immigration en géné-

ral" pouvant nous éclairer sur "l'étranger dans le monde moderne" (M. Laronde). Cette position risque d'occulter l'expérience particulière des écrivains beurs. D'autre part, si certains des thèmes psycho-sociologiques de cette littérature la rapprochent de la littérature maghrébine d'expression française, on ne doit pas la réduire à un sous-produit de cette dernière : certes le racisme, l'errance, le conflit avec les traditions et les valeurs familiales rappellent quelque peu les oeuvres maghrébines. Mais ces questions sont vécues autrement par les écrivains beurs : la place du père, de la femme, de la religion, comme le rapport à la société française sont autres. La problématique principale du roman beur est centrée sur la situation de l'individu dans la société française, ce qui ne préoccupe guère l'écrivain maghrébin. Et le discours produit n'est ni une déléance (A. Laâbi) à l'ancien état colonial ni une complaisance à la vision exotique sur le Maghreb : c'est une voix active, interpellative et revendicative de la place du citoyen dans la société française. Issus de milieux défavorisés, ils ne peuvent abonder dans la description des réalités sordides et déprimantes qu'ils vivent, comme le feraient des écrivains réalistes ou naturalistes français (ou maghrébins) ; ceux-ci peuvent avoir un regard distant sur la misère des autres parce que le plus souvent de milieu différent. Le sujet d'écriture ici, s'il évoque par petites touches les paysages moroses du quotidien, met l'accent davantage sur les effets intériorisés de l'univers sombre de son existence quotidienne, surmontés par l'humour, l'ironie, la tendresse ou l'émotion. C'est dans ce sens qu'il faudrait apprécier la valeur documentaire de ces oeuvres : témoignages d'expériences vécues par une subjectivité le plus souvent blessée, traumatisée, impliquée ou engagée, et donc non conforme à une vision sereine sur la réalité. Ceci explique la nature particulière du récit qui n'est jamais la restitution d'une vie dans sa totalité, dans l'intégralité de ses dimensions humaine et spatio-temporelle : le récit est focalisé sur les événements-chocs qui ont marqué le vécu personnel. Certes, parce qu'ils se répètent d'une oeuvre à l'autre, ils finissent par devenir des témoignages exemplaires à valeur documentaire. Mais on est loin de la recherche documentaire d'un Zola (pourtant si souvent cité dans les romans beurs) avant l'écriture de son texte. Certains écrivains beurs, comme A. Kalouaz <sup>8</sup> ou A. Zitouni <sup>9</sup> puisent

---

<sup>8</sup> Ahmed Kalouaz, *L'encre d'un fait divers*, Paris, Arcantère, 1984, Point kilométrique 190, Paris, l'Harmattan, 1986.

dans le fait divers, mais celui-ci ne sert que de point de départ à l'élaboration d'un imaginaire et d'un vécu personnel; et la forme d'une enquête que peut prendre un roman comme *Point kilomètre 190* n'est en réalité qu'une exploration-confiance sur ses propres visions et obsessions. C'est la révélation de cette autre vérité, intériorisée, du nouveau citoyen français, qui donne à cette littérature son vrai sens documentaire : démystifier ou au moins repenser l'image du beur -souvent négative- fortement ancrée dans la société française par les média et plus encore par certains partis politiques, refuser la banalisation de la violence sur les "basanés" afin que l'on puisse saisir que "le crime n'est pas dû à l'alcool" <sup>10</sup>.

## 2 – Le roman beur en tant qu'expression esthétique

### 2-1 Quelques remarques.

a) Il existe très peu d'études sur l'esthétique du roman beur. Les travaux les plus importants relèvent de la thématique et de la sociologie ou psychologie de la littérature. Dans ces cadres, la question de l'identité a été celle qui a le plus préoccupé les chercheurs. Dans ces études, l'esthétique du texte a peu de place : la raison invoquée est la qualité mineure des romans. Cette assertion ne se fonde généralement pas sur une analyse préalable ; tout au plus s'appuie-t-elle sur une comparaison avec les grandes oeuvres historiquement reconnues et qui seraient dans la même orientation – le réalisme, le naturalisme, l'autobiographie – mais pas de la même valeur. Certains, comme C. Bonn, mettent cette littérature en parallèle avec la littérature maghrébine d'expression française ; mais, s'il analyse avec pertinence ce qui distingue les deux, il interroge surtout le contenu et si peu les caractéristiques stylistiques.

b) La plupart des travaux ne traitent pas les textes séparément. Certes, la majorité des romanciers beurs ont peu écrit pour l'instant (de une à trois oeuvres). Mais n'oublions pas que cette littérature

---

9 Ahmed Zitouni, *Avec du sang déshonoré d'encre à leurs mains*, Paris, R. Lafont, 1983.

10 Phrase qui revient plusieurs fois dans le roman de A. Kalouaz, *Point kilométrique 190* : l'alcool a été souvent présenté, notamment par la presse et les tribunaux, comme la cause justifiant les crimes commis sur des maghrébins en France. Ce roman veut mettre en question cet argument : le crime est souvent d'origine raciste.

n'a vu le jour qu'au début des années 80. Ceci n'est pas une raison d'ailleurs pour avancer des jugements généraux sur l'ensemble des 30 à 40 écrivains beurs. L'étude de l'écriture de ces textes montre la différence très nette entre A. Begag, Jean-Luc Yacine et A. Zitouni par exemple, tant dans les thèmes que dans les styles. L'analyse doit prendre en considération ces spécificités. Ceci dit, il va de soi que cette littérature est jeune : certaines oeuvres ont été écrites hâtivement, sous la pression de l'urgence et de la sollicitation politique et idéologique ; parmi elles, celles qui, ayant un caractère militant marqué, se rapprochent du discours politique, syndical ou journalistique. Mais à côté, il existe des oeuvres fortement personnalisées, intégrant et jouant de divers styles et langages : de l'enfance, de l'école, de l'adolescence, des bandes, des média, des banlieues, des familles d'origine étrangère... Pour apprécier une telle richesse d'expressions, il faudrait s'arrêter sur les romans de A. Begag, F. Belghoul, M. Charef, A. Tadjer...

Ces textes nous incitent à plus de nuances et de mesure.

c) Un certain nombre de travaux universitaires ont étudié quelques aspects stylistiques du roman beur : A. Hargreaves <sup>11</sup> est le premier à avoir donné une vue d'ensemble de l'écriture beur. Y. Mekaoui-Jansen <sup>12</sup> a eu le mérite de présenter l'écriture de chacun des écrivains beurs qu'elle a étudiés. F. El-Galai <sup>13</sup> a décrit un ensemble de procédés narratologiques et stylistiques qui ont un fonctionnement intéressant dans 8 romans beurs. Malgré un intérêt incontestable, ces études restent limitées si on les compare à la partie thématique à laquelle ces auteurs accordent une plus grande place. Elles restent en outre influencées par la thèse de la littérature beur comme recherche de l'identité. Ceci dit, ces travaux reconnaissent enfin une certaine qualité littéraire, ce qui nous permet d'apprécier le fonctionnement du temps et de l'espace dans le roman, certains

---

11 A. G. Hargreaves, *Voices from the north african immigrant community in France*, New-York, Oxford, 1991.

12 Y. Mekaoui-Jansen, *La littérature algérienne issue de l'immigration en France : une littérature du déchirement ouverte au pluriculturalisme*, Mémoire de fin d'études de langue et littérature française, Nimegue, Pays-Bas, 1991.

13 Fatiha El-Galai, *Littérature et deuxième génération maghrébine en France : les écrivains "beurs"*, Thèse DES, Université de Fes, Maroc, 1994.



mécanismes du plurilinguisme et de l'intertextualité, les particularités de l'humour beur...

Il reste à rattacher le fonctionnement formel des textes à une problématique qui ne soit pas celle de l'éternelle question de l'identité, et à le faire en approfondissant l'analyse des stratégies d'écriture spécifiques à chaque écrivain.

## **2-2 Approche de l'esthétique du roman beur**

Par des moyens propres à chaque écrivain, la littérature tente de répondre à une question centrale que pose le monde à l'homme, question qui peut changer dans sa formulation selon les sociétés et les époques : la recherche de l'identité, qui a préoccupé tant de chercheurs, paraît moins importante que l'interrogation sur le sens de cette prise de parole par une génération de Français de parents maghrébins : appartenance française non reconnue par tous et objet de conflits et de tensions. A l'origine de l'acte d'écriture, c'est moins l'incertitude sur une identité (car du point de vue de l'écrivain beur elle est, on l'a vu, clairement revendiquée) qu'un désir ardent de communication et de reconnaissance du concitoyen d'origine non maghrébine, insécurisé par les nouvelles mutations ethno-culturelles de la société. C'est un nouveau rapport verbal qu'instaure cette littérature dans le champ culturel français ; ce qui se manifeste aussi bien dans le genre que dans les modalités d'écriture de l'énoncé. Le roman beur n'apporte pas d'innovation particulière dans la construction du récit proprement dit, malgré une certaine originalité chez A. Kalouaz ou A. Zitouni : de manière générale, le récit est simple. Linéaire ou non linéaire, il est construit de micro-scènes, ponctuées de réflexions amusées ou désabusées, tantôt fougueuses et viscérales, tantôt poétiques et intimistes. Il inclut de temps à autre des discours de différentes natures (lettres, bribes de conversation, citations...) ne renvoyant pas (ou si peu) à une grande érudition. Il intègre parfois des éléments linguistiques d'autres langues, notamment de celles des parents (arabe ou berbère). Mais cette introduction interlinguistique s'opère avec distance (dans les interventions des personnages, ou avec des guillemets le plus souvent) ; et comparativement aux textes maghrébins d'expression française, elle est réduite et n'intervient pas d'une manière féconde dans la réélaboration du discours littéraire (comme c'est le cas chez A. Khatibi ou A.

Meddeb par exemple). Elle est en outre le plus souvent limitée à l'expression orale quotidienne.

C'est dans le cadre énonciatif et la forme autobiographique particulière du roman beur que réside l'innovation du genre. En interrogeant la syntaxe et le lexique des composantes discursives du récit <sup>14</sup>, on constate que le jeu de l'expressivité "intra-française" fait sa richesse et son originalité : changements constants de registres, de niveaux et de codes linguistiques franco-français ; ce qui donne vivacité et tension au texte, qui dit sa francité de marge et marque son territoire verbal, afin d'exister aux yeux de l'autre : urgence d'une communication pressante, nécessité d'une parole qui, par sa fonction souvent introspective et communicative à la fois, est une sorte d'introspection à haute voix ; dramatisation verbale qui dit et interpelle à la fois un destinataire à venir, d'où l'usage fréquent du monologue intérieur où la voix de l'énonciateur est constamment habitée par cet interlocuteur absent, ou du dialogue -si fréquent, si on le compare aux textes maghrébins- rarement intercommunautaire, mais si pénétré d'émotion et d'intimité : dialogues entre jeunes, ou avec la femme aimée, représentant souvent l'autre communauté, et constituant le fil d'Ariane de ce dialogue à créer, médiatrice et annonciatrice d'une société régénérée. Ce discours, auquel l'école et la banlieue donnent toute sa richesse, est travaillé également par le langage des média (télévision, journaux) qui est en train de bouleverser l'écriture romanesque en général. De ce point de vue, le roman beur participe à une poétique de l'immédiat, de l'instantané, de l'événement flash, dans une durée courte, touchant à la vie de plusieurs personnages à la fois, dans des situations contrastées ; le récit, écrit à la première personne, renvoyant à l'expérience vécue, rappelle le genre autobiographique ; cependant la concision d'événements pris sur le vif, sans épaisseur et continuité temporelle, dynamise le genre et l'oriente vers une sorte de chronique et de journal intime à la fois, mais avec la spontanéité quelquefois de l'interview télévisée en direct. Ceci donne à la construction de l'énoncé certains caractères particuliers : une analyse minutieuse de micro-

---

14 Voir ma communication sur l'analyse stylistique de L. Houari, *Zeida de nulle part*, à paraître in *Stylistique des littératures du Maghreb*, colloque de la Faculté des lettres de Fes II, 1993.

textes ne pouvant être développée ici<sup>15</sup>, on se limitera à présenter rapidement 3 tendances stylistiques dominantes, variables selon les romans :

- **une esthétique de la saturation** : elle favorise une parole volubile, donnant une impression de "bavardage" : c'est l'alternative à la crise de communication dans une société où la "marge" n'est plus écoutée par le "centre", surtout quand elle est représentée par la parole féminine ; *Beur's story* illustre ce cas par l'excès du dialogue, notamment entre femmes.

- **une esthétique du synchronisme énonciatif** : monologal, comme chez F. Belghoul, ou plurivocal comme chez Begag, le discours est combinaison entre plusieurs voix (narrative, critique, humoristique...) dans un même sujet, étant à la fois intérieure et extérieure à sa propre voix : cette attitude de distanciation -vis-à-vis de soi et de sa propre société- contribue à la révélation des préjugés de soi et de l'autre. Ce type d'écriture est efficace pour porter un autre regard sur sa propre réalité et rejoint le "néo-exotisme" dont parle M. Laronde à la fin de son livre.

- **une esthétique du manque**, qui se manifeste par la parole rompue, suspendue, elliptique, en bribes, et qui dit davantage par ses silences que par son expression ; certaines pages de *Zeida de nulle part* de L. Houari ou *Georgette* de F. Belghoul illustrent bien cette tendance. Cette dernière oeuvre est un exemple intéressant de cette triple tendance, combinée le plus souvent avec réussite. Ce récit est un monologue d'une grande spontanéité. Son auteur est un enfant soumis à diverses contradictions affolantes, dues en particulier aux univers inconciliables de la maison et de l'école dans lesquels il évolue quotidiennement : l'enfant extériorise ses pensées en les mêlant à ses observations sur le monde, ce qui provoque des images insolites et souvent ahurissantes. L'oeuvre traduit la vision et l'expression brutes d'un enfant où tout se confond : tragique et comique, sérieux et trivial, écrit et oral... Du coup, apparaissent en re-

---

15 Voir mon texte "Interculturel et littérature beur", in *L'Interculturel, réflexion pluridisciplinaire*, Paris, L'Harmattan, 1995.

lief les multiples stéréotypes, idées reçues et fausses évidences qui tissent le discours quotidien des adultes.

### ***Conclusion***

La littérature "beur" contient en germes différents indices de renouvellement de la littérature française à laquelle elle appartient : elle attend son grand écrivain, mais aussi ses critiques attentionnés. Cette littérature se distingue nettement de la littérature maghrébine -plus savante, plus érudite- par sa jeunesse. Cette façon particulièrement neuve de parler de l'enfant, de la femme, de l'"étranger en nous-mêmes" introduit une nouvelle dimension dans le riche patrimoine littéraire français : au lecteur interpellé de répondre, et la société française pourra se réconcilier, dans ses nouvelles mutations, avec elle-même.

*Anna Maria MANGIA*  
*Université de Bologne*

## **Les rôles féminins dans les romans "beurs"**

A travers la lecture des romans des jeunes écrivains issus de l'immigration maghrébine en France j'ai pu relever un fait particulier : dans l'itinéraire de tous les protagonistes et dans le déroulement de leurs histoires, on trouve toujours la présence de quelques personnages féminins, présence qui, même lorsqu'elle est présentée avec discrétion et presque en toile de fond, revêt une importance de premier plan dans l'histoire, au point d'en influencer le développement. Bref, si l'on considère la *quête d'une identité* comme le motif porteur des romans en question, on s'aperçoit que dans l'aboutissement de cette quête les personnages féminins jouent un rôle extrêmement important et résolutif.

Comme, pour des raisons de temps et d'espace, on ne peut pas étudier ici toutes les femmes rencontrées dans la littérature dite "beur", je poserai des limites à mon analyse : pour une certaine homogénéité du corpus, je m'occuperai des romans écrits par un écrivain homme et qui ont aussi un protagoniste principal masculin, romans dans lesquels on trouve même des analogies dans la représentation des personnages qui nous intéressent. Par rapport au protagoniste et à sa quête de l'identité, j'analyserai les personnages féminins avec lesquels il entre en contact. Selon la valorisation sociale qu'on leur attribue, je présenterai ces personnages divisés en groupes de femmes, et j'illustrerai leurs caractéristiques particulières, leur représentation, pour arriver, enfin, à dévoiler leurs fonctions narratives, donc leur part dans le récit. Cela sera possible car dans un groupe représentatif de romans, on peut trouver de véritables

constantes dans la description et la catégorisation des personnages féminins.

A une première lecture de notre corpus, on s'aperçoit déjà que les personnages qui vont s'imposer le plus à notre attention peuvent être classés dans deux catégories principales : d'un côté on trouve les femmes liées au pays d'origine et à la tradition : on pourrait dire tout simplement les mères (mais il y a aussi la grand-mère, les tantes, les autres femmes âgées de la communauté) ; de l'autre côté il y a les jeunes filles aimées ou convoitées par les protagonistes qui sont, généralement, des étrangères, des françaises. On arrive donc à établir que les principaux personnages féminins se divisent selon un système bipolaire, qui n'est pas dû seulement à une différence générationnelle (les vieilles contre les jeunes) mais qui dépend surtout d'une différence d'origine géographique et donc de mentalité et de civilisation. On verra mieux par la suite le fonctionnement de cette bipolarité, et l'on démontrera comment ces différences correspondent à l'antithèse intérieure qui déchire le moi du protagoniste masculin.

Passons maintenant à l'étude de ces personnages.

### ***Les mères***

La mère constitue un des personnages qui évoluent autour du protagoniste dans beaucoup de romans en question (par ex. : *Le thé au harem d'Archi Ahmed*, *Le gone du Chaâba*, *Béni ou le Paradis Privé*, *L'escargot*). En général la femme mère répond au cliché de la femme arabe traditionnelle, même si, dans la plupart de ces romans cette littérature effectue une survalorisation de la femme-mère, par rapport à l'image que l'imaginaire arabe et celui maghrébin francophone pour ainsi dire traditionnel se font de la mère. Naturellement il ne s'agit pas d'un phénomène limité au roman, mais plutôt d'une transformation dans la réalité dont le roman va s'inspirer. En effet, face à un nouveau système social (le système occidental) et à une nouvelle situation (celle de l'immigration), la femme du Maghreb, au lieu de perdre ses pouvoirs habituels, va les renforcer et les augmenter, au détriment de la figure paternelle. On sait bien que selon la vision traditionnelle que l'Islam a de la femme, sur le plan pratique elle est toujours l'ombre de l'homme, même si, sur un plan idéal, elle est vue comme une sorte de médiatrice entre l'homme et Dieu et pour cela chargée des valeurs spiri-

tuelles. Mais on sait aussi que, si sa vie sociale est presque inexistante, elle a, au contraire, un énorme pouvoir au sein de sa maison, de sa famille : là elle est une sorte de souveraine qui exerce son indiscutable pouvoir sur les fils, mais aussi sur les brus ; et son rôle est plus fondamental que celui de l'homme car elle est chargée de l'éducation et de la formation des enfants, formation qui doit se faire dans le plus haut respect de la tradition. Avec l'immigration on assiste parfois à un bouleversement de cette situation. L'homme, à cause de sa condition de sujet, de subordonné, perd aussi le pouvoir que la société islamique lui donnait dans son pays et, dans presque tous les romans, il nous est présenté comme un être faible, incapable, parfois complètement absent (que l'on pense au père de Madjid dans *Le thé au harem*, ou, dans *Le gone du Chaâba*, au père de Azouz, qui, au dehors du quartier dans lequel il exerçait sa leadership, se sent complètement perdu, au point d'en devenir malade ; ou encore le père est presque absent dans son rôle de guide aussi bien dans *L'amour quand même*, que dans *L'escargot*). Dans ces cas la dégradation du père est contrebalancée par une acquisition de valeur du personnage de la mère, qui semble se faire le concentré de tous ces pouvoirs dont le père vient d'être dépossédé.

Dans nos romans, c'est elle qui prend entre ses mains la situation de la famille et qui, surtout, se charge de tenir vive la tradition et l'attachement aux valeurs ancestrales et au pays d'origine. Afin de renforcer son rôle, les écrivains ne nous la présentent pas comme une femme occidentalisée, ou une sorte de femme-manager comme devenait la protagoniste de *La civilisation, ma mère !* à la fin du roman de Chraï bi, mais au contraire, comme une sorte de vestale de la tradition. Pour voir de plus près ce que disent les écrivains à propos de ces personnages on peut rappeler quelques passages de leurs romans. Mehdi Charef nous présente tout d'abord Malika, la mère de Madjid, comme une "robuste femme algérienne"<sup>1</sup>, "bonne, généreuse et chaleureuse"<sup>2</sup>, qui "parle un mauvais français avec un drôle d'accent et des gestes napolitains en plus"<sup>3</sup>, et qui quand elle est en colère, "tance en arabe [...] en implorant tous

---

1Charef, Mehdi, *Le thé au harem d'Archi Ahmed*, Paris, Mercure de France, 1983, p.15.

2Ibid, p.66.

3Ibid, p.16.

les saints du Coran" <sup>4</sup>. D'habitude elle nous est présentée dans sa maison, en train de faire le ménage, ou de préparer "la chorba, la soupe chaude bien relevée qui tue tous les microbes de l'hiver" <sup>5</sup>, heureuse d'y rester même quand son mari et ses enfants allaient voir les courses de chevaux, parce qu' "il faut bien que quelqu'un fasse le ménage, lave, repasse" <sup>6</sup>. Les rares fois où elle sort on la voit dépaycée et c'est pour cela qu'elle préfère, par exemple, faire ses courses au marché de Gennevilliers, là où il y a beaucoup de marchands arabes et où elle peut acheter des produits qui viennent de son pays. Mais cela ne signifie pas qu'elle est présentée comme un personnage de second plan, faible et sans importance, car, au contraire, c'est à elle que l'auteur confie le rôle de gardienne de la tradition algérienne, et la mission de la transmettre à ses enfants. C'est en effet par un naturel respect des lois de son pays, mais aussi pour donner l'exemple à ses fils, qu'elle observe soigneusement tous les rituels prescrits par la tradition islamique : elle porte toujours les cheveux cachés sous un foulard <sup>7</sup>, "s'enferme dans la salle d'eau et se lave les bras jusqu'aux épaules, l'entrecuisse, le visage une fois, se rince les dents, repasse ses mains sur son visage et murmure 'Allah Akbar'. Ensuite, dans sa chambre, elle récite la prière à genoux sur une peau de chèvre emportée d'Algérie..." <sup>8</sup> ; ou encore, quand elle achète une poule vivante au marché elle suit tout un rituel avant de l'égorger. Devant les choix de son fils Madjid la mère se met en colère et le tance pour qu'il devienne un homme vrai, un maghrébin et non un hybride occidentalisé : "Je vais aller au consulat d'Algérie, dit à son fils la Malika, en arabe, qu'ils viennent te chercher pour t'emmener au service militaire là-bas ! Tu apprendras ton pays, la langue de tes parents, et tu deviendras un homme. Tu veux pas aller au service militaire [...] tu n'auras pas le droit d'aller en Algérie [...] T'auras plus de pays, t'auras plus de racines. Perdu, tu sera perdu" <sup>9</sup>.

Ce passage nous semble particulièrement intéressant, pour deux raisons : d'un côté il ne se borne pas à illustrer ce qui peut être le

---

4 Ibid.

5 Ibid, p.65.

6 Ibid, p.42.

7 Ibid, pp.20, 116.

8 Ibid, pp.134-135.

9 Ibid, p.17.



soin de tout parent immigré qui ne veut pas que ses enfants perdent leurs racines, mais nous montre le rôle de guide, presque d'autorité que l'auteur confie à cette femme au sein de la famille, ce même rôle que le père ne peut plus exercer car "il a perdu sa tête". D'autre part il nous fait apercevoir quelle peut être, du point de vue de ce personnage féminin, la seule issue dans la quête d'identité du protagoniste.

Dans ce roman, donc, M. Charef donne une représentation de son personnage féminin caractérisée par des aspects extérieurs et psychologiques, qui n'ont pas une fonction purement "folklorique", mais qui servent à renforcer et à mieux illustrer sa fonction narrative par rapport au protagoniste principal. Même si d'une façon moins évidente, et avec des tons apparemment péjoratifs, on trouve les mêmes clichés dans les mères représentées par A. Begag dans ses deux romans *Le gone du Chaâba* et *Béni ou le Paradis privé*. Dans le premier roman Azouz dit d'abord de sa mère : "La bouche béante, les yeux ronds et luisants tels des perles, ma mère met en branle toute sa rondeur de femme maghrébine"<sup>10</sup>, et, un peu plus avant, lorsqu'il parle d'une autre femme arabe il nous en donne indirectement une autre description car il dit : "Elle est habillée comme ma mère lorsqu'elle fait la cuisine : un binouar orange, des claquettes aux pieds et un foulard rouge qui lui serre la tête"<sup>11</sup>, mais la description est encore plus précise quand il se rappelle du jour où sa mère alla le chercher à la sortie de l'école : "le binouar tombant jusqu'aux chevilles, les cheveux cachés dans un foulard vert, le tatouage au front encore plus apparent qu'à l'accoutumée : Emma"<sup>12</sup>. Comme la Malika, elle aussi parle un français incorrect et passe la plupart de son temps à la maison, aux prises avec le ménage, ou dans la cour à se disputer avec les femmes de l'autre clan. Mais elle n'est pas une femme forte comme la Malika, car, au contraire, elle semble vivre à l'ombre du père, même si, dans certains cas, elle démontre une force et un pouvoir occultes, qui lui proviennent de sa capacité d'imposer discrètement certaines décisions au reste de la famille. Dans le parcours de notre héros, la mère, incarnation d'un monde et d'une civilisation auxquels il ne veut pas adhérer, semble

---

10 Begag, Azouz, *Le gone du Chaâba*, Paris, Paris, Seuil, 1986, p.15.

11 Ibid, p.77.

12 Ibid, p.190.

constituer une sorte d'obstacle, pire encore une honte (il suffit de penser à la scène à la sortie de l'école).

Dans le second roman, la mère de Béni représente, elle aussi, l'incarnation de la tradition : "Ses cheveux rouges de henné lui donnent l'allure d'une Sioux des Temps modernes. Sur ses tempes et au beau milieu de son front, elle porte les marques bleues de deux remarquables tatouages que lui avait tracés un marabout du bled."<sup>13</sup> Elle aussi, elle ne comprend pas le français et le parle très mal ; on nous la montre encore presque toujours à la maison... Tout comme la mère de Azouz, elle s'émerveille à la vue du marché du quartier comme le ferait un enfant et se sent désorientée dans la confusion. Elle ne se borne pas simplement à observer la tradition et les règles dictées par la religion, mais son attachement aux usages du pays va jusqu'à la superstition : on la voit souvent engagée dans quelques pratiques magiques ou en suivant les conseils que lui donnent les marabouts qu'elle va consulter.

Sans citer tous les passages relatifs à la représentation de la mère, on peut de toute façon dire que, même Zémouri dans *Le Jardin de l'intrus*, Yacine dans *L'Escargot*, et d'autres écrivains issus de l'immigration algérienne en France nous présentent la même image de la femme-mère, soit d'un point de vue physique, soit psychologique. C'est à dire que, dans ces romans, elle est généralement analphabète, ou bien elle parle très mal le français, s'habille avec les vêtements typiques de son pays, a beaucoup de respect pour les fêtes traditionnelles et pour tous les rituels liés à la religion, connaît les manières de guérir avec les herbes, elle ne sort presque jamais de son quartier ou de son clan, et, surtout, c'est elle qui, de façon directe ou indirecte, a la charge de garder le souvenir du pays d'origine toujours vif dans le coeur de ses enfants et de les diriger vers une éducation traditionnelle, en d'autres termes de faire d'eux de bons maghrébins. Par rapport à la quête des protagonistes et au choix identitaire qu'ils se trouvent toujours à affronter (à savoir se conformer au modèle maghrébin ou se ranger dans le modèle français), c'est elle qui essaie d'en influencer la décision vers une réappropriation de leurs racines originelles.

---

<sup>13</sup> Begag, Azouz, *Béni ou le Paradis Privé*, Paris, Seuil, 1989, p.48.

C'est justement à l'opposé de ce type de femme que l'on trouve l'autre catégorie prédominante de personnages féminins que nous avons dégagée : les femmes étrangères.

### ***La femme étrangère***

Si l'on cherche à établir une sorte de catégorisation des femmes aimées, mariées ou simplement convoitées par les protagonistes de la plupart de nos romans on voit que généralement il ne s'agit jamais d'une copine appartenant à la même communauté ou plus généralement au monde arabe. Au contraire, il s'agit presque toujours de femmes françaises : par ex., Amar, le jeune protagoniste de *L'Escargot* de J.-L. Yacine quitte sa ville et sa famille pour aller chercher sa petite amie française qui s'appelle Lise, ou encore c'est une française, Hélène, la fiancée de Grimzi, dans le roman *Point kilométrique 190* de Kalouaz, ainsi que la femme de Mouss dans le récit autobiographique de Raï th. Le protagoniste de *L'amour quand même* de Touabti se fait charge de ramener sur le bon chemin la jeune fille dont il est tombé amoureux, et qui s'appelle Sylvie ; ainsi que, enfin, la jeune fille aimée par le petit Béni dans le second roman de Begag s'appelle France.

C'est justement ce dernier exemple qui peut expliquer la raison de ce choix de la part des protagonistes masculins. Le nom de la petite amie de Béni suffit à lui seul pour dévoiler le pourquoi de cette fascination pour la femme française. Dans le roman de Begag, en effet, on comprend à chaque page que France n'est pas aimée simplement en tant que jeune fille, mais pour tout ce que son nom symbolise : la FRANCE (A la p. 44 Béni dit en effet "France c'est un joli prénom, comme le pays qui lui aussi est joli."). Dans ce cas le nom de la jeune fille a une double valeur, car si d'un côté il laisse deviner le caractère de la petite (elle est insaisissable telle que l'est la France pour le protagoniste), d'autre côté il fait percevoir son rôle dans l'intrigue : elle est un agent de rupture avec la famille, justement comme il arrive pour la France. On comprend cela surtout dans les scènes dans lesquelles le protagoniste se révolte contre la culture et la tradition imposées par sa famille, et en particulier en deux moments : lorsqu'il dit : "Entre France et mon père j'ai choisi la blonde."<sup>14</sup>, ou encore lorsqu'il enlève la petite

---

14 Ibidem, p.110.

chaîne avec le Coran qu'il porte à son cou et la donne à la jeune fille, comme s'il avait décidé d'abjurer sa foi originelle pour la soumettre à la femme aimée <sup>15</sup>. France serait donc le symbole et le moyen donné au protagoniste pour accéder à ce monde qu'il admire tant et auquel il aspire (le "Paradis"), mais que pour l'atteindre il doit rompre avec le passé et le monde traditionnel représenté par la famille.

Sans nous arrêter trop sur ce problème, nous pouvons relever que le choix de la femme étrangère, même dans ce nouveau courant (qui au dire de quelqu'un n'aurait rien à voir avec la vraie littérature maghrébine) reprend un thème pour ainsi dire "classique" de la littérature francophone du Maghreb, c'est à dire la fascination de la femme étrangère qui représente la fascination de l'Occident ; et l'union mixte comme symbole d'intégration totale. Mais nous reviendrons plus longuement à cet argument lorsque nous examinerons les fonctions de ces catégories de personnages féminins. Passons maintenant à voir de plus près comment les écrivains nous représentent la femme étrangère.

On s'aperçoit qu'il existe une grande différence par rapport à la représentation de la mère, et cela à tous points de vue. Tout d'abord, si la mère était la *femme du dedans*, dans le sens qu'elle nous est représentée presque toujours à l'intérieur de sa maison, l'étrangère pourrait être définie comme la *femme du dehors*. En effet elle nous est toujours montrée ou à l'école, ou bien au travail, ou dans les rues : elle est partout mais presque jamais enfermée dans les murs de sa maison. De même, si la femme traditionnelle, la mère, était souvent décrite aux prises avec la maison et la famille, l'étrangère est celle qui a beaucoup d'activités au dehors de la maison, qui a d'autres intérêts et d'autres occupations. Tandis que la mère est illettrée, ne connaît pas le français, la femme étrangère possède généralement une bonne culture. En général, alors, la femme étrangère constitue la transgression par excellence, car, par rapport au système arabe traditionnel, elle renverse tous les rôles canoniques tant dans la vie familiale que dans la vie sociale.

La femme étrangère, en outre, nous est proposée le plus souvent comme un être lumineux, radieux. Ainsi de France <sup>16</sup>, la protagonis-

---

15 Ibidem, cfr. pp.102-103.

16 Ibidem, p.102.

niste du roman d'Azouz Begag. De la même façon, Lise, la petite amie de Amar, dans le roman de Yacine, se présente tout d'abord au protagoniste avec "un semblant de sourire" qui donne "mille ans de bonheur" et "le regard profond. Authentique ! Vivant ! De l'humain !" <sup>17</sup>. De même, Hélène, la fiancée de Habib Grimzi dans le roman de Kalouaz est "pleine de vie, belle et sauvage" <sup>18</sup> et sa peau sent le jasmin et le plaisir. Même dans ces cas, l'opposition avec la représentation de la mère est évidente : là c'était le monde de la fermeture, de la clôture, du voile (ou du foulard qui cache toujours les cheveux), ici c'est le monde de l'ouverture, de la luminosité qui provient de la peau, de la couleur des cheveux et des yeux. Naturellement il y a des exceptions à cette représentation de la femme étrangère, et on ne peut pas oublier l'aspect défait, gâté de Sylvie dans le roman de Touabti. Toutefois là encore la femme est un symbole d'ouverture, même s'il est en général négatif : Sylvie vit dans la rue, se donne à la débauche, mais, là aussi, le modèle qu'elle suggère est à l'opposé de celui de la femme de la tradition.

Parfois, dans nos romans, le personnage de l'étrangère arrive à devenir un simple objet de désir et de quête, qui a perdu désormais toute sa corporeité et sa tangibilité (il suffit de penser à France dans le dernières pages de *Béni ou le paradis privé*, ou à la Lise de Amar dans *L'escargot*). Et c'est justement là qu'elle parvient à dévoiler ouvertement son rôle dans l'intrigue : symbole de l'intégration totale du protagoniste dans le nouveau pays, et de l'acceptation de ce dernier, la femme étrangère est un objet de désir et de lutte.

### ***Les fonctions narratives des personnages féminins***

Pour passer, enfin, à la fonction narrative du personnage féminin, on peut faire référence, même très simplement et synthétiquement, au modèle actantiel suggéré par Greimas. Dans tous nos romans, soit la situation de départ (la condition d'immigrés, ou bien de fils d'immigrés), soit la réalité quotidienne, empêchent les protagonistes de se situer dans un domaine identitaire bien défini et, en plus, elles constituent un obstacle à la réalisation du projet de leur quête. En effet, ils se heurtent toujours à des formes de racisme, d'intolérance

---

<sup>17</sup> Yacine, Jean-Luc, *L'escargot*, Paris, L'Harmattan, 1986, p.17.

<sup>18</sup> Kalouaz, Ahmed, *Point Kilométrique 190*, Paris, L'Harmattan, 1986, p.23.

et d'incompréhension. Dans ce climat, seule la femme, par sa force occulte et discrète, réussit à faire parvenir nos héros à une décision. La dualité des catégories de femmes qu'on vient d'analyser représente les deux pôles du conflit intérieur qui déchire nos protagonistes masculins, les deux voies qu'ils peuvent choisir pour atteindre le but de leur quête identitaire, voies qui peuvent être synthétisées dans l'opposition entre la tradition et la modernité. On peut reprendre à ce propos les mots de A. Chemain sur la femme dans le monde africain : "L'image féminine exprime et oriente d'une part les tendances profondes au conservatisme, au retour à des structures anciennes sécurisantes [...] et d'autre part elle reflète et canalise un effort vers l'adaptation à des structures nouvelles, non familières, fécondes peut-être dans l'avenir, mais inconnues"<sup>19</sup>.

Même la différence générationnelle et d'origine géographique des deux catégories, est symbolique : elle situe historiquement et géographiquement le choix du protagoniste. Devant la situation qu'il vit et l'incertitude d'identité qui lui vient de l'état d'immigré, deux choix se posent, deux issues semblent possibles : d'une part le retour (non seulement au sens géographique) au Maghreb, au pays de ses parents et donc à leur identité avant le choc de l'expérience d'immigration : c'est la voie suggérée par le personnage de la mère, qui agit comme agent de récupération. D'autre part il y a l'adhésion au modèle occidental, ce qui comporte un changement, une sorte de métamorphose : c'est la voie suggérée par la femme étrangère qui agit en tant qu'agent de rupture, de déstabilisation de ce système symbolique hérité du passé, et en même temps comme agent de libération. Aussi bien dans un cas que dans l'autre c'est donc la femme qui donne une impulsion à la lutte du protagoniste avec soi-même (mais aussi avec la société qui l'entoure), et le pose devant l'urgence d'établir un choix. Alors chacun des deux groupes de femmes analysé n'est que le symbole des diverses étapes suivies par le héros au cours de sa quête, et de ses relations avec le monde qui l'entoure. Chaque groupe synthétise en effet tous les aspects sociaux, historiques et psychologiques qui représentent les différentes issues envisagées par le protagoniste.

---

<sup>19</sup> Chemain, A., *Emancipation féminine et roman africain*, Dakar, Abidjan, Lomé, NEA, 1980, p.22.

**Conclusion**

On peut donc conclure que, dans la plupart des romans auxquels nous nous sommes intéressés, la femme non seulement est présente d'une façon ou de l'autre, mais qu'elle détient une place privilégiée. En effet, dans un contexte social qui fait du protagoniste principal un être déraciné et aliéné, c'est elle justement qui exerce le rôle d'agent médiateur de changement. Elle devient le reflet des réalités possibles pour le protagoniste et un point charnière de différents niveaux de choix. En d'autres termes, quel que soit l'aboutissement de la quête du héros, il ne peut se comprendre sans l'action médiatrice et résolutive d'une femme ou d'un groupe de femmes. La femme devient l'outil fondamental pour donner la plus juste collocation au moi divisé du protagoniste.

L'on sait bien toutefois que dans la plupart de nos romans les protagonistes n'aboutissent pas véritablement au but de leur quête. On dirait que, au moins dans les oeuvres de fiction, les fils de l'immigration ne sont pas encore parvenus à une décision définitive, ou à la juste synthèse entre tradition et modernité.





**D'UNE LITTERATURE IMMIGREEE  
A L'AUTRE**



*Massimo BORTOLINI*  
*Centre bruxellois d'action interculturelle*

## **Production littéraire des Italiens de Belgique depuis 1945**

Cette contribution s'inscrit dans une recherche interdisciplinaire menée depuis bientôt trois ans par un groupe de personnes ayant en commun un intérêt pour l'immigration italienne en Belgique. La question initiale était de cerner le pourquoi de cette production littéraire, et d'en relever la (les) particularité (s). Parvenue quasiment à terme, cette recherche donnera lieu à une publication beaucoup plus complète que ce que je vous dirai ici

La production littéraire des Italiens en Belgique, il en va certainement de même pour les autres communautés étrangères, est pour une bonne part confidentielle. Si les catalogues de la Bibliothèque Nationale furent un bon début pour la recherche, en particulier via le dépôt légal, ce furent souvent le bouche à oreille et le hasard qui fournirent des pistes de textes ou d'auteurs !

La date, 1945, comme le laisse entrevoir le bref historique qui introduit ce texte, a été choisie parce qu'elle marque le début de la grande émigration des Italiens en Belgique. Mais, à quelques exceptions près, les textes datent des années 60.

### ***Bref historique***

1945 marque le début des négociations entre la Belgique et l'Italie qui aboutiront à la signature d'un protocole d'accord, le 20 juin 1946, prévoyant l'envoi hebdomadaire par l'Italie de 2.000 ouvriers contre la fourniture de 2 à 3 millions de tonnes de charbon (moyennant paiement...). C'est ce que, sous le gouvernement Van Acker,

l'on a appelé la bataille du charbon <sup>1</sup>. Si la Belgique a accueilli des Italiens bien avant cette date, intellectuels, opposants politiques, mineurs (déjà entre 1919 et 1925), c'est à partir de cet accord que débute l'émigration massive d'Italiens vers la Belgique. Le 8 août 1956 survient un accident dans la mine du Bois du Cazier, à Marcinelle. Ce drame comptera 262 morts dont 136 Italiens.

Ce fut un véritable électrochoc tant dans la population belge qu'en Italie. Les conditions de travail et de sécurité dans lesquelles se trouvaient les mineurs, qui étaient loin d'être bonnes, poussèrent les autorités italiennes, sous la pression populaire, à formuler de nouvelles exigences quant à l'envoi de travailleurs vers la Belgique. Mais celle-ci, plutôt que de modifier l'infrastructure de travail, se tourna vers de nouveaux marchés de main d'oeuvre : Espagne, Grèce, Maroc, Tunisie. Si 1956 marque l'arrêt de l'arrivée massive d'Italiens, la migration familiale et/ou individuelle continua. Et aujourd'hui, la communauté italienne avec plus de 250.000 personnes, sans comptabiliser les Belges d'origine italienne, demeure la première communauté étrangère en Belgique.

\*

Pourquoi parler d'une littérature qui n'en est pas vraiment une ? D'une littérature qui n'existe pas vraiment ? Qui a déjà entendu parler de littérature italienne de Belgique ? Ou encore de littérature des Italiens de Belgique ? Peu sans doute. Mais qui a déjà entendu parler de littérature belge ? Existe-t-elle, et si elle existe, est-elle francophone ou flamande, lorsque l'on sait que durant des décennies, les écrivains flamands, dont un des plus connus fut Verhaeren, publièrent en français. Comme le rappelle Jean-Luc Outers, écrivain et responsable de la Promotion des Lettres au Ministère de la Culture, "...Car de Maeterlinck à Amélie Nothomb, la reconnaissance a toujours passé par Paris. C'est presque naturellement que Henri Michaux, Marcel Moreau, Dominique Rolin, Françoise Mallet-Joris, Hubert Juin, François Weyergans et bien d'autres se trouvèrent aspirés par la France" <sup>2</sup>. Dès lors, quelle place pour des auteurs d'origine étrangère dans cette littérature ; alors que "les nationaux" n'en trouvent guère ; si nombre d'entre eux-là doivent trouver asile dans une autre littérature ? Les Belges ont la langue fran-

---

1 *Migrance* 4-5, Spécial Belgique, 3ème trimestre 1994.

2 *Le Carnet et les instants*, 84, sept-nov 94, p. 1.

çaise bien pendue. Mais "les étrangers" l'ont-ils aussi longue en Belgique ? C'est, entre autre chose, pour observer cela qu'un groupe de personnes, depuis 1991, lit et étudie des productions littéraires des Italiens, ou des personnes d'origine italienne, de Belgique

<sup>3</sup>.

Cette note, reprenant des travaux en cours, sera bien évidemment incomplète, mais permettra, je l'espère, d'observer quelques aspects de cette littérature.

### ***Qui écrit ?***

Au total, furent dénombrées 209 références de textes. Ceux-ci sont tant des oeuvres individuelles, des recueils collectifs, qu'une contribution à une revue par un poème ou une nouvelle. On compte quarante et un hommes et dix femmes parmi les auteurs. Toutes les personnes n'ayant pas été rencontrées, car introuvables ou rentrées en Italie, nous n'avons pas de profil précis pour tous.

On peut malgré tout donner les origines suivantes :

- 4 appartiennent au 1er groupe <sup>4</sup> (avant 45).
- 20 appartiennent au 2ème groupe (arrivé à partir de 45).
- 13 appartiennent au 3ème groupe (nés ou arrivés enfants en Belgique).
- 3 sont des eurocrates <sup>5</sup>.

On peut les classer simplement de la manière suivante :

- 20 sont ouvriers/manuels.
- 19, dont 3 eurocrates, sont employés/intellectuels.
- 1 est inactif (handicap visuel de naissance).

Concernant les genres, on peut faire la division suivante :

- poésie : 131 références.
- roman : 23 références.
- nouvelle : 22 références.
- théâtre : 5 références.
- recueil collectif : 5 références (3 poésies et 2 nouvelles).

---

<sup>3</sup> Cette recherche s'attache aux auteurs de l'aire francophone du pays. Les auteurs néerlandophones constituent ainsi un monde à explorer.

<sup>4</sup> Ces groupes sont décrits plus avant

<sup>5</sup> Le monde des eurocrates est mal connu, il existe une revue qui publie les textes des fonctionnaires européens, mais il faudrait peut-être étudier ce groupe à part.

- conte : 1 référence.

Avant de décrire les trois époques ou types d'auteurs que l'on rencontre (très schématiquement ceux arrivés en Belgique avant 1945 ; ceux arrivés adultes après 1945 et ceux arrivés enfants ou nés en Belgique après 1945), je voudrais brièvement m'arrêter à deux observations qui furent rapidement faites : la proportion anormalement élevée d'écrivains ouvriers, sans commune mesure chez les Belges et la place prépondérante de la poésie. La proportion élevée d'écrivains ouvriers pourrait peut-être simplement s'expliquer par le choc d'une "transplantation" d'un lieu à un autre, d'une réalité à une autre qui "oblige" à raconter ce qui se passe. On peut rapprocher cela de deux autres genres : les souvenirs de guerre ou les récits prolétariens. On y retrouve les mêmes topoi, les mêmes thèmes que dans ce qu'écrivent les écrivains ouvriers italiens : le voyage vers l'inconnu, le contact et la confrontation avec une réalité complètement différente que celle que l'on a laissé, le premier accident ou la première blessure... Pour rendre compte de ces aventures, la fiction est le moyen que beaucoup choisiraient et sans doute le genre le plus approprié, mais on en trouve ici peu d'exemples ; recourir à la fiction courte ou longue, nouvelle ou roman, nécessite une maîtrise minimale de l'écriture. On peut malgré tout citer Eugène Mattiato : "La légion du sous-sol" et Antonio Bonato : "Mémoire di un minatore" comme exemples de fiction. C'est la poésie qui sera privilégiée. La poésie est le genre populaire par excellence (avec la chanson), genre populaire signifiant ici pratiqué par le plus grand nombre, car en ce qui concerne la lecture de la poésie, les enquêtes révèlent depuis longtemps que ce n'est pas un genre qui marche auprès du (grand) public.

Nombreuses furent les personnes rencontrées qui racontèrent qu'en Italie, on trouvait dans les années 50 et 60, quantité de petites histoires en vers dans les journaux pour enfants ou que lors de mariages, de fêtes de village, il y avait toujours un moment où deux personnes, souvent des paysans, s'affrontaient verbalement : l'un provoquant l'autre et celui-ci lui répondant ; tout cela se passait en vers. Mais la prépondérance de la poésie s'explique peut-être aussi par le fait que celle-ci nécessite peu de connaissances linguistiques ou grammaticales. Avec peu de mots, peu de moyens on peut exprimer une idée, un sentiment. Lors d'interviews, certains disaient "La poésie ça vient tout seul". Aujourd'hui, c'est toujours vrai. En

voici deux exemples : en 1992, "Il Sole d'Italia", hebdomadaire publié par le syndicat chrétien à destination de ses membres italiens, organisa un concours de poésie qui a connu un énorme succès ; lors de la remise des prix qui eut lieu au Centre Culturel de la Communauté française, on a du refuser du monde. D'autre part, l'association "Gli amici della poesia" organise chaque année deux soirées de poésie durant lesquelles qui veut vient dire ses vers. Chaque fois sont présentes environ cent personnes.

Revenons-en aux trois groupes cités en début de texte.

### **1. Les personnes arrivées ou nées en Belgique avant 1940-45 : l'immigration comme fait extérieur**

Il s'agit en fait déjà d'une deuxième génération. Ce sont les enfants de ceux venus vers les années 20, soit pour y travailler dans les mines, soit comme opposants et/ou intellectuels. S'il y a conscience des origines, ceux-ci ne les utilisent pas comme sujet d'écriture. L'immigration est pour eux un phénomène qu'ils découvrent lorsqu'arrivent les mineurs après 1945. Et les quelques textes abordant cela sont surtout les observations tantôt tristes, tantôt neutres de vies sacrifiées. Une seule exception remarquable est "La légion du sous-sol" dans laquelle Eugène Mattiato donne un véritable manuel de savoir-vivre dans et hors la mine.

Mais, que ce soient l'Ardenne chez Carlo Masoni, le Borinage chez Remo Pozzetti, Anvers et la Flandre chez Anita Nardon, le lieu est bien la Belgique. La Belgique c'est chez eux. L'Italie est peu présente. Dès lors on ne trouve aucune nostalgie dans ces textes.

### **2. Les personnes arrivées en Belgique après 1945 pour y travailler : l'immigration et rien d'autre**

Il s'agit majoritairement de personnes venues travailler dans les mines ; mais nous ajouterons des exceptions comme Francis Tessa, Bruno Ducoli, ou encore Rosario Solami qui arrivent dans les années 60 pour des motifs différents, mais qui ont une approche voisine de l'immigration. On trouve chez eux une volonté de témoigner, de raconter son histoire. La nostalgie est le thème central de leurs écrits. La poésie et le récit de vie dominant, et, contenu et forme étant quasi similaires, on pourrait attribuer tous ces textes à un seul et même auteur.

La Belgique est ici absente des préoccupations. C'est l'Italie, à travers sa nature, son soleil, ses odeurs, que l'on vénère. Il s'agit fort souvent d'une oeuvre unique ou d'une participation à l'un ou l'autre recueil. Il n'y a pas ici volonté de faire carrière littéraire, contrairement aux deux autres groupes, on veut simplement témoigner. Malgré le peu d'intérêt littéraire, ces textes sont importants comme témoignages de première main sur ce que fut le vécu des premiers immigrés italiens ou comme approche psychologique des phénomènes de nostalgie ou le travail de la mémoire dans la perception ou la transformation du passé afin de recréer un paradis perdu.

### **3. Les personnes arrivées ou nées en Belgique après 1945 : l'immigration ? Connais pas !**

Ce groupe s'apparente au premier. Il s'agit d'une seconde génération ; et l'immigration, sauf Girolamo Santocono, avec "Rue des Italiens" (qui ressemble beaucoup au "Ritals" de Cavana) n'est pas la matière première de leurs textes. On y trouve des thèmes "plus traditionnels" en littérature : la mort, la vie, l'amour... Ils n'utilisent pas leur origine italienne, du moins pas ouvertement. Leur "italianité" ne les intéresse pas, ce qu'ils veulent, c'est écrire, être reconnus comme écrivains. Pourtant, n'y trouve-t-on pas ce que l'on cherche ? Une lecture attentive révèle en effet la présence de l'immigration : la quête d'identité, l'identité éclatée, les voyages, l'importance du passé et de la mémoire, sont des thèmes récurrents dans leurs textes.

\*

La littérature d'immigration semble difficile à définir. Elle ne se rattache apparemment à aucun courant ou genre, ou alors il s'agit d'un genre en soi. Reste alors à en définir les particularités. On peut tenter un rapprochement avec d'une part la littérature mineure et d'autre part la littérature d'exil.



### **Littérature mineure et littérature d'exil**

"La littérature de l'immigration existe-t-elle ou n'est-elle simplement qu'un passage obligé vers une littérature nationale ?" se demandait Fulvio Caccia <sup>6</sup>.

Au vu des prix littéraires nationaux décernés ces dernières années (Ben Jelloun, Chamoiseau, Maalouf en France ; Rushdie, Ishiguro, Okri en Grande-Bretagne ; Blasband, Malinconi en Belgique, par exemple), il semblerait que la deuxième partie de la question soit la bonne. "On serait donc en droit d'apprécier les diverses contributions de l'écrivain immigrant à l'aune de cette "transculturation" qui implique l'affirmation de son originalité par l'arrachement à sa communauté (...). C'est ainsi que l'écrivain d'origine immigrante peut éviter l'écueil du ghetto, l'impasse narcissique et sa propension à sécréter du mineur, des formes mineures, allégoriques" <sup>7</sup>.

### **Littérature mineure**

Choisir le concept de littérature mineure, comme décrit par Deleuze et Guattari <sup>8</sup>, s'avère fort utile dans l'approche de la littérature d'immigration. Mais, si ce concept, et c'est là sa force, s'adresse sans aucun doute à tout écrivain un tant soit peu hors de la norme littéraire, officielle ou nationale, le paradoxe veut que ce même écrivain, à cause et en raison de la forme qu'a prise son écriture (suite à cette fameuse "aventure d'une écriture" dont parle Ricardou), soit quasi illisible pour la majorité de ses contemporains :

*Il me semble que certains de mes lecteurs pourraient eux aussi m'interpeller et me demander : mais dans quel langage vous exprimez-vous ?, tout cela parce qu'il semblerait que je mal-mène la syntaxe et bouleverse les habitudes de lecture. La sentence est tombée comme un couperet Venaille, tant que vous écrirez ainsi vous n'aurez droit qu'à 1.500 lecteurs ! Alors, écrire comme je le fais, en 1987, est-ce être incompréhensible pour le plus grand nombre ? Mon écriture domine-t-elle la langue courante ? Politiquement, socialement, d'où vient cette incompréhension ? <sup>9</sup>.*

---

6 *Métamorphoses d'une utopie*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, Tryptique, 1992, pp 91-104.

7 Idem.

8 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Minuit, 1975

9 Franck Venaille, "Langue dominée/langue dominante", in : *L'oiseau chante d'après le bec qu'il a*, pp 24-28, Paris : Souffles, 1988.

Dans cette intervention, il est question de langue dominante et de langue dominée, de littérature dominante et de littérature dominée. Je pense que l'on peut élargir ces concepts à littérature majeure et littérature mineure, car, si comme on le verra plus avant, il y a une dimension politique à cette distinction, l'enjeu se situe également au niveau de la langue.

La littérature mineure est le fait de personnes appartenant à une minorité dans une langue (majeure) qui n'est pas la leur et/ou dans un lieu qui n'est pas leur pays d'origine. Cela concerne Franz Kafka, James Joyce ou Samuel Beckett, mais également les immigrés et leurs enfants, qui écrivent eux aussi dans une langue qui n'est pas (encore) entièrement la leur, que ce soit la langue du pays d'accueil, mais également la langue du pays d'origine qui n'est pas ou plus tout à fait leur langue maternelle.

La littérature mineure peut se caractériser par trois aspects <sup>10</sup> :

### ***1. Déterritorialisation de la langue.***

Cette déterritorialisation, c'est utiliser une langue - quasiment par obligation- qui n'est pas celle de son groupe. C'est l'exemple des juifs de Prague (Kafka entre autres) qui écrivent en allemand plutôt qu'en tchèque.

Malgré la particularité d'un tel exemple-phénomène de double insularité (tchèque et juif), il est possible de faire un parallèle avec les auteurs d'origine italienne écrivant en français (ou en néerlandais). Il leur est de fait impossible, voire interdit, d'écrire dans leur langue ; mais ici encore le Sicilien écrira-t-il en italien, sous peine de ne pas exister dans le pays où il vit. C'est peut-être là la plus grande distance entre eux et "leur" pays. C'est peut-être là le plus grand choix, devoir écrire dans une autre langue, non par choix mais par obligation. Écrire en français ou en néerlandais, c'est pour eux quitter encore un peu plus l'autre, l'ancien territoire.

Qu'observe-t-on ? D'un côté, les premiers arrivés, qui dans un italien ou un français approximatif tâcheront de dire. De l'autre, de jeunes auteurs, enfants des premiers, qui mettront un point d'honneur à parfaire leur français, à le travailler

---

<sup>10</sup> Je reprends globalement ici ce que disent Guattari et Deleuze, *op cit*, en tentant une approche de la littérature des Italo-Belges par ce biais.

encore et encore, à en faire un matériau brut qu'ils ne cessent de polir de-ci de-là pour en révéler de nouvelles dimensions. Ceux-là n'ont plus rien à dire à leur père. Ils ne se comprendraient pas, parce qu'ils ne parlent plus la même langue.

## **2. Dans une littérature mineure tout est politique.**

A l'inverse des littératures majeures, où chaque histoire individuelle (familiale, conjugale...) tend à rejoindre d'autres affaires individuelles, le milieu social servant d'environnement et d'arrière-fond, leur espace exigü fait que, dans les littératures mineures, chaque histoire individuelle est directement branchée sur le politique. L'affaire individuelle devient nécessaire, voir indispensable par là même qu'une toute autre histoire s'agite en elle. Chez Santocono <sup>11</sup>, le récit de l'enfance de l'auteur dans le Borinage correspond et renvoie à l'histoire des Italiens dans cette région. Beaucoup d'entre eux s'y reconnaîtront, car il raconte ce que la plupart a connu. Ne perdant jamais de vue l'aspect historico-sociologique, Santocono veut faire de son histoire, et donc de l'histoire des mineurs italiens, un épisode de l'Histoire de Belgique. Et revendiquer une place pour les gens dont il raconte l'existence peut être considéré comme acte politique. On n'est pas ici dans le cas d'auteurs, qui à l'instar de Genet ou Handke, dans des registres diamétralement opposés, donnent la parole "au peuple muet", et rendent cette parole insolente pour qui en a fait un instrument d'oppression. Même si la langue généralement utilisée n'est pas celle de celui qui écrit, ni de ceux dont il parle, ce n'est pas par projet politique, mais sans doute par souci de "bien écrire".

Par contre, comme signalé au début du chapitre, raconter l'histoire de ceux qui n'en n'ont pas, de ceux qui ne font pas partie de l'histoire du pays, où ils se trouvent, mais aussi qu'ils ont quitté <sup>12</sup>, voilà bien une revendication politique de reconnaissance et de légitimité.

---

11 Girolamo Santocono, *Rue des Italiens*, Editions du Cerisier, 1986.

12 Loredana Bianconi a gagné un prix pour son film "La mina" sur l'immigration italienne. Nombre de télévisions européennes l'ont programmé, sauf la RAI, qui, par envoi d'un fax en anglais... argumentait que l'Italie,

**3. Dans une littérature mineure tout prend une valeur collective.**

Dans une littérature mineure, du fait du peu de talents (reconnus), on ne se trouve pas dans les conditions d'une énonciation individuelle, tel écrivain phare, ou collective dans laquelle ce que dit l'écrivain constitue une action commune ; et ce qu'il dit ou fait est politique -dans le sens d'une prise de position- même si les autres ne sont pas d'accord. Il sera dès lors le représentant de "sa communauté". La littérature se trouve ici chargée du rôle de conscience collective ou nationale, quasi absente de la vie extérieure. Si l'écrivain est en marge ou à l'écart de sa communauté fragile, cette situation le met d'autant plus en mesure d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité.

L'origine différente d'un créateur, quel qu'il soit, écrivain, cinéaste, dramaturge..., le mettra souvent (toujours ?), et ce que quoi qu'il fasse, face à sa communauté d'origine. Soit qu'il en parle, et sera alors considéré comme porte-parole, soit qu'il n'en parle pas, et on lui demandera pourquoi... De toute manière, il sera ainsi remis à sa place. Notre propre démarche en a mis plus d'un mal à l'aise. Ils ne comprenaient pas ce qu'ils venaient faire dans cette recherche. Seul argument restant l'origine (lointaine) nationale. D'autres, apparemment moins intéressants, chez qui ne jouait que l'origine nationale comme critère de sélection, furent enchantés de cette démarche. On retrouve dans un travail comme celui-ci les mêmes contradictions -- tant chez les chercheurs que chez le groupe cible de la recherche -- que dans les autres travaux sur l'immigration ; à savoir que pour chaque individu, il y aura une histoire différente proche ou éloignée de l'histoire du groupe "auquel il appartient", mais que pour les besoins de l'enquête, il sera "intégré" ou "assimilé" à ce groupe, et il en modifiera par là la nature et les qualités.

### Littérature d'exil

L'autre genre duquel peut se rapprocher la littérature d'immigration est la littérature d'exil. Dans "Sociologie de la littérature des exilés" <sup>13</sup>, Le Huu Khoa relève comme *contenus* du roman de l'exil : l'exil politique lié à l'exil culturel ; les conséquences matérielles qui font corps avec les conséquences morales dans la représentation unique de l'exil ; les vicissitudes des personnages au quotidien faisant partie de leur état psychique ; les expériences avec les nouveaux milieux, qui sont traitées en termes d'intégration et d'identité. Comme *techniques* le même chercheur relève : les références autobiographiques fondées sur les logiques événementielles reconnues ; le va et vient entre souvenirs et épisodes actuels en exil ; l'oscillation entre passé nostalgique chargé et présent vide ou créatif. Il note également un trait transnational, transculturel, transhistorique aux littératures d'exil : l'improbabilité du retour. Cela entraîne la recréation d'un lieu de vie rassemblant ce qui constitue la terre ancestrale. Le retour est littéraire, mais ceci révèle un paradoxe, car l'écriture part de la démythification du retour et elle mythifie celui-ci <sup>14</sup>. Il serait bien sûr vain de comparer les écrivains que nous avons rencontrés avec des auteurs comme Edmond Jabès, Mario Benedetti, Julio Cortazar, Witold Gombrowicz, Pourtant certains des processus proposés dans l'analyse de la littérature d'exil se retrouvent chez les auteurs étudiés, particulièrement au niveau des techniques.

L'aspect le plus remarquable est certainement les mouvements passé-présent qui remuent les auteurs. C'est le souvenir qui ramène l'auteur du lieu où il écrit au lieu où il a vécu ; "Terra mia" de Teresa d'Intino ou "Poesie per il tempo di migrare" de Rosario Sollami. Mais les déplacements sont aussi physiques. Nombreux sont les ouvrages dans lesquels les personnages vont chercher ailleurs ce qui leur manque là où ils sont. Les romans de Thilde Barboni en sont de bons exemples. Pour Wilhelm Dithley <sup>15</sup>, "la rencontre d'une

---

13 Thèse de doctorat, EHESS, 1992

14 Dans une enquête menée en 1991 sur 100 jeunes Italiens (18-25 ans) de Bruxelles, il apparaissait que ceux-ci avaient plutôt tendance à apprendre l'italien. La démarche est la même et l'on peut y voir un retour symbolique fait par les enfants, qui remplace celui que n'ont pas fait les parents.

15 Cité dans Gianni Vattimo : *La société transparente*, Desclée de Brouwer, 1989

oeuvre d'art (comme du reste la connaissance de l'histoire) nous permet de faire l'expérience en imagination, d'autres formes d'existence, de modes de vie différents de celui dans lequel nous évoluons quotidiennement." Ceci vaut également pour le créateur, qui aura connu cela avant. Écrire, comme toute autre forme artistique, c'est changer d'identité, ou la retrouver, changer de lieu, ou le retrouver : on est (naît) un autre qui raconte l'ailleurs. C'est un exil en soi.

\*

L'écriture des exilés est une double réflexion sur "Qui je suis". L'exil devient l'occasion, le moment privilégié de réfléchir sur soi et/ou sur le pays qu'on a laissé. "Finalement, là où je suis aujourd'hui, suis-je différent de là où j'étais avant ?" est une question résumant bien le problème.

Poussant la comparaison plus loin, force est de reconnaître que la littérature d'exil peut surtout être rapprochée de ce qu'ont produit les auteurs de la première génération de migrants italiens. Les contenus et les techniques sont fort proches, mais le projet et la qualité d'écriture sont fort différentes. Chez ces derniers, on ne trouve pas la distance nécessaire à la réflexion, à la recherche sur soi. Le propos demeure bien souvent historique, plaintif et nostalgique. Ils ne s'interrogent pas sur le "qui je suis" mais disent "je suis Italien (ne)", ce que finalement, ils auraient pu dire sans avoir quitté l'Italie. Restent tous les autres de la 2ème voire de la 3ème génération, pour lesquelles ces analyses ne collent pas.

A la fin de son intervention au colloque, "La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo" <sup>16</sup>, Serge Vanvolsem déclarait "fondamentale, me semble-t-il, est l'interrogation sur la "nature" de cette littérature : correspond-t-elle à la littérature contemporaine ou classique italienne, ou à la littérature belge de langue française ou néerlandaise ? Quelles sont les interactions ?". Ces questions restent posées pour ce qui concerne les jeunes générations. Pour ce qui a trait à ce qu'ont écrit leurs parents, je répéterai qu'il s'agit d'une littérature essentiellement autobiographique, nostalgique, dans laquelle dominant la poésie, la langue italienne, et

---

<sup>16</sup> *La letteratura dell'emigrazione – Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, a cura di Jean-Jacques Marchand, Torino : Fondazione Agnelli, 1991, pp 81-94.

que l'on pourrait définir comme "archaïque" ou "académique" dans sa forme. Mais, c'est tout autre chose que nous donnent les nouvelles générations. Si, et ceci à titre de comparaison, la production littéraire des générations issues de l'immigration maghrébine en France a à voir avec l'identité de l'étranger<sup>17</sup> : "différence, altérité, métissage, étrangeté ; ce qui ressort de leurs textes est construit par dénonciation et subversion du discours central de l'Etat-Nation, et par une nouvelle formulation" ; rien de tel n'est observable chez les jeunes italo-belges. La diversité de cette littérature, sa jeunesse, ne permettent pas d'analyses définitives ; et je n'ai finalement cherché dans ce qui précède qu'à poser des approches. Ce qui pourrait malgré tout être établi, c'est une recherche d'identité chez eux. Mais elle semble se faire dans l'étonnement. Alors que l'on dit la communauté italienne bien intégrée en Belgique, surgissent ça et là des recherches et des faits qui remettent cela en question.

Dans la brillante analyse de leadership ethnique en Belgique, Marco Martiniello<sup>18</sup> montre bien comment, malgré son intégration dans les différents niveaux de pouvoirs politique et social, la communauté italienne reste impuissante à se faire entendre et à réellement participer et s'émanciper. Sur un autre registre, depuis quelques années, plusieurs affaires politico-juridiques ont mis en cause des personnes d'origine italienne (assassinat d'un ancien ministre socialiste, négriers dans la construction en Wallonie). Depuis ces "affaires" on reparle de plus en plus fréquemment des "habitudes criminelles" des Italiens, et cela jusqu'à un reportage sur la mafia italienne, diffusé voici quelques semaines sur la chaîne nationale, qui au-delà d'une enquête pseudo-policrière donne surtout l'image d'une communauté dangereuse.

Sans mettre en parallèle la recherche d'identité chez les auteurs des générations nées en Belgique et les "accusations" qui pèsent sur les Italiens de Belgique, il faut bien reconnaître qu'il y a là, peut-être, matière à réfléchir. Que ce soit Nicole Malinconi qui pour la première fois parle de son père italien dans son dernier roman, "Nous deux", sur le quatrième de couverture duquel on indique

---

17 *Autour du roman beur : immigration et identité*, Michel Laronde, Paris, L'Harmattan, 1993.

18 *Leadership et pouvoir dans les communautés d'origine immigrée : l'exemple d'une communauté ethnique en Belgique*, Marco Martiniello, Paris, Ciemi, L'Harmattan, 1992.

pour la première fois son origine italienne ; Jean-Pierre Orban, qui ajoute Grillandi (nom de sa grand-mère italienne) à son nom de famille et qui entreprend d'écrire une chronique sur l'immigration italienne "Eppur si muovono". Voici deux exemples visibles d'un retour de la mémoire, qui, lors des premières rencontres avec eux, les questions quant à leur origine leur paru "bizarres", est chez eux étonnant. D'autres comme Carino Buccarelli, Giuseppe Palumbo ou Francis Tessa se mettent à publier des textes bilingues, ce qui marque un changement par rapport à leur importante production antérieure.

Ce ne sont là que quelques observations. Et, je n'ai pas l'intention de voir dans tous cela un retour de l'histoire, et une transformation "ethnique" de cette littérature. Je le répète, et ce sera ma conclusion, la production littéraire des Italiens est trop jeune (et est à venir), pour que l'on puisse d'ores et déjà la fixer dans des schémas d'analyses définitifs.



**Yvonne MEKAOUI-JANSEN**  
*Université de Nimègue*

## **Littérature néerlandophone de l'Immigration aux Pays-Bas**

Les Pays-Bas, réputés pour leur hospitalité depuis plusieurs siècles, ont connu également depuis la deuxième guerre mondiale une immigration provenant de divers pays. Aussi bien des exilés et réfugiés que des 'travailleurs immigrés' s'y sont installés définitivement. Au cours des ans est née une littérature de l'immigration, différente aussi bien de la littérature du pays d'origine que de celle des Européens de l'Ouest. Une littérature très variée qui tient, encore, une place à part dans la société néerlandaise. Ce sont souvent des témoignages et des itinéraires individuels, mais il y a aussi de la fiction et des poèmes. Les uns écrivent en tant que porte-parole de leur groupe, veulent faire entendre leur cri, et les autres écrivent plutôt à titre personnel pour analyser leurs expériences. La plupart écrivent dans leur langue maternelle, leurs textes sont traduits, mais il y en a aussi qui écrivent directement en néerlandais. Nous allons introduire les auteurs et leurs livres les plus connus. Qui sont alors ces écrivains et d'où viennent-ils ? De quoi parlent-ils ? Quelle position tient cette littérature dans la littérature néerlandaise ?

***Panorama de la littérature des exilés, réfugiés et (travailleurs)  
immigrés depuis la deuxième guerre mondiale***

### **Les exilés et réfugiés**

Depuis 1940 jusqu'aux années 60 environ la plupart des réfugiés et exilés venaient de l'Allemagne et de l'Europe de l'Est. En 1933 déjà, Anne Frank, née à Francfort en 1929, a fui l'Allemagne avec sa famille et s'est installée à Amsterdam. La famille prend le

maquis pendant l'occupation allemande. Pendant cette période Anne tient un journal, jusqu'au moment où ils sont embarqués et transportés en Allemagne. Seulement le père, Otto Frank, survit aux camps de concentration. Après la guerre il consentit à la publication du journal de sa fille intitulé ; *Het achterhuis* ("Le journal d'Anne Frank"). Ce livre bien connu a été traduit en beaucoup de langues, entre autres en français. Sera Anstadt, exilée polonaise, décrit dans son roman *Een eigen plek* ("Un chez-moi") ses souvenirs de guerre. En 1930 elle fuit avec sa mère et son frère sa ville natale Lwow en Pologne pour rejoindre son père qui s'est déjà installé à Amsterdam. Il leur a écrit : " En Hollande on peut vivre en liberté en tant que juif". Sera Anstadt parle dans son livre de la vie religieuse et culturelle des juifs aux Pays-Bas. Elle aussi a dû prendre le maquis. Après la guerre elle attendra en vain le retour de ses parents d'un camp de concentration.

En octobre 1956 une révolte s'est déclarée en Hongrie contre le régime communiste. Cette révolte a été opprimée avec violence par l'Union Soviétique. Pendant les mois de novembre et décembre 1956 quelques 200.000 Hongrois ont fui leur pays et sont partis à l'Ouest. Vera Illés est née en 1945 à Budapest. Dans son roman autobiographique *Kind van een andere tijd* ("Enfant d'une autre époque") elle décrit sa fuite en tant que jeune fille avec sa famille aux Pays-Bas. Elle parle aussi des difficultés d'intégration de sa famille dans la société néerlandaise et de ses premières années dans le pays. Elle a étudié, devient journaliste et travaille actuellement comme rédactrice pour le magazine *Elsevier*.

En Tchécoslovaquie les communistes étaient au pouvoir depuis 1948. Depuis le printemps de Prague il y eut des développements libéralisants. Mais l'Union Soviétique, n'acceptant pas cette évolution, occupa le pays le 21 août 1968. L'année suivante environ 60.000 personnes ont fui le pays. Mille personnes se sont installées en Hollande. Le Tchèque Jan Stavinoha décrit (directement en néerlandais) dans son roman *In goede handen* ("En de bonnes mains") l'histoire d'un homme appelé Victor Masek. Après sa fuite il a observé les moeurs et les habitudes des Hollandais et il s'en étonne. Sa mère espère qu'il y est en bonnes mains.

Depuis les années 70 la plupart des réfugiés ne viennent plus de l'Europe de l'Est. Les exilés et réfugiés arrivent de plus en plus de pays divers.

Le 11 septembre 1973 la junte militaire commet un coup d'état sanglant au Chili. Pinochet prend le pouvoir et le président Salvador Allende est assassiné. Après ce coup d'état on y connût une répression massive contre la gauche. Leo Serrano, né en 1952, s'engageait depuis 1969 dans la politique. En 1976 il est arrivé en Hollande comme réfugié politique. Dans son roman *Een onmogelijke herinnering* ("Un souvenir impossible") il décrit la vie de deux réfugiés chiliens. C'est l'histoire de deux étudiants qui sont arrivés à Groningue où ils se sont connus. Le livre contient beaucoup de dialogues, monologues et de flash-backs. Présent et passé s'alternent continuellement. Le poète Ricardo Cuadros habite aux Pays-Bas depuis 1979. En 1993 il a publié *Gedichten van de honger* ("Poèmes de la faim"), un ouvrage bilingue. Le Chilien Juan Fidel Quiroga Espejo, né en 1953, arriva en 1973 aux Pays-Bas. Il a écrit des histoires pour le bulletin d'entreprise espagnol 'La voz' des hauts fourneaux à Velzen. Destinées aux immigrants espagnols, ces histoires parlent d'eux également. Espejo décrit surtout le chagrin et la solitude des personnes dépayées. Une sélection de ces histoires a été traduite en néerlandais et a paru en 1989 dans l'ouvrage *De brief en andere verhalen* ("La lettre et autres histoires").

Ana Sebastián, Argentine, est née en 1948 à Buenos Aires. Elle a fui la dictature du régime de Videla et partit en 1977 pour les Pays-Bas où elle est devenue professeur de littérature espagnole à l'université. Dans son premier roman *De eerste fakkels* ("Les premiers flambeaux") elle raconte comment il lui a été possible, après sept ans, de retourner temporairement en Argentine. C'est dans le cadre d'un documentaire-télévisé 'le retour' pour la VPRO-télévision qu'on lui a proposé ce retour. Dans son pays natal elle va à la recherche de ses racines et de son passé, ainsi que de son identité et de celle de sa génération. Des souvenirs d'enfance resurgissent et forment la plupart de son livre. Vicente Zito Lema, né en 1939 à Buenos Aires, était professeur d'histoire des beaux arts et avocat en Argentine. Il a étudié pendant son exil en Hollande les oeuvres de Vincent van Gogh. Son ouvrage bilingue *Overwinnigen en nederlagen* ("Triumphes et défaites") contient un long poème qui parle de la souffrance et de l'impuissance d'un exilé, et aussi de la solidarité avec les victimes du régime argentin.

Entre 1975 et 1982 environ 3100 Turcs chrétiens ont demandé asile politique aux Pays-Bas. Après le coup d'état en 1980 la ré-

pression augmentait et d'autres minorités partaient également pour la Hollande. Ahmet Sefa est né en 1954 à Adena. Il y était enseignant et engagé politiquement. Il a fait de la prison et est parti en 1984 aux Pays-Bas, accompagné de son fils. Dans *Dagboek van mijn zoon* ("Journal de mon fils"), il décrit des situations de la vie de son fils et de lui-même dans le pays d'accueil. Dans l'ouvrage *Chaos*, un recueil de nouvelles autobiographiques, il décrit les conditions de vie et le dépaysement des étrangers aux Pays-Bas. Les thèmes de la solitude et de la solidarité reviennent dans toutes les histoires. Il parle également de la liberté des peuples, et des contradictions comme la guerre, la prison et la liberté, joie et chagrin, rage et désespoir, et de l'amour et de la beauté. Il décrit comment un nouvel habitant du pays observe "avec un regard curieux et étonné" la société néerlandaise. La désillusion et la banalité de la vie sont aussi des thèmes dans ces histoires, qui parlent aussi bien des Hollandais que des Turcs. L'écrivain montre que chacun fait face à sa manière aux problèmes d'identité. Malgré tout, et surtout malgré le 'chaos' dans ces sentiments et dans ces souvenirs, son oeuvre rayonne beaucoup d'espoir, ce qui n'est pas souvent le cas dans les livres d'immigrés.

Les Kurdes habitent en Turquie, Irak, Iran, Syrie et dans l'ex-Union Soviétique. Leur droits en tant que minorité n'y sont pas respectés. L'idéal pour les Kurdes serait un Kurdistan libre et indépendant. L'exilé A.D. Pooyan a écrit des poèmes sur le dépaysement. Ils sont traduits et publiés en 1989 dans *Vrijheid in de duisternis* ("Liberté dans l'obscurité").

En Iran, la politique et la terreur du Shah ont provoqué en 1979 une révolution. Khomeiny est revenu dans le pays et a exercé sa politique d'islamisation. Les opposés furent emprisonnés, torturés et exécutés. Un grand nombre d'Iraniens ont fui le pays dans les années qui ont suivi la révolution. Nasim Khaksar est né en 1944 et habite depuis 1983 en Hollande. Dans son recueil de nouvelles *De Kruidenier van Kharzavil* (L'épicier de Kharzavil) (traduit du Farsi) il décrit la vie avant et après Khomeiny. Il raconte aussi sa fuite et parle de sa vie d'exilé aux Pays-Bas. Les souvenirs de guerre, d'emprisonnement, de tortures, ainsi que la relation avec d'autres prisonniers et avec le bourreau sont décrits. L'écrivain tente d'analyser ses expériences choquantes dans son pays natal. Il se sent discriminé, seul et incompris dans le pays d'accueil. Kader

Abdollah est né en Iran en 1954. Il est arrivé en Hollande en 1988 comme réfugié politique. En 1993 il a publié son recueil de nouvelles *Adelaars* (Aigles), qui contient neuf histoires autobiographiques. Ces histoires se passent toutes aux Pays-Bas à une exception près. Elles sont directement écrites en néerlandais. Abdollah décrit de façon mélancolique et sensible l'incompréhension entre deux cultures totalement différentes. L'isolement et la solitude caractérisent son oeuvre. En tant qu'exilé il a dû rompre tous ses liens avec le passé sans pour autant en avoir avec le présent : sa nouvelle vie en Hollande. Le seul lien avec le passé est dans ses souvenirs, qui jouent un rôle important dans ses histoires.

Ali Soleimani, exilé Iranien, essaie de relier sa langue et culture maternelle avec celles du pays d'accueil dans ses poèmes. Il a publié l'ouvrage *Oden van mijn land* ("Odes de mon pays") en coopération avec d'autres poètes iraniens.

En avril 1984 des membres de la minorité Tamoul de Sri Lanka ont commencé à demander l'asile politique aux Pays-Bas. Sam Nayagam a écrit avec l'aide du Hollandais Cees Bartels *Tussen Nachtmerrrie en droom* ("Entre cauchemar et rêve"). Il décrit son histoire personnelle, sa fuite et sa vie en Hollande.

### **La production littéraire des (travailleurs) immigrés et de la deuxième génération d'immigrés**

Depuis la fin des années 50 des employés venant de la région Méditerranéenne se sont installés aux Pays-Bas. On les appelait à l'époque 'travailleurs immigrés'. Surtout dans les années 60 l'état et les sociétés néerlandaises ont embauché ces employés étrangers bon marché. Il y avait une grande pénurie de main d'oeuvre parce que l'économie se développait à grande vitesse. Dans les années 70 ce développement stagnait et on a arrêté l'embauche. Beaucoup de ces 'travailleurs immigrés' s'étaient habitués à vivre en Hollande et ne voulaient plus retourner dans leur pays natal où il n'y avait plus de perspectives favorables d'avenir. Dans les années 60 et 70 beaucoup d'hommes ont fait venir leurs femmes et enfants, selon le droit de réunion familiale. Actuellement se trouvent en Hollande environ 510.000 allochtones de la Méditerranée, les naturalisés et les enfants nés ici inclus. 230.000 sont d'origine turque et 187.000 sont d'origine marocaine. La majorité d'entre-eux habite dans les 'quartiers pauvres' des grandes villes.

Sadik Yemni est né en 1951 en Turquie. Il habite et travaille depuis 1975 à Amsterdam. Il décrit dans son recueil de nouvelles *De ijzeren snavel* ("Le bec en fer") le monde turc aux Pays-Bas de façon réaliste et avec beaucoup d'humour. Il veut surtout être critique. Ses histoires sont basées sur ses propres expériences. Il décrit le travail humiliant des immigrés Turcs comme balayeurs de la Gare Centrale à Amsterdam et la vie des clandestins travaillant dans l'horticulture. Il nous montre comment quelqu'un, respecté dans son pays d'origine, une fois arrivé aux Pays-Bas comme travailleur immigré perd sa valeur en tant qu'homme. On devient un être de 'deuxième rang'. L'écrivain montre à quel point il est important d'avoir sa fierté. Il parle ensuite des problèmes d'intégration et d'adaptation.

Halil Gür est né en 1951 en Turquie et vint en 1974 aux Pays-Bas. Il y travaille comme balayeur clandestin. Plus tard il devient serveur et actuellement il est écrivain. Dans son recueil de nouvelles *Gekke Mustafa* ("Mustafa le fou") il décrit ses expériences personnelles. Il parle de la condition de vie des clandestins turcs :

*C'est la raison pour laquelle je me suis mis à écrire. Je voulais montrer cet autre côté, sans me plaindre. Parce qu'en se plaignant on ne résout pas les problèmes. Lorsqu'on a lu mon premier livre Gekke Mustafa, on m'a dit souvent : nous ne savions pas que c'était si grave... Je veux toucher le sentiment du lecteur à travers mon livre.<sup>1</sup>*

Il raconte aussi, avec beaucoup de tendresse et d'amour, ses souvenirs de son pays. Il montre pourquoi et comment les Turcs sont partis à l'Ouest, et décrit la désillusion et la solitude qui ont suivi ce départ. En 1986 Gür a obtenu le prix E. du Perron de l'université tilburgeoise, un prix destiné aux personnes qui ont contribué à la bonne entente entre Hollandais et minorités ethniques.

Les Marocains Hassan Bel Ghazi et Mohammed Nasr ont chacun écrit plusieurs ouvrages sur la problématique de l'intégration et les expériences d'un travailleur immigré marocain en Hollande. Bel Ghazi accuse dans *Over twee culturen ; uitbuiting en opportunisme* ("Entre deux cultures, exploitation et opportunisme") la société néerlandaise. Il se proclame le porte-parole et 'la voix de tous ceux qui n'en ont pas'. Ses ouvrages sont plutôt des essais. Nasr a écrit entre autres *Ahmet, het verhaal van een gastarbeider*

---

<sup>1</sup> Dans *Elsevier*, Meer dan Turks fruit en vijgen uit Izmir, 4-7-1987.

*der* ("Ahmet, l'histoire d'un travailleur immigré"). Ahmad Ziani est un poète berbère, qui a traduit ses poèmes dans *In steen zal ik schrijven* ("J'écrirais dans la pierre"). Il parle avec beaucoup de sensibilité de la culture des Berbères et des problèmes de l'immigration.

Aux Pays-Bas l'immigration est plus récente qu'en France, et la réunion familiale s'y est faite beaucoup plus tard. La deuxième génération d'immigrés est donc plus jeune : ce sont des écoliers ou bien des jeunes de vingt ans environ. C'est pour cette raison qu'il n'existe pas encore une littérature issue cette génération. Cependant nous pouvons supposer (et espérer) qu'une telle littérature naîtra. En effet cela a déjà commencé avec la publication de *Amel* et *Amel en Faisel* ("Amel et Faisel"), de la jeune Marocaine Zohra Zarouali, âgée de 19 ans. Elle avait huit ans lorsqu'elle est arrivée avec sa famille en Hollande. On lui a demandé d'écrire un livre au sujet d'une relation amoureuse entre une Marocaine et un Hollandais. Son personnage principal est Amel, une jeune fille de 18 ans. Ses parents trouvent qu'elle se comporte trop comme une Hollandaise. Pourtant, au contraire de tant d'autres jeunes Marocaines, elle obéit à ses parents et les respecte bien. Son père lui propose un mari, mais elle hésite : elle a un petit ami hollandais. Elle réalise ensuite qu'il vaut mieux épouser un Marocain parce qu'un mariage mixte poserait trop de problèmes. Finalement elle accepte d'épouser son cousin, qu'elle connaît et aime bien. Mais ce mariage ne va pas sans problèmes et elle s'enfuit pour bien pouvoir réfléchir à son avenir et sa nouvelle identité. A propos de ses livres la jeune écrivaine a affirmé : "Peut-être que je me suis mise à écrire par solitude. Il me manque quelque chose, mais je ne sais pas ce que c'est" <sup>2</sup>.

### ***La position de la littérature de l'immigration dans la société et dans la littérature néerlandaise***

Dans la plupart des cas la position des immigrés n'est pas la même que celle des Hollandais. Politiquement ils n'ont rien à dire, sauf s'ils sont naturalisés (après 5 ans de séjour). Leur position économique laisse également à désirer, ils sont souvent chômeurs où ils occupent des emplois mal-payés à cause de leur formation

---

<sup>2</sup> Dans De Volkskrant, *Een Marokkaanse in Nederland*, 11-3-1990.

déficiente. Les allochtones se trouvent souvent dans un isolement social. En ce moment la littérature de l'immigration occupe encore une position périphérique. Il s'agit d'une jeune littérature qui n'a commencé qu'après la deuxième guerre mondiale. Les écrivains immigrés débute pour la plupart. Les critiques littéraires mettent encore l'accent sur le fait que ce sont des auteurs immigrés, c'est le documentaire et la nouveauté qui importe et on ne regarde pas encore assez la qualité littéraire. Actuellement il existe aux Pays-Bas cinq maisons d'édition qui publient uniquement cette littérature. Elles ont toutes des buts idéalistes ; donner une opportunité aux immigrés de publier. Il y a la maison d'édition du Novib qui a créé la série de livres "Anti-Racisme". La maison d'édition Lâle s'adresse plutôt aux lecteurs néerlandais et veut donner une impression réaliste des immigrés à travers ses livres. Ensuite il y a les éditions Warray, créées par l'association des Surinamiens. Elle stimule la production de la littérature d'immigrés et est surtout gérée par des bénévoles. Les Editions De Geus sont d'avis que le développement du groupe est la meilleure protection de leur position. Finalement il y a aussi les Editions Hiwar qui s'adressent surtout aux immigrés nord-africains. Hiwar s'oriente plutôt vers la littérature francophone. Toutes ces maisons d'édition ont malheureusement un peu perdu leur idéalisme. Elles attachent de plus en plus d'importance à la qualité littéraire des textes et ne s'orientent plus uniquement vers la publication des oeuvres d'immigrés.

### **Les difficultés de publication**

Les immigrés viennent de cultures dans lesquelles il existe une tradition selon laquelle les histoires sont transmises oralement. Il n'existe pas de tradition écrite proprement dite, et cela influence la production de manuscrits. Un autre problème est qu'il faut souvent un intermédiaire qui donne des renseignements et qui connaît bien la société néerlandaise. On dépend de cette personne pour une bonne communication entre l'auteur et la maison d'édition. Ensuite il y a beaucoup de frais. En plus des frais courants il faut compter les frais de traduction. Les frais de marketing et de promotion sont plus élevés lorsque l'auteur n'a pas encore une réputation. Il faut faire beaucoup de publicité, entre autres parmi les organisations d'immigrés qui regroupent la majorité des lecteurs (mais qui malheureusement n'achètent pas beaucoup de livres). Une fois connus, les auteurs travaillent pour les grandes maisons d'édition qui en quelque



sorte les 'achètent'. La petite maison d'édition a donc très peu de profits et fait rarement de bénéfices.

Nous pouvons conclure que la littérature de l'immigration néerlandophone se trouve en marge du commerce des livres. Elle n'est pas encore très connue par le grand public néerlandais. Il faudrait donc continuer d'essayer de rendre cette littérature moins marginale, pour qu'un jour elle fasse partie de la littérature néerlandophone reconnue. Il faudra peut-être attendre la troisième génération...

Aux Pays-Bas, société multiculturelle, une loi existe depuis quelques années qui veut que l'enseignement soit interculturel. Suivant cette loi on pourrait en ce qui concerne les matières de langues étrangères dans l'enseignement secondaire, inciter (ou au moins le leur proposer) les élèves à lire, à côté des ouvrages des écrivains néerlandais reconnus, les oeuvres d'auteurs immigrés. Cela permettrait entre autres déjà aux jeunes de faire connaissance avec cette littérature, et de l'intégrer dans la littérature néerlandaise. L'Association pour le Développement de l'Enseignement Littéraire (Stichting Promotie Literatuuronderwijs) aux Pays-Bas organise des colloques, des groupes de travail et des formations. Elle tient également un magazine littéraire et publiera prochainement un livre sur la littérature de l'immigration. Espérons que, en introduisant déjà auprès des jeunes les ouvrages d'immigrés, nous créerons un peu plus de compréhension pour la culture et la vie de l'autre. Cela nous permettra de mieux lutter contre la discrimination et le racisme...

## **Bibliographie**

Gonnie KNOPPERT, *Ballingen, vluchtelingen en asielzoekers in de letteren*, ("Réfugiés et exilés dans la littérature"). Concept 29-3-1994, NBLC, Den Haag. La première partie du Panorama, "Exilés et réfugiés", est basée sur cet article.

Yvonne MEKAOUI-JANSEN, *Identiteitsproblematiek in de migrantenliteratuur*, Begrip moslims-christenen, april/mei 1995, s'Hertogenbosch. ("Problématique de l'identité dans la littérature de l'immigration").

Christel RUESEN, *Migrantenliteratuur in Nederland*, Scriptie Algemene Literatuurwetenschap, Vrije Universiteit Amsterdam,

90 *Littératures des Immigrations: D'une littérature immigrée à l'autre*  
augustus 1989. ("La littérature de l'immigration aux Pays-Bas, mé-  
moire de fin d'études").

*Guy DUGAS*  
*Université Paris 12*

## **Vie et mort d'une littérature de l'immigration : La littérature italo-maltese en Tunisie**

La volonté affichée au cours de cette rencontre d'ouvrir largement notre colloque à toutes les littératures des immigrations, au-delà de la production dite "beur", afin de tenter de dégager de l'une à l'autre, d'où qu'elles émanent, des éléments de convergence, peut-être une problématique commune, nous conduit à évoquer une production littéraire assez méconnue – celle de l'immigration italo-maltese dans la Tunisie coloniale – qui, entre 1880 et 1940 environ, fut toutefois particulièrement abondante et vivante, avant de disparaître après-guerre, victime de l'évolution des conditions démographiques et socio-politiques.

Il ne s'agit évidemment pas d'infliger l'inventaire de cette production, ni de nous livrer à une analyse de son contenu, même si, à notre connaissance, cela n'a encore jamais été fait et mérite de l'être (on trouvera en annexe une première bibliographie, qui donnera une idée de la richesse de ce corpus dans les deux langues). Nous essaierons plutôt de considérer cette littérature, dans son surgissement, son développement et sa disparition, comme un véritable "laboratoire" susceptible de nous renseigner sur le devenir possible de productions face auxquelles nous ne disposons, pour juger et analyser en termes de sociologie de la littérature, que de peu de recul. Ce faisant, nous souhaitons également renverser, en quelque sorte, la perspective habituelle, les littératures de l'immigration nous paraissant trop fréquemment limitées à celle de l'immigration maghrébine en France ou en Europe. En conséquence, nous nous efforcerons d'appréhender cette littérature sous un double

aspect, qui semble pouvoir se prêter à d'intéressantes extrapolations :

– Cette production s'étant exprimée tantôt en italien, et tantôt en français, pose un problème essentiel, dont le Maghreb colonial et postcolonial ne finit pas de débattre : dans quelle langue doit s'exprimer une littérature se revendiquant comme locale et révélatrice d'une identité propre ? On étudiera donc cette production dans le rapport qu'elle entretient avec sa langue d'expression et de ce fait avec la culture dominante, l'appareil idéologique qu'il a mis en place, comme avec le public potentiel qu'elle même vise.

– Mais on s'intéressera aussi aux conditions de surgissement, puis de diffusion et de réception, de cette production, d'abord dans la langue maternelle des écrivains, puis dans celle du dominant. On montrera ainsi, à travers un exemple précis, comment elle a pu être "récupérée" par la culture dominante, avant de tenter d'analyser les facteurs qui ont pu présider à sa disparition.

### ***Petite histoire de l'immigration italo-maltese en Tunisie***

Rappelons que la Tunisie devint Protectorat français en 1881. A cette date, la communauté française y compte moins de 20 000 ressortissants, la communauté italienne près du double <sup>1</sup>. Cette population immigrée, principalement installée depuis la fin du XVII<sup>ème</sup> et le début du XIX<sup>ème</sup> siècle, fut d'abord constituée d'exilés politiques issus du Royaume de Naples, des Etats Pontificaux et de Toscane, et de juifs livournais ("Grana"), riches et influents, qui viendront promptement s'opposer à la communauté juive autochtone, les "Tounsi", plus populaire et beaucoup plus pauvre. Viendront s'ajouter à ces immigrants bon nombre d'anarchistes, puis d'anti-républicains et anti-fascistes. Dans les premières années du Protectorat, la population italienne s'accrut régulièrement, à la fois du fait d'un flux démographique élevé et d'un flux migratoire constant en provenance des îles (Malte, Sicile, Pantelleria), et autres régions défavorisées de la Péninsule.

Bien avant l'installation du Protectorat français, l'Italie possède donc dans la Régence de Tunis ses propres écoles, ses sociétés philanthropiques ou savantes ("Il convitto italiano", la "Dante Alig-

---

<sup>1</sup> Voir Gaston Loth : *Le peuplement italien en Tunisie et en Algérie* (Paris, Colin, 1905) pp 81-84.

hier"). Par leur intermédiaire et ses Consuls, elle joue un rôle politique actif, visant à contrebalancer l'influence française croissante, avant d'en contester la présence. La Tunisie n'ayant jamais été, contrairement à l'Algérie voisine, une colonie de peuplement, l'immigration française y fut au contraire relativement faible et lente. Si bien qu'il faudra attendre le recensement de 1936 pour voir les Français en nombre plus élevé que les Italiens ! Dès lors l'Italie fasciste va progressivement se désintéresser de la Tunisie et chercher ses colonies un peu plus loin en Afrique (Lybie, Ethiopie).

## *La littérature italo-maltese*

### **2.1. Emergence**

Les premiers écrits – rien de plus évident dans un tel contexte – se feront donc en langue italienne, dans les colonnes de journaux, la presse italienne étant, elle aussi, apparue dans la Régence antérieurement à la presse française<sup>2</sup>. Ces premiers journaux sont fortement politiques, à tendance libertaire et internationaliste, mais font place de temps à temps à des chroniques littéraires ou à quelques feuilletons. En mai 1886 est né *L'Unione*, organe de la Chambre de Commerce d'Italie en Tunisie, d'abord bi-hebdomadaire, puis quotidien (1897), qui se présente d'emblée comme le farouche défenseur des intérêts du petit peuple immigré. Quelques années plus tard (1894), c'est l'assassinat du Président Carnot qui, entre Italiens et Français, fera débat dans l'opinion publique et la presse tunisiennes...

Retenons donc que c'est autour de quelques journaux et périodiques, et dans un contexte de défense des intérêts politiques et sociaux, voire de polémiques et de revendications politiques, que surgit la littérature italo-maltese en Tunisie. Ce qui implique deux conséquences :

- D'une part une prédilection pour les formes brèves (poésie, contes, fragments et chroniques) s'accommodant de ce contexte journalistique.

- D'autre part le fait que les premiers essais publiés en dehors des journaux – le plus souvent avec le concours des sociétés philan-

---

<sup>2</sup> Le premier journal français n'y paraîtra qu'à dater du 28 février 1884.

thropiques, et/ou sur les presses de ces mêmes journaux – sont l'oeuvre de leurs principaux collaborateurs, comme Cesare Fabbri, fils du sous-directeur du grand quotidien *La Tribune*, lui-même directeur de *L'Unione*. Le polémiste Luigi d'Alessandro (*Il sempre contro*), comme le poète Luigi di Paolis (*La creazione del mondo*) sont eux aussi des collaborateurs du même journal...

Mais toutes ces oeuvres, si elles sont relativement nombreuses, sont peu diffusées et peu lues, la majorité des italianophones étant illettrée, l'infime minorité lettrée se piquant déjà de culture française. Si bien que non diffusées hors des frontières de la Tunisie, et incapables de trouver sur place un lectorat, elles sont orphelines de public. Littérature marginale, signe d'une présence, plutôt que désir d'une rencontre.

## **2.2 A la rencontre d'un public : passage à la graphie française**

Il faudra donc attendre notre siècle pour voir naître une production littéraire italo-maltese "qui mérite vraiment notre admiration"<sup>3</sup>. En confirmant parmi la bourgeoisie immigrée l'usage de la langue française, l'acculturation de ces populations, encouragée par la sourdine mise aux prétentions italiennes sur cette colonie, conduit après la première guerre mondiale à l'émergence d'une littérature de graphie française, venant rejoindre ce vaste courant, suscité par le colonisateur, d'une littérature nord-africaine chantant sous l'égide de la France l'union des différentes communautés en présence.

### **2.2.1. L'enquête d'Arthur Pellegrin.**

Entre 1918 et 1920, Arthur Pellegrin (1891-1956) qui devait fonder, quelques mois plus tard, la Société des Ecrivains de l'Afrique du Nord, lance une vaste enquête sur la littérature nord-africaine, préluant à la constitution de cette société. Il souligne en introduction :

*Les immigrés italiens, au nombre de cent mille environ, appartiennent en majeure partie à la classe laborieuse et illettrée. La plupart sont originaires de la Sicile et de la Sardaigne. Leurs moeurs, notamment celles des Siciliens, sont quelque peu frustes et violentes. Dans leur évolution mentale, ils en sont à la période passionnée, plutôt que raisonnée. Les mariages entre*

---

<sup>3</sup> Albert Canal : *La littérature et la presse tunisiennes de l'Occupation à 1900*. (Paris, La Renaissance du Livre, s.d), p. 345.

*Français et Italiens ont été fréquents et le sont encore, et de nombreux Italiens ont acquis la nationalité française par voie de naturalisation. Il est certain que cet apport ethnique, bien que latin au même titre que les apports français et espagnol, aura sa résultante particulière dans la littérature nord-africaine.*<sup>4</sup>.

C'est dire que l'appareil idéologique nouvellement mis en place entend "récupérer" la production italo-maltese, au bénéfice de son caractère méditerranéen et latin, au sein d'un "substratum où chacun se reconnaîtrait." Le mythe de la Latinité, cher à Louis Bertrand n'est pas très loin, saisi pour la circonstance davantage dans ses prolongements linguistiques qu'historiques<sup>5</sup>.

Reste la question de la langue. La France colonisatrice ne pouvant tirer que peu de profit d'une littérature en langue italienne, on exigera plutôt des écrivains italianophones qu'ils se convertissent au français. Pour cela, on arguera du fait que "langues française et italienne sont deux filles de la langue latine, à laquelle cette même terre d'Afrique doit sa première littérature", et on flattera la capacité d'intégration du tempérament latin :

*Au bout d'une génération ou deux, la mentalité des immigrants se modifie profondément en notre faveur.*

Insistant sur la nécessité pour le pays protecteur d'éduquer non seulement ses protégés, mais également, dans la mesure où elles paraissent aussi "assimilables", toutes ces communautés immigrées, Arthur Pellegrin se dit admiratif devant leurs facilités dans l'apprentissage de la langue française. Et, sacrifiant le système éducatif italien dans la Régence (nous avons noté qu'il était antérieur au système français, et probablement plus performant) sur l'autel de l'intégration et de "la fusion intellectuelle", il conclut :

*Les groupements ethniques étant divers, contradictoires, de mœurs et de langues différentes, comment les unir dans une littérature d'expression française qui tiendrait compte des atavismes intellectuels [et] des persistances raciales ?*

---

4 Arthur Pellegrin : *La littérature nord-africaine* (Tunis, Bibliothèque nord-africaine, 1920), pp.29-30.

5 Dans cette même enquête, p 183, Jean Célérier, professeur au lycée français de Casablanca, considère qu' "en dehors de la France les immigrants de l'Afrique du Nord se sont recrutés et se recrutent avant tout en Espagne et en Italie." En conséquence, "l'Afrique du Nord est redevenue une colonie latine [...] Pourquoi cette terre d'Afrique fécondée il y a 2000 ans par le génie de Rome, ne verrait-elle pas naître la beauté dont la commune adoration serait un lien solide entre la France, l'Italie et l'Espagne ? "

*Pour nous, cette fusion intellectuelle et morale des races se réalise au moyen de l'école, du fonctionnement administratif, de la presse, qui propagent la culture française, non pas d'une façon absolue, ce qui est impossible et ne servirait à rien, mais en tenant compte du génie de chaque race. En même temps que se constitue une élite cultivée et libre, le peuple devient à même de lire et de comprendre en français. Cette fusion dans une intellectualité supérieure et dans les sentiments populaires est une oeuvre de très longue haleine, mais qui aura son couronnement un jour. L'Histoire de la Berbérie nous offre deux exemples frappants de fusion : l'une accomplie par les Romains, le latin étant devenu la langue officielle et littéraire ; l'autre s'est opérée sous l'égide de la religion musulmane et de la langue arabe. Deux exemples qui montrent les ressources d'assimilation et de progrès des langues indigènes et immigrées de l'Afrique du Nord. <sup>6</sup>*

Les appareils idéologiques de la Colonie vont donc, dans l'entre-deux-guerres, rendre cette communauté, abandonnée à elle-même par sa mère-patrie, captive de la langue et des circuits de légitimation et de reconnaissance français, comme nous le verrons à travers l'exemple de Marius Scalési.

Alors, sans que disparaisse totalement la production en langue italienne, naît progressivement une littérature itabo-tunisienne en langue française, dont le surgissement reproduit à peu de choses près les conditions d'émergence de toute littérature minoritaire. Des oeuvres maladroites, mimétiques et de dévotion, dont le discours préfaciel mériterait une analyse, d'auteurs qu'une sorte d'opportunisme éditorial conduit dès lors à s'exprimer plutôt dans la langue dominante que dans leur langue maternelle. Le type, en ce qui concerne notre corpus, pourrait bien être ce Guido Médina, Président de la Ligue France-Italie, auteur de quelques recueils poétiques en italien et en français, préfacés par les auteurs les plus en vue de l'intelligentsia métropolitaine (André Fontainas, Paul Valéry). Poète si besogneux, et si collant envers le dominant, si assidu auprès des écrivains de passage en Tunisie, que Paul Valéry le nomme dans ses *Cahiers* "le raseur Médina" !

### **2.2.2. Le cas Scalési.**

Le cas du poète Marius Scalési (1892-1922) est lui aussi très significatif. Né à Tunis dans une famille misérable d'immigrés italo-maltais (père sicilien, mère maltaise), Marius Scalési cumule dès son enfance tous les handicaps : tuberculeux de naissance, il est

---

<sup>6</sup> *La Littérature nord-africaine*. Op. Cit.



rendu quelques années plus tard difforme et nain du fait d'un accident. Déjà rejeté par les enfants de son âge, il doit abandonner très tôt ses études élémentaires afin de subvenir aux besoins de sa grande famille en vendant des journaux dans les rues. Plus tard, il deviendra comptable dans une imprimerie, tout en continuant de se nourrir de poésie française : Baudelaire, Verlaine, Rimbaud... C'est au contact de ces "poètes maudits" qu'à son tour il forme le projet de rimer son infortune. Et c'est ainsi que ses premiers vers paraissent dans *La Tunisie Illustrée*, ce qui lui vaut les encouragements des premiers écrivains de l'Afrique du Nord, algérianistes et autres promoteurs d'une littérature autochtone.

Lorsqu'en 1918 Arthur Pellegrin crée la revue *Soleil*, il confie la critique littéraire à Marius Scalési, qui la conservera jusqu'à sa mort, sous deux "similonymes" <sup>7</sup> particulièrement évocateurs : ses chroniques dans *Soleil* et *La Tunisie Illustrée*, signées tantôt Claude Chardon, tantôt Staï ti, constituent l'aveu d'un double désir : désir d'intégration à la société dominante, dans sa composante française et arabe, et désir concomitant de négation de l'origine italo-maltese. Quelques mois plus tard, lorsqu'est fondée à Tunis la Société des Ecrivains de l'Afrique du Nord, première en date des associations littéraires nord-africaines, Marius Scalési figure parmi les membres fondateurs, en tant que responsable de la rédaction de son bulletin officiel, dans lequel il proclame sa foi en une littérature nord-africaine de langue française et en son pouvoir intégrateur :

*L'Afrique du Nord sera française – au même titre que la propagande coranique la rendit profondément musulmane – le jour où ses habitants verront leurs âmes, leurs espoirs, leurs luttes, leurs douleurs, leurs souvenirs traduits avec vérité par des écrivains de langue française.*

Mais, à l'image de ceux qu'il s'est choisis pour modèles, le poète est rongé par la maladie et guetté par la folie. A l'automne 1922,

---

<sup>7</sup> Contrairement à l'idée généralement admise, nous ne pensons pas que tous les pseudonymes, particulièrement au Maghreb, aient pour seule fonction de dissimuler une identité : voir *Littérature judéo-maghrébine. Une introduction* (Philadelphie, CEM éditions, 1988, pp 15-18). Aux "cryptonymes" visant à faire échapper son utilisateur à "la chaîne infernale de la généalogie" (Jean-Luc Steinmetz), nous avons proposé d'opposer des "similonymes", pseudonymes révélateurs d'un désir d'assimilation, particulièrement abondants dans toute littérature placée en situation d'interculturalité problématique.

frappé d'une attaque de méningite, il doit être interné à Tunis, puis transféré dans un asile d'aliénés à Palerme, où il mourra au printemps 1923, ignoré de tous...

C'est alors que l'appareil idéologique dominant s'empare de l'écrivain et de son oeuvre unique, pour en faire le symbole de la capacité d'intégration de la communauté italo-maltese immigrée en Tunisie : par deux fois, accompagnés d'un abondant discours d'escorte, *Les poèmes d'un Maudit* sont réédités par les soins de la Société des Ecrivains de l'Afrique du Nord, qui lui consacre un numéro spécial de sa revue *La Kahèna* (1934). Entre 1925 et 1940 – c'est à dire au moment précis où la littérature italo-maltese passe à l'expression française – les éditions ou rééditions consacrées à Scalési représentent près du tiers de la production des éditions mutualistes "La Kahèna", mises en place par Pierre Hubac au sein de la Société des Ecrivains de l'Afrique du Nord ! Une plaque commémorative fut même apposée sur sa maison natale, ce qui donna lieu à un volume d'hommage (1936). La Métropole le redécouvre alors (car l'édition originale des *Poèmes d'un Maudit* a paru à Paris, aux Belles Lettres, l'année même de la mort du poète) comme "un Italien de Tunis et poète français" (Yves-Gérard Le Dantec dans la *Revue des Deux Mondes*). Comprendons bien que le problème dépasse ici la question du génie de l'écrivain et de la valeur, du reste indiscutable, de son oeuvre. Il y a véritablement là une stratégie d'intégration d'une oeuvre, moins pour la légitimer elle-même qu'en ce qu'elle représente d'apport et de légitimité à la culture dominante.

### ***Les conditions de l'intégration***

Au delà de ce cas particulier – et pour autant que la littérature italo-maltese en Tunisie représente, ce qui est notre hypothèse de départ <sup>8</sup>, un corpus assez représentatif de l'évolution de toute littérature dans l'immigration – il peut être intéressant de tenter de mettre en évidence les circuits par lesquels se réalise un tel processus d'intégration à la culture dominante.

---

<sup>8</sup> Hypothèse que paraissent confirmer, dans ce même volume, les analyses de Pierre Rivas sur la littérature portugaise dans l'immigration en France.

### 3.1. Médias et anthologies

Ne revenons pas sur le rôle des journaux dans le surgissement de ce type de production ; nous en avons abondamment fait état au début de cette intervention. Ajoutons simplement qu'apparaît assez rapidement la nécessité de recueillir les oeuvres ainsi dispersées dans des journaux ou périodiques, afin de donner l'impression du nombre et de la cohérence : c'est alors que se constituent des anthologies comme celles d'Ignazio Drago : *Poesia italiana d'oggi* (Tunis, 1934) et de Laurent Ropa : *Poètes maltais* (Tunis, 1937).

### 3.2. Imprimeries et maisons d'édition

Nous avons montré ailleurs <sup>9</sup> combien les imprimeries furent en Tunisie pionnières dans l'édition, tout particulièrement en ce qui concerne la poésie. Or les imprimeries italiennes, au même titre que les journaux sortant de leurs presses, furent parmi les premières à s'y installer. Quoi d'étonnant, dans ces conditions, à ce que les oeuvres italo-malteses soient principalement publiées sur ces presses, leurs auteurs étant souvent – comme nous l'avons noté – des rédacteurs de ces mêmes journaux ?

Sauf cas exceptionnel comme celui de Marius Scalési, il est rare, en revanche, que les maisons d'édition officielles, liées à la Résidence, malgré leurs beaux discours, s'intéressent à cette littérature. De ce fait, aucun écrivain italo-maltais autre que Scalési ne figure dans l'anthologie *Méditerranée Nouvelle*, rassemblée en 1937 sous les auspices de la Société des Ecrivains de l'Afrique du Nord. De la même façon les éditions mutualistes La Kahèna, dépendant de cette même Société, ne publieront jamais que deux écrivains francophones d'origine italo-maltese : Scalési et Luigi Libero Russo ; l'imprimerie Rapide, première à publier des auteurs indigènes, aucun – l'argument avancé étant généralement le même qu'en ce qui concerne les auteurs indigènes : extrême faiblesse, en quantité et qualité, des manuscrits proposés en langue française ; aucune considération pour ceux présentés dans d'autres langues.

---

<sup>9</sup> Voir "Aux sources de l'édition française en Tunisie", in *Présence francophone*, spécial "Edition littéraire", n° 28-1986, pp. 33-44.

Si bien que lorsque dans sa revue *Mirages*, puis dans ses *Cahiers de Barbarie*, l'éditeur Armand Guibert, lui-même poète <sup>10</sup>, entreprend des publications bilingues dans des traductions de lui-même, de Jean Amrouche ou de Jean Lagarde, cela paraît tout à fait inédit, et quelque peu dérangeant, aux yeux des partisans de l'intégration par la langue.

### **3.2. Littérature italo-maltese et Prix littéraires**

Autre moyen de reconnaissance et de légitimation, que n'ignorent pas les sociologues de la littérature : l'octroi d'un prix littéraire. Très rapidement, le Colonisateur installa dans les trois pays du Maghreb une série de prix littéraires dont les liens avec les services d'Information et de Propagande de la Résidence, quoique encore méconnus, sont indéniables. En Tunisie, il s'agit du Prix de Carthage, créé par décret du 26 avril 1921, à l'initiative de la Société des Écrivains de l'Afrique du Nord, et justifié en ces termes par la Conférence Consultative de novembre 1920 :

*...un prix littéraire de 3000 francs destiné à récompenser tous les ans un écrivain nord-africain, sans distinction de pays d'origine.*

Or ce prix, très régulièrement décerné jusqu'à la guerre, puis plus épisodiquement jusqu'en 1955, s'il fut attribué à des écrivains tunisiens d'origine juive ou arabo-musulmane, ne récompensa jamais une oeuvre produite par l'immigration. Il en ira à peu près de même avec d'autres communautés immigrées comme la communauté espagnole, pour le Prix littéraire du Maroc, institué par Lyautey en 1925 et pour le Grand Prix littéraire d'Algérie.

### **3.3. Mort d'une littérature**

Comment meurt une littérature ? Voilà une question bien délicate. En l'occurrence, il semblerait qu'après avoir évolué de la langue maternelle vers la langue dominante, la littérature de l'immigration italo-maltese en Tunisie ait disparu, aux environs de la seconde guerre (non sans quelques avatars plus tardifs), moins par absence d'un public que par dysfonctionnement des instances de légitima-

---

<sup>10</sup> Sur Armand Guibert, poète et éditeur français en Tunisie, voir *Une famille de rebelles*, ouvrage collectif (Poitiers, éd. Le Torii, 1991) et notre article "Armand Guibert en Tunisie, de *Mirages* aux *Cahiers de Barbarie*", in *Revue des Revues* (Paris, n° 12-13/1992)

tion. Sans doute, pour le colonisateur, importait-il davantage d'assimiler quelques écrivains de langue italienne dans les années 1920-1925, alors que le rapport démographique et l'impérialisme mussolinien faisaient craindre pour une Tunisie française, que de valoriser ensuite une littérature d'expression française qui ne représente plus que la conséquence de cette assimilation. Ajoutons que le contexte colonial, à forte contrainte idéologique et particulièrement censeur au niveau culturel, ne fut, d'une façon générale, facteur de vitalité pour aucune littérature, même pas celle qu'il généra.

Si nous avons tenu à éviter toute analyse de contenu de la production considérée, c'est parce que nous sommes persuadé que les analyses de discours sont ce qui manquera la moins à cette rencontre. Comment, en revanche, tenter d'appréhender l'évolution probable de la littérature de l'immigration maghrébine en France (pour ne citer que celle dont il est le plus souvent question) sans la confronter à celles qui, ici ou là, l'ont précédée ? Certes, nous n'ignorons pas que les sociétés d'accueil, comme le contexte politique et linguistique, sont tout à fait différents. Reste néanmoins quelques indications, nombre de questions, et sans doute quelques leçons à tirer de cette analyse "en laboratoire" :

Qu'attend une société donnée d'une littérature s'exprimant dans l'immigration ? Ne peut-il pas y avoir malentendu profond entre les émetteurs, le public potentiel qu'ils visent et les conditions dans laquelle s'effectue la réception de leurs oeuvres ? N'y-a-t-il, enfin, d'autre alternative pour toute production de ce genre que l'assimilation à la littérature dominante ou la disparition pure et simple ?

### ***Bibliographie de la littérature italo-maltese en Tunisie***

- AZZOPARDI-MADONIA, Emmy : *Poemi* (Tunis, Aloccio, 1936).  
BENEDETTI, Achille : *Pour les Italiens de Tunisie* (Rome, 1934).  
BURGARELLA, Giuseppe : *Dialogue entre un Français et un Italien* (Tunis, impr. générale, 1897).  
CANIGLIA, Renato : *Il dramma di Tunisi* (Naples, 1930).  
CAPASSO, Aldo : *A la nuit* (Tunis, Les Cahiers de Barbarie, 1935).

102 *Littératures des Immigrations: D'une littérature immigrée à l'autre*

- CORPORA, Antonio : *La légende de Massino Girgenti* (Tunis, Les Amis des "Cahiers de Barbarie", 1937, ill.) Préf. d'Armand GUIBERT, trad. par Jean LAGARDE.
- *Alta è la luce* (Tunis, Les Amis des "Cahiers de Barbarie", 1942, ill.) Intr. et trad. par Jean AMROUCHE.
- COSTA, Bastone : *Petit harem*. (Sousse, 1932) Trad. par Victor DANINOS.
- DE PAOLI, Luigi : *La creazione del mondo* (Tunis, 1901 ; rééd 1904).
- *Prima raccolta di Francalanciate tunisine* (Tunis, 1922).
- DRAGO, Ignazio : *Parole per mio figlio* (Tunis, Finzi, 1930).
- *Il settimo giorno* (Tunis, Finzi, 1932).
- *Poesia italiana d'oggi* (Tunis, comitato dell'azz. Dante Alighieri, 1934).
- GALLICO, R. : *Pro infantia (versi)* (Tunis, V. Finzi, s.d. [1900]). Au profit de l'orphelinat du Kram.
- GIANOLA, Alberto : *Momento lirico. Versi di guerra* (Tunis, Finzi, 1926).
- GUERRIERO BEMPORAD, M. : *Piccoli Italiani nel mondo (racconti)* (Firenze, R. Bemporad è figlio, 1934).
- GURRIERI, Giovanni : *Conquiste. Canti di un lavatore* (Tunis, Finzi, 1937).
- LABRONIO, Ercole : *Le due lire. Impressioni e ricordi (nuovi versi)* (Tunis, V. Finzi, 1899).
- LIBERO-RUSSO, Luigi : *La cité des colombes* (Tunis, la Kahèna, 1938).
- LICATA-LOPEZ, Giacomo : *Per la patria è per il Re* (Palermo, Maniscalco ed., 1920).
- LUCCIO, Cesare : *Cinq hommes devant la montagne* (Paris, Pelletier, 1933, ill.).
- *Humbles figures de la cité blanche, ou la Sicile à Tunis* (Paris, Pelletier, 1934). Nouvelles, préf. par Yves CHATELAIN.
- MEDINA, Guido : *Poemetti al vento* (Florence, Le Monnier, 1937).
- *Il guido d'un Italiano* (Tunis, Hadida, 1939 ; rééd. en français : Paris, éd. Parisis, 1939).
- *Poema del vento* (Paris, éd. Parisis, 1939) Préf. d'André FONTAINAS.
- *Hammamet, verger des Cantiques* (Tunis, Aloccio, 1943).
- MENOTTI-CORSINI (Mme) : *Canti d'Africa* (Florence, Arte della stampa, 1923).
- PAPA, Tommaso : *I canti dell'anima* (Rome, ed della Dante Alighieri, 1937, ill.) Pref. del Dottore Paolo MIX. Trad. in francese del prof. D.A. GUELFÌ.
- PERRONE, Giuseppe : *La guerra italo-turca è la sommossa tunisina* Canto patriottici. (Tunis, stamperia L. Soraci, s.d. [1913 ?]).
- PIAZZA, Casimiru : *Poesi siciliani. La guerra dell'Africa orientale. L'intervento dei sanzionisti* (Tunis, Finzi, 1936).
- PIAZZA, Ignazio : *Fersi stramballati. Raccolta di poesie in dialetto siciliano* (Tunis, Finzi, s.d.).
- ROCCA, Nonce : *Impressions et pensées* (Paris, Challamel, 1877).
- *Lueurs et reflets* (Paris, Challamel, 1878).

- ROPA, Laurent : *Le chant de la noria* (Paris, Messein, 1932).  
- *Poètes maltais* (Tunis, Les Cahiers de Barbarie, 1937).
- SALMIERI, Adrien : *Chronique des morts* (Paris, Julliard, 1974).
- SANNA, Luigi : *Nella terra dei Gelsomine è delle moschee* (Tunis, Finzi, 1934).
- SARFATI, Margharita G: *Tunisiaca* (Milano, Mondadori, 1923) Préf. di LATINUS.
- SANTOLIVIDO, Francesco : *Nell'ombra del marabuto di Sidi Bou Yahia*. Imprezioni di vita araba. (Tunis, Finzi, 1917).
- SCALESI, Marius : *Poèmes d'un Maudit* (Paris, Les Belles Lettres, 1923) ; rééd : Tunis, La Kahèna, 1929, préf. de Joachim DUREL et portrait par p. BOUCHERLE. – Tunis, Saliba et Cie, 1935 (augmentée de quelques poèmes inédits).
- TABONE, Carmel : *Les chants du golfe* (Tunis, Bonici & Namura 1939).
- TARTUFARI, Clarice : *Lampade nel sacrario* (Foligno, Camfitelli, 1929).
- VATTELAPESCA : *Strofe, strofette e ritornelli di sulle rive della Casbah* (Tunis, Finzi, s.d. [1925]).
- VIATALETTI, Giorgio : *L'anima musicale della patria* (Tunis, Aloccio, 1933).
- WIAN, Giovanni : *La fiamma e la breta*. Novelle (Tunis, Spina e Cabnino, 1942).





*Jean-Claude MARIMOUTOU*  
*Université de La Réunion*

## **Trois regards créoles sur la France : Leblond, Kristian, Lorraine**

Occupé à arpenter l'espace réel et imaginaire de l'île, acharné à fouiller (jusqu'à l'obsession parfois) la problématique identitaire, le texte littéraire réunionnais, qu'il soit énoncé et/ou produit dans l'île ou en France, n'a guère mis en scène la figure du migrant <sup>1</sup>, sinon, dans la logique du processus de quête du lieu natal, sous les couleurs de l'exilé nostalgique ou mélancolique, absent à tout ce qui n'est pas l'absence de son île. La place faite au migrant ou à l'émigré dans la littérature réunionnaise, son lieu dit ou à dire (sinon son non-lieu), son effectuation littéraire de même que sa parole sont pour le moins problématiques, comme si le Réunionnais en France était, sinon difficile à penser, du moins difficile à dire, à articuler avec la question générale de l'identité et de la recherche du lieu propre. Mais si le personnage de l'émigré et/ou du migrant en tant que tel est quasiment inexistant, à une ou deux exceptions près, il n'en demeure pas moins que sa figure se met en place çà et là, de manière plus ou moins nette, plus ou moins suggérée. Cette figure mouvante et floue de l'exilé/émigré construite dans sa relation historicisée avec la terre nouvelle, trois textes <sup>2</sup> l'approchent et tentent

---

1 L'ouvrier réunionnais émigré en France apparaît cependant dans la première partie du roman en créole de Daniel Honoré, *Marceline Doub-Kèr*, Saint-Denis, éditions UDIR, 1988. Mais le personnage principal, Marco Estimé, n'a aucune relation avec les Français et ne rêve que de revenir dans son village natal retrouver la femme qu'il aime.

2 -Marius-Ary Leblond, *En France*, Paris, Fasquelle 1909. L'édition de référence pour cette étude est celle des éditions de l'imprimerie nationale

de la dire, dans une perspective à chaque fois différente, du roman du début du siècle qui met en scène le bourgeois créole venu poursuivre ses études supérieures à la Sorbonne au long poème de l'intellectuel militant revenu de ses rêves tiers-mondistes, en passant par le récit de vie désenchanté de l'ouvrier réunionnais dans la France des années 60-70. Trois textes, trois postures différentes de l'énonciation, trois regards créoles sur une France mythifiée/démythifiée. La lecture se focalisera ici sur le roman des Leblond, qu'elle mettra ensuite en perspective en la confrontant à des visions plus contemporaines et plus "vécues" de l'expérience de l'émigré réunionnais en France.

### ***Regard créole, regard colonial***

Le 8 décembre 1909, le septième prix Goncourt est décerné à Marius-Ary Leblond, pseudonyme de deux écrivains réunionnais, théoriciens du roman colonial et défenseurs acharnés de la grandeur de l'Empire français, pour leur roman *En France*. Le récit raconte l'histoire d'un jeune homme de la bourgeoisie créole, Claude Mavel, âgé de 20 ans, venu à Paris pour préparer l'agrégation des sciences naturelles. Avant de partir, il s'est fiancé à une belle jeune fille de 17 ans, Eva Fanjane, mais la mère de celle-ci rompra les fiançailles vers la fin du roman. L'histoire, dans la tradition des romans d'éducation, est celle de la découverte de Paris, de la vie et de soi-même par un jeune étudiant colonial idéaliste et naïf, défini par le narrateur comme "un jeune homme pur" (t. 2, p. 39), qui va être confronté à la trahison, à l'abandon, à l'ambivalence des sentiments, un jeune patriote insulaire qui rêve d'une France forte et conquérante (p. 125, t. 2), qui se fait une certaine idée du rôle de la race blanche comme race supérieure et quintessenciée, et qui rencontre une France sans énergie, fonctionnarisée, pacifiste, décadente, sans projet et sans âme.

Comme toujours, chez Leblond, le destinataire du roman est double, à la fois créole et français. Paris va être présenté au pre-

---

de Monaco en deux volumes (227 et 215p), collection des prix Goncourt, 1950 qui reprend le texte de l'édition Fasquelle de 1923.

-Christian, Zistoir Kristian. *Mes-aventures. Histoire vraie d'un ouvrier réunionnais en France*, Paris, François Maspero, 1977, 105 p.

-Alain Lorraine, *Dehors est un grand pays*, Vénissieux, paroles d'Aube, 1993, 74 p.

mier comme un espace exotique, à la fois reconnaissable et inconnu ; au second, le roman va proposer et développer le programme de sens suivant : qu'est-ce qu'un Créole à Paris ? Qu'est-ce qu'un étudiant créole ? Quel regard un colonial porte-t-il sur sa métropole ? Les deux programmes se rejoignent sous le libellé suivant : comment peut-on être Réunionnais à Paris ? Contrairement aux apparences, la visée est la même que celle du roman colonial, mais elle est inversée, ce qui l'amène à se rapprocher parfois de la posture du récit exotique<sup>3</sup>. En réalité, le Paris mis en scène dans le roman sera celui de Zola, des Goncourt, de Huysmans, mais parcouru quelques années plus tard et regardé à partir d'une posture qui n'est ni celle d'un Parisien ni celle d'un provincial, mais celle d'un Créole, à la fois insulaire et colonial. Le récit se constitue ainsi dans l'entrelacement ou la juxtaposition de ces deux horizons d'attente, dans ce jeu indécidable, sans cesse relancé entre le (re) connu et l'inconnu. Dès lors, le regard qu'un Créole porte sur Paris, tout en le faisant découvrir aux insulaires, est censé révéler aux Parisiens un univers qu'ils ne voient pas ou qu'ils ont cessé de voir.

Quoi qu'il en soit, Paris, symbole et synecdoque de la France, avant d'être un espace vécu, est, pour l'insulaire un espace fantasmé, soit ardemment désiré, soit craint. Le début du roman situe bien les différentes attitudes puisque le narrateur oppose les deux points de vue. Certains insulaires, comme Gabriel, le frère d'Eva, ou Chouchoute, son amie au surnom significatif<sup>4</sup> ne vivent que dans le désir du départ, ne se définissent que par cette attente là. La vie, pour eux ne commence que là-bas, à Paris, perçu comme le lieu de la réalisation de tous les possibles, opposé à l'ennui et à la mélancolie insulaires, comme le vrai lieu du sujet (p. 15).

A rebours de Chouchoute, pour des raisons évidentes, Eva qui sait que "la distance sépare plus que le temps" (p. 31), n'aime pas la France qui va lui prendre son fiancé pour au moins cinq ans ; mais cette inimitié a des raisons plus profondes liées à un amour exclusif de l'île. Au delà, la méfiance et la défiance des insulaires à l'égard de l'Europe se fondent sur l'opposition entre un mode de vie raffiné,

---

3 Pour la distinction entre roman colonial et récit exotique, voir Marius-Ary Leblond, *Après l'exotisme de Loti, le roman colonial*, Paris, Rasmussen, 1926.

4 C'est le nom créole du sexe féminin.

un rapport civilisé au monde qui serait le propre des Créoles, et la rusticité, le manque de savoir-vivre, la "sauvagerie" des Européens qui débarquent aux colonies (p. 16). En réalité, l'enjeu est plus important. Derrière le discours sur l'amour ou la haine de la France se cache la question du devenir de l'élite insulaire, de cette jeunesse créole obligée de quitter son espace pour aller se former en France, avec, au bout du parcours, la possibilité ou la tentation de ne pas revenir. Cette rancoeur, qui est fondée sur le fait que les Créoles se sentent mal aimés par l'Europe, ne leur est pas spécifique, elle renvoie aux relations d'incompréhension entre l'ensemble des colonies et la métropole, aux rapports tendus entre colons et fonctionnaires européens (p. 49).

L'ambivalence du fantasme (amour-haine), au début du roman, prépare, d'une certaine façon, l'ambivalence de la perception à venir, de la saisie de Paris par le personnage, mais elle permet surtout une confrontation entre le désiré (ou le craint) et le perçu, entre l'appréhension et la préhension. Pour l'insulaire qui débarque, Paris joue le jeu de la découverte et de la reconnaissance, de la découverte dans la reconnaissance ou contre l'enseigné, le reçu, l'opinion, et ce dès les premiers instants. Paris se révèle être l'espace de l'étonnement permanent, où tout est remis en question ; et si, parfois, la ville est conforme à l'attente, ce qui la caractérise, d'une manière générale, c'est son aspect insaisissable, sa multiplicité, son infinité de significations. L'insulaire en exil se trouve soumis à un bombardement de signes dont il a du mal à trouver ce qui les lie, ce qui les fait signifier. Sémiologue amateur et sauvage, le jeune étudiant colonial habitué à l'espace clos de l'île, se heurte à une ville indéfiniment ouverte, gérant sans problème apparent les réseaux les plus contradictoires de sens, une ville qui donne à voir tout et son contraire, sans que jamais le jeune Créole ne trouve la secrète formule du lieu qui, peut-être, n'existe pas. Le roman, en effet, semble regrouper les types de relation que Claude et, d'une manière générale, les Créoles ont avec Paris, sous deux grandes rubriques : Paris comme espace positif, euphorique, et Paris comme espace négatif, déceptif. Mais, si l'on y regarde de plus près, la réalité est plus complexe, et le regard créole ne perçoit plus, en dernière analyse, malgré le désir de séparation et de clarté, que le mêlement, l'échange généralisé.

Avant toute chose, Paris est perçu par les Créoles comme l'espace par excellence de la liberté, l'anti-île, l'anti-village, où l'individualité peut s'exprimer, où le sujet peut laisser libre cours à sa spontanéité et à ses désirs les plus fous. Espace de liberté, Paris, logiquement, autorise tous les plaisirs, toutes les fêtes ; "On est à Paris pour s'amuser", s'écrie Gabriel Fanjane (p. 101). Loin de l'île et des parents, loin des moeurs vieillottes et guindées, le jeune étudiant bon viveur trouve là un terrain privilégié pour l'exercice de son épicurisme. A Paris, selon ce point de vue, tout est possible, en particulier les amours faciles, sans contraintes, avec les Parisiennes, fantasme absolu du colonial (p. 211). Mais même sans cette composante érotique et festive, Paris, ville d'art<sup>5</sup>, est souvent un objet d'émerveillement pour le regard créole. Ainsi Claude, mélancolique, jeune homme à principes, hanté par le souvenir de sa belle fiancée créole, ne peut s'empêcher d'être séduit par l'élégance des jeunes Parisiennes, de la même façon qu'il est enthousiasmé par Paris et sa féerie, tout comme il est fasciné par l'abondance et la beauté des produits offerts au regard dans les magasins de la ville. Mais, dans l'ensemble, en ce qui concerne Claude en tout cas, le regard est plutôt négatif : Paris se révèle être, pour le jeune étudiant créole à principes, un espace déceptif. L'immense liberté qu'offre Paris et qui plaît tant à Chouchoute a son envers : dans cette "capitale de l'indifférence" (p. 64), le sujet perdu dans la foule est ramené à sa propre solitude, mais une solitude qui, loin d'être celle du ressourcement, est celle de l'éparpillement, de l'atomisation : il est émietté par le mouvement même de la ville. Aux quelques moments de féerie nocturne dûs à l'illumination de la ville, le texte oppose la saleté et la laideur ordinaires de Paris.

Cette ville archaïque et boueuse, désespérément non moderne, où l'on passe son temps à le perdre en courses et en visites, façonne ses habitants à son image, du moins aux yeux du jeune exilé créole, puisqu'à la boue des rues répond la boue des âmes : Paris, ville huysmansienne, est la capitale du vice triste et malade. En réalité, si Paris est un espace déceptif, c'est parce qu'il ne ressemble guère à l'image que s'en faisait l'insulaire colonial, patriote, plus Français que les Français. Le discours dénigrant est, en fait, un discours de dépit. D'autant plus que les illusions se perdent rapide-

---

<sup>5</sup> Voir l'enthousiasme de Claude lors de sa première visite au Louvre, p142-146.

ment de même que les ambitions, que l'étudiant venu faire de brillantes études les découvre plus difficiles qu'il ne le pensait, et se rend compte que ses anciens condisciples moins doués gagnent bien leur vie à Madagascar ou dans d'autres colonies.

La polyvalence de Paris aux yeux du personnage entraîne chez lui un ébranlement de ses catégories habituelles, l'amène à reconsidérer son point de vue de Créole blanc privilégié. Ce qui, dès lors, est remis en question, ce sont les valeurs insulaires créoles, c'est à dire les valeurs coloniales. Le regard colonial créole, fondé sur la territorialisation des races et des ethnies, sur les rapports hiérarchiques, sur la certitude d'un "génie" spécifique à chaque race, est obligé de se décentrer et de se recentrer, d'accommoder autrement, et ce, dans toutes les dimensions du réel. Non seulement les étudiants réunionnais installés depuis un certain temps à Paris ne ressemblent plus aux Créoles qu'ils étaient avant leur départ (cf. p. 43), non seulement "tous ceux qui ont franchi la mer sont devenus des égaux" (p. 42), mais le regard doit aussi s'habituer au changement de statut des femmes, au brouillage de leur répartition fonctionnelle dans l'univers idéologique du personnage (p. 45). Le monde dans lequel évolue désormais le colonial est un monde où les rapports de classe l'emportent sur les rapports de race, et où, de toute façon, tout est sous le signe de la marchandise ; en lieu et place du petit monde des serviteurs, le sujet découvre le milieu ouvrier ; l'univers paternaliste colonial cède la place à l'univers des relations purement marchandes.

Cette découverte d'un rapport différent au réel entraîne la perte des repères les plus sûrs ; tout est perçu sous le signe du relatif. En échange, cela provoque une responsabilisation accrue du sujet qui sait "qu'il ne faudrait compter sur personne, qu'il aurait à se débrouiller tout seul." (p. 34), et une prise de conscience de l'altérité, du Créole comme groupe, et, plus profondément, de l'individu comme individu, monade dans la ville, différent de tous les Créoles et, en particulier, des Créoles installés à Paris (p. 65, t. 2). Le personnage se situe alors dans une dialectique élaborée du même et de l'autre, dans un jeu de renvoi et de miroir du différent et du semblable : au fur et à mesure les frontières se brouillent. Le montre de manière très nette le traitement de la question de l'énergie dans le récit. *En France*, roman écrit par les théoriciens de l'énergie de la race blanche aux colonies, est, en réalité, un roman très "fin de

siècle", avec ses personnages à vau l'eau, ses paysages urbains qui disent l'éparpillement et la réification de l'individu, et surtout son atmosphère générale de molesse, de laisser-aller, de décadence, de vide. Cette molesse qui est, normalement, le propre des colonies, ou alors, dans de nombreux romans coloniaux, l'apanage de l'Européen qui débarque dans les îles <sup>6</sup>, s'ensauvage, se décivilise, s'applique ici au colonial en tant que tel et à l'Europe. Si le roman construisait au départ un programme de sens fondé sur l'opposition de l'île et de Paris, y compris dans les relations affectives, ce dernier est dérouté au fur et à mesure du parcours du personnage et, à la fin, les deux espaces se confondent presque <sup>7</sup>, "dans une miraculeuse coïncidence de sensations" (p. 209, t. 2). Les préjugés et les ethnotypisations du début sont mis en soupçon, et le regard change dans la mesure où, finalement, Paris a joué son rôle d'espace de formation. *En France*, roman d'une certaine migration, temporaire et privilégiée, raconte donc l'éducation sentimentale, mais aussi générale, du jeune colonial à et par Paris. De Gabriel Fanjane qui va passer de son obsession des écolières à la réalité des amours sensuelles avec une femme plus âgée que lui, à Claude Mavel, les personnages évoluent d'une conception créole de l'amour et du bonheur, fondée soit sur la passion, la fidélité, le mystère, soit sur la dégustation, à une conception parisienne plus adulte, plus réaliste, plus terre à terre, moins rêveuse et fantasmée. Ce qui vaut pour l'amour vaut pour le reste ; Paris est l'espace d'initiation à la réalité, à ce qui est possible. C'est le lieu où le sujet colonial créole, confronté au doute, prend conscience de ses possibilités et de ses limites. C'est le lieu où le regard créole, de l'ethnotypisation à la prise en compte du divers, se règle.

---

6 Etrangement, en opposition aux poncifs du roman exotique, ce n'est pas aux îles, mais à Paris, que le colonial (ici Chouchoute) est "énervé" par sa libido. Voir p. 170-180, t. 2.

7 Le réglage de sens des personnages féminins va aussi dans ce sens. Si, au début, le narrateur oppose dans le discours explicite et dans le discours intérieur de Claude la pure Eva et les petites femmes de Paris, le personnage d'Esther brouille cette dichotomie. Ouvrière, amoureuse de Claude à qui elle propose de tenir compagnie pour la durée de ses études, elle est, en quelque sorte, le double d'Eva qui déclarait que "le rôle d'une femme est de consoler." (p. 70).

### ***Du récit exemplaire au miroir des signes***

Tout autre, bien entendu, est le parcours de l'ouvrier réunionnais émigré en France pendant les années 60, et le réglage de son regard a une toute autre signification. En 1977, paraît chez Maspero un texte intitulé *Zistoir Kristian*, dont le sous-titre est *Mes-aventures. Histoire vraie d'un ouvrier réunionnais en France*. Le signataire du livre est un prénom, Christian. Le contrat de lecture est donc, apparemment explicite : on a affaire à une histoire vraie, au récit de vie d'un émigré réunionnais qui raconte son histoire et ses histoires (comme le signale le titre créole qui peut se traduire indifféremment par le singulier ou le pluriel), ses aventures et ses mésaventures. Mais les choses sont, bien entendu, moins simples. La page de couverture signale que l'histoire a été "traduite du créole", et la préface collective, assumée par une instance qui signe "les traducteurs", précise les conditions de l'écriture. Deux programmations se rencontrent ici : d'une part un récit présenté comme journal, témoignage vécu, discours de vérité, expérience particulière d'un sujet, de l'autre un texte présenté comme (ré) écriture collective à des fins militantes. L'instance anonyme qui signe la préface, ce "nous" jamais situé qui est, en dernière analyse, le vrai sujet sinon de l'énonciation, du moins de l'écriture, réoriente sans doute le récit dont il durcit, à défaut des événements, l'interprétation qu'en donne Christian. Ce sujet collectif d'énonciation, responsable de cette hétéro (bio) graphie, est, dans la réalité, un groupe d'étudiants réunionnais anticolonialistes de Paris. C'est ce qui explique la tonalité particulièrement acerbe des critiques contre les institutions françaises, y compris les syndicats ouvriers. Plus qu'un journal, *Zistoir Kristian* est donc un récit de vie exemplaire, une "confession" militante à orientation performative très précise, une espèce d'autofiction à thèse.

Le récit est divisé en deux parties, l'enfance et l'adolescence du personnage à la Réunion, sa vie d'adulte en France. Christian, jeune Noir, est le fils d'un pauvre métayer exploité par le propriétaire et ses hommes de main. Il abandonne une école totalement étrangère à son univers et à ses références avant le certificat d'études<sup>8</sup> et devient ouvrier agricole saisonnier dans les champs de canne à su-

---

<sup>8</sup> Ce qui rend problématique le fait qu'il tienne un journal, d'autant plus qu'il déclare qu'il a oublié ce qu'on lui a enseigné à l'école (p49).



cre, avant de trouver un poste, tout aussi précaire mais moins épuisant, en usine sucrière. Mais le service militaire l'oblige à partir en France. Ce départ n'est cependant pas vécu comme un traumatisme dans la mesure où Christian se fait des tas d'idées sur la France dont on lui a dit du bien, et qu'il se représente comme un endroit où de nombreux désirs peuvent se réaliser. A la suite de son service militaire, où il commence déjà à connaître le mépris et le racisme des gradés, Christian, qui a décidé de rester en France, suit un stage F.P.A. pour devenir maçon.

Bien entendu, la France ne sera pas ce paradis qu'il s'imaginait, et le parcours du personnage sera présenté comme une véritable descente aux enfers. Alors qu'il rêvait de "brûler ses vingt ans dans ce pays de Blancs", il constatera a contrario "qu'ils ont tué mes vingt ans" (p. 51). Ce réglage tragique et dérisoire du sens de "brûler", qui montre que les mots ne signifient pas de la même façon lorsqu'ils passent de l'énoncé du rêve à celui de la réalité, est symptomatique de la stratégie énonciative et narrative du récit. L'économie de ce dernier repose sur une stratégie de l'inversion terme à terme entre la représentation fantasmatique de la France par le jeune Réunionnais avant son départ, et la découverte de sa réalité par le travailleur immigré qu'il est devenu. La France est, dans son ensemble, présentée comme un espace inhumain, où le personnage, qui connaîtra un début de clochardisation (p. 80, p. 94) est sans cesse confronté au racisme des petits chefs (p. 55), des filles françaises (p. 75), des employés de bureau (p. 67), et même des ouvriers. Mais ce parcours initiatique à travers la France, ses leurres et ses embûches, permet de mettre en scène un personnage qui se révolte et qui prend peu à peu conscience à la fois de son état de pseudo-Français, de l'échange inégal entre le Nord et le Sud, des rapports coloniaux entre la France et la Réunion, et de son statut de travailleur immigré. Les épreuves du personnage lui enseignent la solidarité entre travailleurs, hors de tout appareil syndical, surtout entre travailleurs émigrés, contre l'individualisme forcené et le larbinisme qui le caractérisaient quand il travaillait dans les champs de canne et à l'usine sucrière. Mais la France est rejetée en bloc dans son mode de vie, ses syndicats etc ; à la fin du récit, le regard de Christian est sans nuances, il réifie, ethnotypise, inscrit la différence comme absolue et non négociable (p. 103). Le lieu de vie (la France) est donc inhabitable, le lieu habitable (La Réunion) est celui où l'on ne peut plus vivre.

Où donc trouver le lieu ? C'est à cette question que tente de répondre un texte poétique publié en 1993, *Dehors est un grand pays* d'Alain Lorraine. "Je reviens chez eux, je reviens chez moi", écrit le poète, montrant que désormais le lieu (ou le non-lieu) est partout où le sujet le et se reconnaît. Le texte est un va-et-vient entre l'enfance réunionnaise et la maturité française, entre la misère et la violence du Sud et la solitude, l'indifférence, la folie du Nord. Au delà des mythes, des refuges et des légendes, le texte essaie d'énoncer ce qui, malgré tout, fait lien, et comment penser ce qui fait lien et ce qui joue le rôle de lieu.

Le poème s'ouvre sur ces mots :

*Je ne suis pas de reniement. Je ne suis pas d'enfermement. Et  
Dehors est un grand pays, tu sais. (p. 7).*

C'est cette double négation-affirmation qu'il s'agit de tenir ensemble. Le texte ne fait l'impasse ni sur les mirages et les conditions de la migration (p. 66-69), ni sur le racisme contre les travailleurs immigrés (p56-59), ni sur la destruction des cultures du Nord par le Sud (p. 72).

Mais ce qui est remis en cause, c'est une vision manichéenne du monde entre un Sud de l'enfance paradisiaque et un Nord infernal de l'âge adulte, ou l'inverse. "Le monde est peuplé d'anges blessés" (p. 16) ; tout est brouillé depuis toujours, tout est et a toujours été énigmatique ("l'énigme des noirs entoure chaque étoile" p. 12) et mystérieux. Le Réel est, désormais, ce qui est difficilement saisissable, énonçable<sup>9</sup>, sinon dans la fragmentation, l'éparpillement (ce qui explique l'incessant va-et-vient dans l'espace et dans le temps), dans la mesure où l'homme ne se définit plus que par sa finitude, son incomplétude, son déracinement ontologique (p. 18). Personne ne plaide coupable, personne ne plaide non coupable ("Il n'y aura pas ici d'origine accusée." p. 37). Plus fort que les idéologies et les mythes, il y a le "tout" (p. 10), il y a la complexité des généalogies et des filiations, des déchirures et des partages ; il n'y a pas de véritable solution de continuité entre le désiré et le haï, le juste et l'injuste, le bien et le mal (p. 7). Le monde, comme l'enfance, est un arc-en-ciel ("Ici chaque famille est un résumé du monde." p. 39). Sous l'apparente opposition, se laisse lire la secrète solidarité, le

---

<sup>9</sup> Cf p. 23 : "Le recours des paroles sonne aussi faux que le dernier verre de l'ivrogne."

réseau souterrain des signes en miroir (p. 37). Cette mise en question de la territorialisation, des frontières vient du Sud. C'est un regard créole sur le monde, un regard qui est habité par le multiple. La parole sûre d'elle, qui pourrait (re) donner sens au Réel, poser les fondations pour une fierté, une identité, une vie, est reportée au futur (p. 34). Mais cette identité, elle n'est plus dicible, ni à dire. Le Réel est toujours ailleurs, et surtout pas dans la recension des blessures, des manques, des douleurs (p. 47). Il s'agit bien ici de créer les conditions d'un nouveau regard capable de rendre compte du Réel autrement que comme le lieu du père, de l'ancêtre, de l'identité gelée et en mal d'Histoire ; d'un regard capable de rendre compte du Réel comme lieu de tous les possibles, qui permette de trouver le (non) lieu et la formule.

C'est pour cette raison que la France est perçue comme une juxtaposition, un éparpillement d'événements que le regard enregistre en essayant de produire du sens, d'instaurer des relations. Le regard dit l'éclatement, et l'écriture confirme qu'il n'y a plus ni centre ni périphérie (p. 20). La France est cet espace où tout est perdu, où tout et chacun se perd ; le déracinement est le seul rapport au réel, et ce rapport unique rend la relation fragmentée à l'infini, démultipliable : tout est semblable, mais le semblable est désormais la différence généralisée, c'est à dire l'indifférence. Le regard créole fin de siècle est un regard post-moderne sur un monde sans assises, sans fondations. A la place du métissage surgit l'hybride général, thématique par cette formule : "l'authentique indigène de la grande ville" (p. 21), celui qui "dépose sa journée à l'intérieur de ses yeux endormis". Le sujet soi-même, déterritorialisé, qui est déjà tous les exploités de la terre de l'enfance (p. 31-35), hante et est hanté par toutes les tragédies du Tiers-Monde et du siècle (p. 30). Il se dissémine, n'arrive plus à trouver son centre, un lieu qui soit autre chose qu'un non-lieu, un espace, aussi infime soit-il, où ancrer son identité (p. 28-29).

A la différence des personnages d'*En France* et de *Zistoir Kristian*, le sujet qui regarde est dans la mêlée. Mais le partage, la solidarité, est celui des fins, des restes, de la mort commune (p. 23). Le sujet est confronté à une Europe qui ne cesse de se répéter et d'entraîner le monde dans ses hoquets, ses bégaiements depuis la seconde guerre mondiale (p. 29). Ce monde, en raison de sa diffi-

cile assignation, de sa difficile énonciation, fait que tout et toutes les relations sont désormais de l'ordre du spectral, du fantômal :

*Je suis le marin unique de ces paquebots fantômes qui pilotent des continents. (p. 19).*

C'est bien ce qui, positivement cette fois, signe l'humanité. L'homme à venir, déjà là, est bien celui qui erre, mais qui se constitue de et dans cette errance, est bien- fantôme- celui qui hante tous les espaces. Dès lors, sans terre, sans espace assuré, sans territoire, sans parole, sans identité ethnique, il est le migrant par excellence, celui qui, établi dans l'entre-deux, est, à la fois, inassignable, insituable comme le fantôme, et, comme lui, à découvrir.

Le migrant, figure nouvelle de l'homme est celui qui lui donne sens, et, en particulier, celui qui fait bouger les certitudes et les paysages, les regards et les paroles, celui qui, finalement, peut remettre en branle une Histoire qui était devenue une histoire de fantômes :

*Maçons de la Creuse, mineurs de Pologne, nourrices de Bretagne, arabes du Bled, coloniaux des tranchées, européens de la faim, indochinois des usines, faire-part des génocide juifs des premières heures ; les mêmes hôtels à vermines, les mêmes gares en danger, le même labyrinthe en uniformes et je redis nous sommes cent nous sommes mille chairs vives sans royaume nous sommes mille et plus visages sans papiers à multiplier la France. (p. 45).*

**LE SURGISSEMENT BAROQUE DE  
L'ORALITÉ**



**Fatiha BEREZAK**  
**Paris**

## **Un nombril du Sud en Europe**

Je suis bougnoule  
ni bouboule ni maboule  
je suis privilégiée  
leur bouc émissaire préféré.  
Même si je n'en ai pas l'air  
je suis leur bouc émissaire :  
Demande à l'amiral Lacase  
S.S. Busch C.I.A. où ils nous casent !  
les « droits du sang » ont nourri la « mort des idéolo-  
gies »  
qui n'est que l'idéologie de la mort.  
La pub média-voyeuse phagocyte ma vie privée.  
Entre leur « code de la famille »  
et Schengen-Maastricht je balance...  
Mais pas du coeur.  
Les maîtres de la finance sont de toutes les rives ;  
moi, dans mes deux, je suis rivée  
de l'une à l'autre dans les dérives  
de ma sous-humanité.  
Dans les quart-monde, issue du sud,  
voilà pourquoi je perds le nord :  
je viens des nations camps de la mort.  
il y a quarante années que j'y rampe  
dans les silences accusateurs  
pour me livrer à leur curée.  
Mes maîtres, efficaces et performants  
avec ma peau, font du bon vin  
ce vin nouveau du nouvel ordre

qu'ils dégusteront sur la lune.  
Moi, j'ai pas droit à ma dune.  
Je ne suis pas une paire de fesses  
j'en ai si peu, je le confesse !  
chez moi, on m'a dénationalisée  
me bousculant : « t'es pas d'ici » !  
ils étaient rentrés des frontières  
ont mis à nos pères des muselières  
ont creusé toutes les différences  
pour forger le puits des horreurs  
puis, ils m'ont épinglée « émigrée ».  
c'est pas une nationalité !  
c'est le camp de notre marginalité  
une fosse commune... Une survie sous-solage !  
je n'ai pas encore marché dans le ruisseau !  
je l'ai longé, c'est pas très beau.  
Je suis pierre qui a roulé  
sur la lumière des mousses...  
j'amasse toutes les secousses.  
Partir... par l'encre de ma plume,  
déployer le naufrage.  
Déviante ! Je suis force de vie  
Déviante ! Et je m'en vante.  
L'état-nation perd son chapeau  
la finance l'a décoiffé.  
Nous sommes lumpen-prolétarisés,  
lumpen-bourgeoisie mondialisée  
l'armée de réserve sous pression  
pour réchauffer leurs Menguelopoles.  
De ma précarité, je sème des rêves de reine  
qui aiment l'extase des vents.  
j'ai le nombril du sud  
comme les plantes, je m'élève  
pour me détendre ailleurs.

A force de déplacements forcés,  
je suis escargot dans ma coquille.  
Un jour, je me suis levée  
pour faire mes papiers-d'identité-sisyphe,  
j'y suis née enchaînée.



J'étais dans la culture scientifique  
issue de racines promptes aux chants,  
ils m'ont méthodiquement balancée  
dans la culture des papiers.  
Dans son champ je suis brûlée à petits jeux...  
Ils me coincèrent « Fatma futée »  
impossible à manipuler  
surnuméraire au progrès.  
Ils conseillèrent de m'esclavagiser  
parmi les boulots non-payés  
histoire de m'intégrer dans le noir,  
moi qui viens de la lumière !  
ils insistèrent pour que je pense  
à mettre de l'argent de côté,  
de quoi me faire enterrer  
sinon, je serais brûlée vive  
pour économie d'énergie.  
Hitler a bien proliféré !  
Mondialisé ses rats frustrés.  
Depuis, je suis brûlée vive.  
Je suis l'otage du ballottage  
entre le continent de la mort  
et la mort lente du chômage.  
Dans notre Eurochomeur  
quand je vois des gens courir  
je me place de côté.  
Dans mon recoin, je chante :  
« qui m'a volé, qui me vole...  
le droit à ma terre, à ma citoyenneté... à ma vie ? »  
Du coca-cola au coke à coolies  
flottent nos plus bas instincts.  
Que voulez-vous que l'on réplique  
à la logique de l'argent charognard  
au boulot milice et kapo ?  
L'arbre craint l'eau,  
l'oiseau fuit son chant.  
Je n'ai plus de corde à mon arc  
la course aux papiers me l'a volé :  
Schengen-Maastricht  
hiéroglyphe de mes non-droits

le temps qu'il me faudra, pour les déchiffrer  
je serais peut-être ressuscitée ?  
les isolés des temps frustrés  
meurent sous les balles des temps à vivre.  
quand j'ai montré mon savoir-faire  
ils m'on répliqué sans ambage :  
« t'as même pas de sexe appeal »  
je puisais fébrilement dans leurs valeurs (renversées)  
– «Aujourd'hui, le sexe est à pile  
... Et la pile Wonder ne s'use  
que si l'on s'en sert » !  
En outre, je n'ai même pas de quoi offrir une pile.  
L'occident chantait l'entreprise.  
Dans mon pays y'avait une emprise !  
j'ai crié vive le libéralisme !  
c'était du cannibalisme.  
Ils cassèrent les entreprises  
dans la fureur d'un carnaval médiatique  
pour accoucher aux forceps  
du diable pharaon ordonnateur.  
je suis montée à Paris,  
elle a descendu mes illusions.  
En pleine Mitterrandie  
c'était pire qu'en guerre d'Algérie  
mon ausweiss limitait le champ de mon entreprise.  
Ils décrétèrent mon appartenance  
au gré de leurs airs changeants.  
Les sous ensembles sont truqués.  
Je ne peux aller au paradis ;  
l'enfer, mon rejet de toute modernité  
puis de toute humanité pour moi est ici-bas.  
de plus, je n'en ai pas les moyens :  
j'ai déjà acheté la mort à crédit.  
Ma liberté n'est pas « clés en mains »  
néanmoins, si nous en avons perdu la clé,  
c'est parce qu'on a été déplacés  
partout sur terre... Comme par le S.T.O. au passé.  
Cette fois, nos déplacements avons payés.  
Je ne peux m'aligner vers le haut :  
j'ai deux pattes et deux bras trop courts.

voilée par les médias, mes voisins ont peur de moi.  
Je suis le fantôme préfabriqué  
par leurs jeux de magiciens.  
Ils repassent mon image  
et me diabolisent à leur goût  
pour raser, violer nos racines,  
« déstructurer », nous esclavagiser  
monopoliser toutes nos ressources  
mon seul nom ouvre le « tout à l'égout ».  
dans les publicités de l'inutile  
où ils n'ont plus rien à vendre  
que leurs valeurs préfabriquées  
télé de la drogue à la morgue  
télé fabrique de paranos  
tueurs armés jusqu'à l'acte  
pour nous entre-dévoré  
pendant qu'ils érigent leur pyramide  
de violeurs dinguots aux couleurs sado-maso  
l'image est un barrage à nos rêves délavés  
pour rougir nos pavés.  
J'ai un parcours de combattante,  
je ne crains pas les pluies battantes,  
parce que je ne suis pas branchée  
au sein de maman-télé  
qui mondialise les paumés  
du ghetto au peuple  
qui retourne au ghetto.  
dans cette Europeple  
nous avons désappris à grandir.  
dans l'Europeple  
nous sommes boat-people  
sans bateau à venir.  
dans les slogans identitaires  
promoteurs du « tout sécuritaire »  
je suis sourde à l'amour :  
inapte au bonheur. Defunctus, j'ai chanté :  
« le travail c'est la santé... ne rien faire c'est  
s'isoler...  
ou devenir mercenaire au rabais... »  
Je n'ai plus la force de tenir des discours

qui n'ont plus cours que pour les sourds.  
J'ai protégé mon fils,  
ils m'ont envoyée chez les pschy  
Ils ont crié : « au parano » !  
cette femelle réfléchit trop !  
A l'A.N.P.E. j'ai fait queue leu leu  
y'a des prospectus  
dont on fait motus.  
On te propose un stage  
si tu as trop de bagages  
on te dit : « dégage »  
t'iras chez le pschy faire un gros dodo  
je leur ai crié de ma sérénité amusée :  
j'ai pas besoin de pschy  
pas besoin de gadget, mais de sciences,  
d'amour, de liberté d'entreprise.  
Délogez les prédateurs camouflés dans les slogans  
qui nous amputent pour qu'on s'enlise.  
J'ai crié dans la débâcle social-désintégratrice :  
« Non assistance à la république en danger » !  
les extrêmes-Merlin qui nous déchantent ont hurlé :  
A mort, les Fatmas futées !  
Malgré toutes les nuisances, j'ai murmuré :  
C'est pas Byzance...  
J'ai fini chez un pschy :  
le premier avait des tics  
le second était anorexique  
le troisième, drogué, m'envoya des pics...  
le quatrième n'était pas chic  
le cinquième me cria eh !Marik... Marik...  
Le sixième était hermétique  
le septième lymphatique  
comme j'avais pas tourné du chapeau  
on m'envoya chez un pschy beur...  
qui m'a hurlé : « nique ta mère » !  
Je ne peux pas ! j'ai hurlé !  
Je ne suis pas mama beurk !  
Avec des rats comme vous,  
je deviens mama-peur,  
moi qui suis une mama poule.

ils m'ont prise par la peau,  
je me suis prise par la main.  
je n'ai plus rien remis à demain :  
je traçai des projets.  
A les réaliser je me décarcassai  
je me suis mise au boulot,  
travaillé du chapeau.  
J'ai créé un produit.  
Me v'là dans le business parti.  
J'ai rencontré des responsables  
qui seraient mieux à leur place  
dans les cavernes d'Ali Baba,  
mais du côté des voleurs.  
Si j'ai une tête de demeurée,  
je ne suis ni envieuse ni frustrée.  
les jugements de paumés ou de perturbés  
ne peuvent en aucun cas me toucher.  
Je suis mortelle : Je gère ma vie.  
Je suis vivante, pas en sursis.  
Je rappe... Les carottes...  
Même si elles ne sont pas cuites.  
Je rappe... Le fromage  
y'en a plus !  
Je gratte... Dans mon coin... Du papier  
Je suis un rat... D'opéra  
je suis devenu rat ton...  
chez tonton.  
J'ai horreur des cans cans...  
pas du french... Il est heureux  
et... Dansant !  
J'ai dû quitter mon chemin.  
La voie était barrée.  
pourtant, je m'y sentais bien.  
Aujourd'hui je patauge,  
et je pique à l'auge.  
Forcément ! J'ai préféré y prendre  
la verticale au pain.  
Moi, au moins, je le sais.

Je vends des cuisines intégrées.  
Je suis intégrée dans les cuisines...  
Pas dans la grande, bien sûr !  
Puisque je vends des cuisines.  
Un matin, je me suis mouillée :  
Dans les cuisines, tout haut, je chantais :  
« Les cuisines intégrées dans un meublé...  
C'est pas nécessaire...  
Les cuisines intégrées dans un pavillon...  
Faut l'pognon ! »  
Arrête ! cocotte ! Casserole !  
Hurlaient mes collègues à tue-tête.  
Le chef de cuisine me convoqua sur le champ :  
– «Vous êtes trop intègre,  
pour être intégrée dans nos cuisines ».  
Vivement, je lui répondis :  
– Apprenez que, titulaire d'un C.D.D.,  
vous ne pouvez, pour si peu, me virer !  
Monsieur l'inspecteur du travail vous sanctionnerait !  
En outre, travailler dans la joie,  
ne peut qu'augmenter le quota,  
et l'esprit des chansonniers ne peut,  
en aucun cas... nuire à notre métier !  
- «Bien, pour vous, chère Madame, les carottes sont  
cuites. »  
D'une révérence, il m'indiqua la porte,  
que je m'empressai de prendre sur le champ.  
En fait, j'avais commencé à comprendre leur cuisine  
Je ne suis pas sortie de Saint Cyr, mais...  
de l'école de la République.  
Le lendemain, on crut surprendre, dans la soupe...  
Un cheveu :  
Miracle... C'en était un !  
Nouvelle rencontre au sommet.  
Et là, je fus sonnée :  
Etant donné que, dans l'entreprise,  
vous seule zozotiez,  
un poil sur la langue possédiez...  
nous l'avons retrouvé, ce matin,  
dans la soupe dans laquelle vous avez craché.

Le chef avait le vent en poupe.  
Il m'a cuisinée. Quelle entourloupe !  
Je lui ai répondu, derechef :  
vu qu'on m'avait toujours enlevé  
la soupe de la bouche  
et que, parole d'honneur,  
je n'y ai jamais craché...  
Pour dénicher ce boulot...  
Ce fut un scoop...  
L'honneur, m'a-t-il répliqué,  
et ces valeurs auxquelles vous vous référez  
sont de notre temps dépassés !  
Je crois, la belle, que vous rêvez...  
Sans tenir compte de nos harcèlements,  
dont vous faites, pourtant, l'objet !  
Vous m'étonnez !  
J'attendais, le coeur battant,  
la décision de mon D.G., qui, l'air content  
ponctua son jugement :  
« Vous êtes mutée aux toilettes ».  
Dans les toilettes, y'avait un monde... !  
Plongé dans une nuit profonde.  
Je m'accrochais à la fenêtre  
pour respirer l'air qui passait en traître  
il y avait de la concurrence !  
il y avait de la turbulence !  
pour ne pas se faire écraser  
faut être capable de marcher  
sur la foule et l'écrabouiller.  
J'ai failli y aller avec la chasse.  
Je ne vous parlerai pas de la crasse.  
Y'avait un brouillard... A couper au couteau.  
Y'avait même des longs couteaux.  
Je fis un boucan de boucanier ;  
A tue-tête, je hurlais  
la chanson que, déjà, connaissez.  
J'ai reçu de ces coups de pieds !  
Là, encore, ma chanson déplaisait.  
On m'envoya sur les toits,  
mutée comme girouette.

Il y faisait un de ces froids !  
J'ai encore trouvé une pirouette :  
J'ai mis des ailes pour m'envoler.  
C'est pourquoi, là haut, quand je passe...  
Je picore des mots ;  
Je chasse...  
Des mots bleus, soleil, azur,  
Et je les porte dans la bouche des enfants  
pour qu'ils goûtent à cette saveur des mots  
gonflés de soleil  
et d'un zeste d'humanité.

Fatiha BEREZAK.

Octobre 1994.



*Nadine DECOURT*  
*IUFM de Lyon*

## **Pratiques de contes immigrés : Quand des femmes entrent en littérature**

Les littératures orales connaissent depuis une dizaine d'années un renouveau qui réjouit les chercheurs et se manifeste à travers l'invention de rituels urbains : festivals, stages, colloques et séminaires ont remplacé les antiques veillées, le temps des villages. Le conte est sorti des écoles et des bibliothèques, lesquelles ouvrent largement leurs portes à ceux que l'on n'ose plus appeler les "nouveaux conteurs". Les populations issues de l'immigration ont contribué à ce retour à l'oralité tout comme elles en ont profité aussi, à travers un marché de l'interculturel. En effet des enseignants soucieux d'établir des relations avec des publics dits difficiles se sont servis du conte comme outil médiateur, comme objet de dialogue. Ces sollicitations, souvent relayées par les centres sociaux, ont favorisé l'émergence d'un répertoire spécifique, publié, à de rares exceptions près, de manière aléatoire. Ainsi, à côté d'une littérature beur, d'une écriture propre aux jeunes générations issues de l'immigration, des mères et jeunes mères-grands se lancent à la conquête d'un nouvel espace littéraire. Ne seraient-elles pas en train d'inventer, à travers les contes, un art de la médiation porteur d'une esthétique nouvelle, en quête de ses propres formes de transmission<sup>†</sup>? Je voudrais ici m'appuyer sur une expérience menée avec un groupe de femmes immigrées pour tenter de dégager quelques traits de cette entrée en littérature.

### ***Petit laboratoire interculturel de littérature orale***

Onze femmes immigrées, neuf maghrébines, deux laotiennes, se sont retrouvées dans le cadre d'une formation en alternance

"Contes et récits de la vie quotidienne". Agées d'une quarantaine d'années en moyenne, peu ou pas scolarisées au pays d'origine, elles sont arrivées en France il y a une vingtaine d'années environ et ont suivi des cours d'alphabétisation. Recrutées par le bouche à oreilles à travers l'agglomération lyonnaise, elles ont accepté un contrat de travail prévoyant une journée autour du conte dans le local d'une association située au centre ville et un temps équivalent de stage dans une école ou un équipement de quartier, au plus près du domicile de chacune. Il ne s'agissait pas de former des conteuses, dans un objectif d'insertion économique, mais d'aider des femmes à se réapproprier un patrimoine, et, à partir de là, fortes de leur identité, à trouver les moyens de mieux s'insérer dans leur environnement. Le conte a donc été posé dès le départ comme créateur de liens dans le groupe et sur les divers terrains de pratique. L'équipe d'animation était assez diverse et solidaire pour garantir un effort d'ouverture, une ouverture symbolisée par la présence presque exotique des deux laotiennes. Le français s'est imposé comme langue véhiculaire, non sans recours aux langues maternelles, quand besoin était, le travail de mémoire s'exerçant ainsi dans une rupture radicale avec la tradition. L'objectif était bien de se remémorer des contes pour les transmettre à nouveau dans les écoles, les bibliothèques, les centres sociaux, à des publics d'ici, forcément mélangés, d'enfants le plus souvent, et si l'occasion se présentait, d'adultes. Ces allers-retours entre le groupe et les terrains de stage ont contribué à faire sortir les contes de la tribu, à impulser une dynamique d'exploration intra- et interculturelle. A la différence des informateurs habituellement sollicités dans les opérations de collecte, les membres du groupe ont d'abord fait l'expérience d'une matière première échappant au temps et à l'espace, de contes sans frontières, étrangement identiques du Maghreb au Laos en passant par l'Europe des frères Grimm, étrangement différents dans un ensemble culturel donné, d'une conteuse à l'autre, dans une irréversible fragmentation du domaine habituellement étiqueté "maghrébin", "arabe" ou même "arabo-berbère". Je ne traiterai pas ici directement des processus de développement mis en oeuvre quant à l'identité personnelle ou collective mais m'attacherai au travail de conscience littéraire induit par ces pratiques du conte en situation interculturelle. Tout le groupe s'est de fait constitué en petit laboratoire de littérature orale en situation interculturelle, a inventé peu à peu les modalités d'une recherche-action.

### ***Immigrations au féminin***

Comme le rappelle J.-N. Pelen à propos des contes cévenols, *la littérature orale, dans aucune culture, n'est énoncée à brûle-pourpoint et c'est une erreur de la recueillir ainsi*. Les premiers échanges qui ont eu le conte pour prétexte ont fait surgir des souvenirs d'enfance, des odeurs, des saveurs, des visages et des paysages enfouis, laissés au pays comme bric-à-brac inutile, ou trop encombrant et lourd à porter dans la grisaille des villes. Les contes se sont donc tissés sur fond d'anecdotes, entre le réel et l'imaginaire, dans la confrontation.

L'évocation du "pays" a réveillé des blessures et des ruptures. Arrachements au pays, scènes de guerre pour les laotiennes, ont pu se dire enfin, sujets de conversation parfois interdits en famille dans une volonté délibérée de réparation par l'oubli. Dans l'intimité et la chaleur du groupe, dans le partage de l'exil, les contes ont fait surgir des récits de vie, ont croisé les trajectoires personnelles de filles privées d'école, offertes à des mariages sans "l'amour" à l'occidentale, transplantées loin d'une mère, d'une grand-mère, d'une grande famille. L'image mythique d'un paradis perdu s'est alimenté de ce temps de l'enfance retrouvé à plusieurs voix. Elle a provoqué en corollaire, dans la violence ou la dérision, l'expression des misères de l'immigration : la froideur des villes et de leurs murs soit-disant peints, l'incompréhension quand il a fallu accoucher à l'hôpital, renoncer à des rites précieux d'enterrement du placenta, la visite humiliante de l'assistante sociale. Mais par-delà les nostalgies et les douleurs, se sont exprimées aussi des curiosités ethnographiques, cristallisées, en dépit de leur difficulté à parler en français, par les deux laotiennes. Coutumes et croyances religieuses, rapport à la mort, à l'argent, au pouvoir ont fait l'objet de discussions animées, voire de mimes quand la langue faisait trop défaut. Ainsi ce cours tout en geste sur les manières dont il convient qu'une femme laotienne s'adresse à un homme et lui témoigne son respect. Les rires laissaient entendre le ravissement incrédule derrière un questionnement de sociologues et d'anthropologues. Et s'il y avait femmes plus opprimées que "nous", et si les génuflexions asiatiques étaient pires que le voile islamique ? Qu'est-ce qu'aimer et être aimé ? Comment concilier tradition et modernité, médecine occidentale et pratique chamanique ? Où en est-on des rituels du mariage ici et là-bas ? "Immigrations comparées", le dossier, une fois ouvert, n'a

cessé de s'étoffer, de donner à voir des ressemblances et des différences. Des femmes ont puisé dans l'imaginaire des contes le courage de dire "je" et, sans même avoir à dire "je", dans la parole du conte, d'oser se dire.

### ***Du répertoire***

Les premiers contes ont fait éclater la douleur de la séparation, la perte de la terre-mère. "La vache des orphelins" a introduit un abondant corpus de frères et soeurs malheureux, poussés à l'exil par les persécutions d'une marâtre. Toutes les variantes ont trouvé leur place, y compris celle de la maman-vache laotienne, dans une même symbolique de l'animal nourricier, substitut de la mère, au grand ébahissement de l'auditoire. De persécutions en persécutions, "Cendrillon" en est venue à s'imposer comme figure consensuelle et emblématique, sorte de "femme-enfant-immigrée" condensant toutes les misères du monde. Les contes d'enfants malins ont été aussi nombreux, en contre-partie, à attester les valeurs de la débrouillardise, à célébrer la revanche des pauvres et des exclus sur les puissants de ce monde, dans une logique de l'intégration réussie. Le conte cependant n'en a pas moins véhiculé, dans toute son ambiguïté, la question du bonheur, à travers une thématique du "Pauvre et du Riche" inlassablement reprise par les unes et les autres, la variabilité allant jusqu'à l'inversion même de la leçon que nous connaissons bien par la fable du "Savetier et du financier". Berceuses, chansons d'amour et devinettes ont certes tempéré la satire sociale et donné sa place au rêve, mais les rapports de force dans le couple, l'équilibre du masculin et du féminin ont nourri tout un cycle de contes facétieux, jugés d'abord peu adaptés à des enfants mais rapportés avec délices et ensuite introduits avec succès dans les écoles. "Les deux vieux qui ne voulaient pas attacher l'âne", "La femme stupide", "L'homme qui battait sa femme" mettent en scène la bêtise et donnent à rire, mais aussi à réfléchir. Ces contes n'ont pas surgi à l'improviste mais en étroite corrélation avec la vie du groupe, au plus près parfois des drames les plus intimes. Enfin, un conte a accompagné et comme guidé le groupe dans ses cheminement interculturels, "Les oeufs du serpent", sorte de conte-fétiche aux multiples versions qui a servi à dire la métamorphose, la peur de l'autre mais aussi le pari de la rencontre. Une soeur avale des oeufs de serpent, victime de la ruse d'une belle-soeur jalouse. Enceinte,

elle est abandonnée des siens, recueillie par un passant qui la délivre et l'épouse. Il lui a fait manger une viande très salée et l'a suspendue la tête en bas au-dessus d'une bassine d'eau pour faire sortir les serpents de son ventre. Son frère passe un jour chez elle, elle lui chante toute son histoire et se fait reconnaître. Le motif du simulacre d'accouchement est aussi constant que l'émotion qu'il suscite. Il illustre bien toute l'ambiguïté du serpent, animal tantôt bénéfique, tantôt maléfique, triple symbole, comme le souligne G. Durand, "de la transformation temporelle, de la fécondité et de la pérennité ancestrale". Le serpent, "animal lunaire qui mue tout en restant lui-même", n'a cessé de hanter les mémoires et de donner figure au travail de l'identité en oeuvre dans le groupe.

Ainsi, toute limitée que puisse être cette expérience du conte dans un groupe interculturel, pourrait-on, à partir d'elle, faire l'hypothèse de l'émergence d'un corpus spécifique centré sur les questions d'identité, voire d'interculturalité. Soi et l'autre, dans la migration, le couple, la société, ces thématiques sont suffisamment prégnantes et ouvertes pour trouver un auditoire et privilégier un répertoire, ce qui resterait à étudier sur une plus vaste échelle et à plus long terme.

### ***Vers un néocontage ?***

Le conte n'est pas seulement compris par un répertoire et ses thématiques. Il est d'abord objet d'oralité, d'interactions verbales, transaction avec un public. A l'hypothèse d'une spécification du répertoire, je voudrais joindre à présent quelques remarques sur ce qui me semble caractéristique d'un nouveau contage.

Tout d'abord, si les conteuses ont pris confiance en elles, leur quête d'identité est passée par une connaissance littéraire d'elles-mêmes. Elles ont eu la révélation de leurs capacités à narrer sans le secours du livre, à la différence de leurs responsables de stages (enseignants, bibliothécaires, travailleurs sociaux). Si elles ont fait des progrès en français au cours de la formation, elles ont appris à ne plus avoir peur de leurs "fautes", à faire la part en quelque sorte de la langue et du récit, à prendre acte du plaisir que procurait à leur auditoire la saveur de leur style oral le plus authentique. Avec elles, des enfants et des adultes ont découvert la force d'une littérature populaire aimantée par les tâtonnements et les trouvailles de l'interlangue. Ces conteuses novices ont donc un statut totalement diffé-

rent de celui des conteurs "savants" qui interviennent habituellement dans les écoles en maîtres de la parole. Elles ne sont pourtant plus dans la position des mères venues aux premiers temps de la pédagogie interculturelle apporter leur culture d'origine. Si elles affichent leur patrimoine, comme autrefois, sur le mode du "nous", avec un plaisir évident pour la glose culturelle, c'est avec la conscience d'apporter une culture parmi d'autres, la leur en l'occurrence, et d'ouvrir ainsi un pluriel des cultures garanti par l'intertextualité de contes remémorés dans le groupe par bribes et corpus. Les jubilatons éprouvés dans la découverte des variantes d'un même conte les ont poussées à inventer un mode interculturel de narration, à en explorer et rôder ensemble quelques procédés. Ainsi à la gêne de la traduction en français des paroles formulaires et refrains a fait place l'irruption délibérée et poétique de la langue maternelle, dans cette euphorie de la langue autre qui est une manière de négocier un droit à l'opacité. Le contage alors se fait plus métissé que bilingue et crée de nouvelles connivences à travers la musique d'une langue ravivée par la suspension du sens. Il y a eu également dans l'intimité du groupe des contages à plusieurs voix. Soit le conte ne pouvait plus rester dans l'unicité de sa version et nécessitait chaque fois d'être retrouvé dans la diversité et la mouvance de ses variantes. Soit un même conte, pris à une source, circulait ensuite d'une langue à l'autre, jusqu'à épuisement du répertoire verbal disponible, le chaoui à côté du kabyle ou du hmong.

Petit à petit, de corpus en corpus, un répertoire d'un nouveau type s'est structuré, dans un plaisir partagé du même et de l'autre. À côté des tentations et tentatives d'écriture observées ici et là, lorsque telle conteuse apportait son conte par écrit ou l'exhibait comme trophée à travers une suite de dessins légendés par de jeunes élèves, est né le projet de fabriquer un livre qui ne déroge en rien aux nouvelles exigences d'une esthétique de l'interculturalité. Tel est le pari engagé aujourd'hui de mobiliser, entre oral et écrit, toutes les dynamiques de la variance.

\*

Des contes sont donc venus dire les splendeurs et misères de l'immigration et faire la démonstration, par leur simple rencontre, de l'unité et de la diversité de l'homme. Cette leçon d'anthropologie, *via* le Maghreb sous l'éclairage du Laos et réciproquement, s'est exercée dans et par la littérature. Oeuvre d'un groupe interculturel,

les contes ont suscité et stimulé un travail de mémoire et réactivé des scènes de la vie quotidienne. Repris et répétés au fil des séances mais aussi dans les stages, ils se sont peu à peu détachés de leurs contextes d'origine pour acquérir le statut d'objets littéraires. La répétition a mis en exergue le système de transformations propres à l'oralité et créé à la fois une mise à distance et un plaisir de l'intertexte. Des femmes en ont profité pour entrer en littérature et s'inventer un rôle de médiation fondée sur une pratique des textes, soit qu'elles content, soit qu'elles collectent, soit qu'elles se mettent à écrire. Dans ce parti pris de rencontre avec l'autre, toujours est-il qu'elles pourraient bien nous donner à voir une des fonctions essentielles du conte aujourd'hui, à savoir nous aider à mieux imaginer et penser le pluriel.





**Jean PERROT**  
**Université Paris-Nord**

## **Du baroque, des Antilles au Maghreb**

*Gemma virginum nitida et pura*  
*Stella maris lucida et Cynosura*  
(Perle des vierges, gemme brillante et pure,  
Claire étoile de la mer, étoile du Nord)  
Marc-Antoine Charpentier, 1680.

### ***Le point de fuite critique***

Le titre de cet exposé paraîtra inspiré par un propos unificateur venu d'Europe, ainsi que la citation latine placée en exergue. Avons-nous cédé, en effet, à l'illusion bien spécifique que suscite l'illumination baroque de l'étoile, substitut mythique de la Vierge, ce point focal de la rhétorique de la Contre-Réforme qui a guidé la parole des missionnaires et des Jésuites, propagateurs de la culture occidentale dans les terres lointaines du Roi ? Comble d'un projet qui s'efforcerait de relier à la culture du XVII<sup>e</sup> siècle la voix de peuples libérés depuis longtemps déjà de la tutelle du colon ? Aussi poserons nous d'emblée notre thèse qui s'est construite par à-coups, dans la découverte désordonnée de textes maghrébins, puis antillais, en un déplacement paradoxal inauguré à Bruxelles en 1991, lors de l'audition du "spectacle" proposé par le "conteur" et écrivain "beur", Moussa Lebkiri, qui "disait" là-bas les plaisirs et les charmes perdus de sa Kabylie, qui évoquait devant un auditoire envoûté le "tordage des oliviers" et "le massacre du mouton", vignettes tirées de son livre qu'il déclare "mahboul, mahboul" (p. 6) : *Une étoile dans l'oeil de mon frère*. Thèse étayée ensuite par un voyage imaginaire aux Antilles, boucle d'une séduction refermée par la magie d'autres contes et fictions, avant le retour vers l'Ithaque de récits imprévus

qu'assemble la même exigence de l'exil, ce "déplacement" comme dit Sénèque...

Cette thèse que nous allons illustrer de quelques textes choisis, peut se formuler ainsi : l'intertextualité du conte dans la littérature contemporaine, maghrébine, antillaise ou même africaine, correspond à une résurgence de l'esthétique baroque importée d'Europe dès les origines de la colonisation, esthétique censurée ensuite avec la voix du colonisé, mais demeurée vivante dans la culture orale imprégnée de religiosité par l'évangélisation. La prise en charge de cette oralité par les écrivains modernes signe autant un réinvestissement de la tradition ethnique ou nationale qu'une reprise des archétypes spécifiques du Baroque, archétypes eux-mêmes définis par la position des artistes romains dont le culte de la lumière et de l'émotion renvoie à un désir de rupture, à une promotion de l'énergie libératrice battant en brèche les cadres d'une approche purement intellectuelle du donné culturel.

### ***Ancrage : "Machines" et Nativités baroques***

C'est aux traits d'une telle esthétique que je devais être immédiatement sensible lors de la représentation de l'oeuvre de Moussa Lebdiri, une oeuvre dont toute la saveur, justement, provient d'effets de voix accentués, d'un "excès" de l'expression passionnée qui signe une violence particulière et un recours postmoderne à ces "machines" baroques dont je venais alors d'examiner les incidences sur l'écriture des contes merveilleux du XVII<sup>e</sup> siècle dans mon livre *Art baroque, art d'enfance*. Rappelons que dans cette étude j'ai montré que ces contes de fées sont fondés sur le transfert des procédés du théâtre et des ballets de cour et sur le report du merveilleux festif sur la fantaisie et l'imaginaire de l'écriture dans les Salons : ainsi Circé sort-elle de son rocher sur la scène de l'époque, comme La Chatte Blanche le fera dans le conte de Madame D'Aulnoy (Perrot, 1991, p. 30-32).

Deux exemples d'utilisation d'artifices assez semblables placés au service du merveilleux devaient aussitôt attirer mon attention dans *Une étoile dans l'oeil de mon frère*. Le premier sans conteste est significatif, puisqu'il donne le titre du volume publié en 1989. Dès l'ouverture, en effet, dans une de ces "anecdotes" poétiques d'inspiration plus ou moins surréaliste qui constituent les brefs "chapitres" de sa chronique villageoise, Moussa Lebdiri rapporte

l'un de ses souvenirs d'enfance et, dans une langue de transgression imitant le langage oral de l'émigré, avec ses "fautes" et son usage particulier du français, décrit le cadre dans lequel va se dérouler le jeu de ses héros enfantins :

*C'est la nuit belle, qui se regarde pas, la nuit du reste dehors,  
la nuit qu'on est là, qu'on est une pierre, une maison, un arbre,  
le ciel sur notre tête, la nuit dedans le ciel qui se regarde pas,  
ils poussent les étoiles (p. 7).*

Déni de la contemplation mystique qui déclenche une double réaction du ciel et des enfants, complices, car animés du même pouvoir de fantaisie :

*Parce qu'il y a des ciels qui ressemblent pas aux autres ciels.  
Celui de mon village, il est bleu, bleu spécial. Même la nuit, il  
est bleu ça le dérange pas, et il se fatigue jamais d'être bleu  
qu'on dirait que c'est son métier. Il fabrique les étoiles, avec  
mon frère on s'amuse à les attraper, parce qu'elle sont pas hau-  
tes, mais il faut lever les mains haut, très haut comme ça, vers  
le ciel. (p. 7).*

Ponctuation désinvolte, activité productrice du ciel artisan démiurge et jeu de l'enfant se conjuguent dans une même fiction pour construire un espace imaginaire surprenant, placé en réalité sous la juridiction de la mère :

*Les enfants ! les enfants ! Laissez les étoiles tranquilles, disait  
ma mère, et ne les regardez pas de trop près.*

On imagine la suite, dictée par la malice des garnements dont hérite le récit : le cadet transgresse la recommandation et il en résulte une petite scène de comédie relevée de toute la saveur de la sentimentalité populaire :

*Et on regarde, on regarde de toutes nos forces les étoiles dans  
leurs yeux, tellement qu'elles bougent pas, tellement qu'elles  
respirent plus.  
-Aii ya ya ya ya, yemma !  
Que ma mère elle arrive aussi !  
Yema ! Yema ! Yema ! Je l'ai dit, je l'ai dit, mais vous écoutez  
pas (p. 8).*

Et le dénouement merveilleux s'impose avec la même note bouffonne, lorsque la mère plonge toutes ses mains et arrache l'étoile de l'oeil du désobéissant et remet en place la machine du firmament un instant dérangé dans son ordre cosmique :

*Il ne faut pas regarder trop, trop les étoiles, disait ma mère qui  
jette dans le ciel toujours bleu l'étoile dans l'oeil de mon frère.  
Et dans le ciel de Kabylie ce soir-là, il ne nous manquait pas  
une étoile (p. 8).*

Petit drame qui conspire d'emblée à la gloire du pays natal, comme à celle de la mère mythique (Yema), mère toute puissante identifiée implicitement à la terre sacrée ("Voici les yeux de ma mère. Voici ma Kabylie avec les yeux de ma mère...", p. 6) et à l'étoile dont elle reprend et supporte l'interdit. Cet interdit de vision rapprochée et de proximité implique une élévation et la recherche d'un ciel qui ne soit plus brûlé par le soleil, ce soleil auquel le héros Moussa s'expose pour devenir malade (p. 13) ; il complète le décret tacite d'une adoration silencieuse de la mère, car il découle de la violence imposée par la filiation, elle-même exposée dans une mise en scène particulièrement baroque dans le chapitre "La femme qui tirait la corde".

Dans cette description d'une nativité grotesque présentée comme la parodie ambiguë d'un déploiement de machinerie théâtrale, la "corde", élément important de l'esthétique baroque, comme le rappelle Suzanne Allen dans son "Petit traité du noeud" inclus dans *Figures du Baroque* (p. 183), joue un rôle central, tout comme dans la représentation du *Phaëton* de Lulli qui a servi à Fontenelle dans l'explication fournie par le philosophe dans son *Entretiens sur la pluralité des mondes* de 1686. Rappelons que dans cette page célèbre, Fontenelle illustre les lois de la gravité en prenant pour exemple l'élévation du char de Phaëton sur la scène baroque et explique : "Phaëton monte, parce qu'il est tiré par des cordes et qu'un poids plus pesant que lui descend" (Perrot, 1992, 239). Dans le texte de Moussa Lebkiti, l'accouchement surpris par le jeune garçon se fait avec l'aide d'une corde qui permet à la femme de rythmer ses efforts et il est décrit comme un mystère plaisamment justifié par le point de vue limité de l'enfant, observateur encore dominé par les superstitions :

*Les hommes n'existent plus...mon grand-père absent, sans présence. A sa place, il y a une corde qui descend de notre ciel, accrochée dans l'oeil d'une étoile peut-être...Il y a toujours une corde...c'est une corde, le secret dans l'histoire et mes yeux pour voir. Je vois la femme, elle tire la corde, elle tire, la corde non elle vient pas, elle est têtue, c'est une corde de mulet (p. 65).*

Et l'apparition du nouveau-né intervient dans le déchaînement des forces d'une nature dont l'aspect terrifiant est masqué par l'humour qui préside à une description délibérément burlesque :

*La femme, la corde, elle tire, elle souffle par sa bouche, par ses cheveux, par ses yeux. Elle pousse, elle pousse, la femme éclate, elle perd tout son ventre, elle tombe, les vieilles sur*

elle.

*Elles parlent en vieilles, dans le ventre perdu elles cherchent, elles trouvent : une tête. Les vieilles vieilles elles tirent des mains, des jambes, elles tirent des yeux fermés, elles tirent, il vient une corde qui brille c'est une histoire de corde qu'elle coupent sans histoire* (p. 66).

Folie, furie de la naissance dans un rituel incompréhensible pour l'enfant qui regarde, médusé, si bien que la corde, chargée d'une fonction d'évocation métonymique, devient un objet magique de liaison entre le monde terrestre et l'au-delà. C'est pourquoi, lorsque la cérémonie se termine et que l'aï eul prononce la parole canonique "c'est un garçon", une dernière notation confère à toute la scène la qualité d'un dénouement du théâtre baroque : " Et la corde du ciel elle tombe" (p. 66).

Ainsi, par le parti-pris d'humour et d'emphase d'une écriture jouant sur les visions d'une enfance hallucinée par la manifestation terrifiante des lois de l'existence, Moussa Lebkiri rejoint-il la position d'une esthétique qui réinvestit le merveilleux dans les faits de la vie quotidienne : le culte de la Mère dans ses ambiguïtés fonde ici une nostalgie du paradis perdu qui s'accorde aux définitions données par Eugenio d'Ors, lorsque celui-ci, grand spécialiste en la matière, déclare le "Baroque né de paradis perdus" (Berry, p. 125). Tout le recueil *Une étoile dans l'oeil de mon frère* est d'ailleurs dédié à l'enfance, comme le volume *Autan d'enfance* de Patrick Chamoiseau. L'univers antillais de ce dernier écrivain, on va le voir, n'est pas sans analogies avec le monde arabe, ne serait-ce que par la présence de la faim qui tenaille les jeunes maghrébins, comme le héros de "Yé, maître de la famine", un récit de *Au temps de l'antan*, contes du pays Martinique. Mais l'écriture de l'auteur de *Texaco* dans ce domaine s'accompagne d'une justification théorique qu'il nous appartient d'examiner maintenant.

### ***Les discours antillais : baroque et révolution***

Dans *Le Discours antillais* d'Edouard Glissant, "l'antillanité" se présente comme une résistance au "discours universaliste abstrait" du colonisateur, à travers une double procédure de "détour" : celle du "marronnage", économique ou intellectuel, et celle du "baroque colonial" qui a été une "réponse à un manque inconsciemment ressenti dans le domaine esthétique" (p. 75) avec sa "splendeur" qui est la marque "d'un refus inconscient du processus d'assimilation" (p. 76). Pour Glissant, "le baroque antillais ne porte pas sur des

oeuvres, mais sur le langage. La rhétorique de l'éloquence et du langage confère à l'assimilé la garantie de citoyenneté française" (p. 75).

C'est cette distinction qui, à ses yeux, disparaît chez l'émigré parisien, et l'on peut constater que le refoulement du baroque par le classicisme dont fait état Victor-Louis Tapié dans son livre *Baroque et clacissisme*, a été instauré par des procédures dont les mécanismes d'imposition ont été mis en place pratiquement à la même époque que le refoulement de la culture antillaise par *Le Code Noir* de 1685 qui a régi le sort des esclaves dans les colonies, privant ces derniers de toute propriété et les niant dans leur être comme dans leur parole. Dans un esprit proche, Nicole Berry dans son livre *Anges et fantômes*, considère que le baroque, "esthétique de la sensualité féminine", a été mis au pas de l'ordre monarchique des Pères...

On comprend que les auteurs du manifeste de 1988, *Eloge de la créolité*, Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé et Raphaël Confiant, veillent porter plus loin les revendications d'Edouard Glissant qui leur sert explicitement de référence (p. 21). Ces écrivains déplorent "l'autodénigrement" auquel les a contraints la "francisation" (p. 24) et constatent :

*En littérature, mais aussi dans les autres formes de l'expression artistique, nos manières de rire, de chanter, de marcher, de vivre la mort, de juger la vie, de penser la déveine, d'aimer et de parler l'amour, ne furent que mal examinées. Notre imaginaire fut oublié, laissant ce grand désert où la fée Carabosse assécha Manman Dlo (p. 25).*

Ils reprennent tacitement les principes d'une esthétique romanesque baroque fondée, d'une part, sur une "vision intérieure" qui s'impose avec une "intensité" extrême permettant "d'explorer" dans le réel "ce qui est inaccessible au savant" (p. 63) et, d'autre part, sur une dynamique qui va de "l'obscur", "l'opacité du Noir", vers une lumière refusant la "transparence" illusoire du Blanc. Une telle démarche qui correspond au modèle de l'élévation mystique de Saint Jean de La Croix, revendiquée aussi par Paul Eluard à l'époque de la Résistance (Perrot, 1977), légitime la nature antillaise ("Plonger donc le regard dans le chaos de cette humanité que nous sommes... Tout en purifiant ce que nous sommes par l'exposition en plein soleil de la conscience des mécanismes cachés de notre aliénation", (Chamoiseau et al., p. 22).). Elle appelle une dynamique ascension-

nelle affectée de toute l'énergie de la volute baroque : "la Créolité, c'est le monde diffracté ; mais recomposé, un maelström de signifiés dans un seul signifiant : une Totalité", (p. 22). Esthétique de la torsion énorme (le maelström) et de l'existentiel ("Laissons vivre (et vivons !) le rougeoiement de ce magma", p. 22) qui implique une nouvelle "furia", "un bouillonnement" (p. 42), "des folies de langage" (p. 45), des "diaprures secrètes pour retrouver là des accents jusqu'alors inconnus" (p. 44), exprimant l'irisation de cet "Arc-en-ciel", objet typiquement baroque, dont Edouard Glissant faisait déjà dans *Le discours antillais* la bannière d'un nouvel universalisme stylistique (p. 268). La Créolité encore, dans une même reprise de Glissant porte, elle-aussi, la marque du "pli" dont Deleuze fait l'emblème du baroque (Perrot, 1993, 122-123) : "Vivre, revivre, faire vivre tout cela intensément, frissonner aux frissons, palpiter là où cela palpète, arpenter notre géographie interne, afin de la mieux concevoir..." (Chamoiseau et al., p. 40). Enfin elle a des parentés avec la rhétorique vernienne, car la Créolité, c'est aussi "être en situation d'éruption" (p. 42).

Démarche que Patrick Chamoiseau, comme Moussa Lebkiri, fonde dans *Eloge de la créolité* sur les visions intérieures de l'enfance : "Un regard neuf qui enlèverait notre naturel du secondaire ou de la périphérie afin de le replacer au centre de nous-mêmes. Un peu de ce regard d'enfance, questionneur de tout" (p. 24). Le regard du "négrillon" d'*Antan d'enfance*, double parodique et grinçant de l'angelot baroque, dans ce qui paraîtra un "exercice spirituel" significativement publié dans la collection "Haute Enfance" de René de Ceccaty en 1990.

### ***Paysages d'enfance : la lumière et la nuit***

Si le "négrillon" et ses fantasmes sont le lieu d'une exubérance, d'une jubilation et d'une complicité, c'est plus à la manière des jeunes témoins de Moussa Lebkiri, en effet, et moins sur le modèle de ces angelots baroques qui, selon Nicole Berry, eux aussi, "participent aux jouissances parfois entre les cuisses des femmes ou semblent ordonner la fête" (Berry, p. 185). Certes Patrick Chamoiseau nous recommande l'espace d'enfance comme lieu de mystère et de révélation : "L'arpenter dans ses états magiques, retrouver son arcane d'argile et de nuages, d'ombres d'escalier et de vent fol" (Chamoiseau, 1990, p. 11). Mais le déploiement de l'énergie enf-

tine a pour lui des délicatesses ouvragées où la "dentelle" (encore le signe d'une élégance typiquement baroque) et ses à-jours tressent la marque d'une souffrance intérieure : "Tu y mènes bacchanale de visages et de sons, de douleurs et de dentelles..." (p. 12).

En réalité, l'enfance apparaît ici habiter un espace régi par une antithèse polémique et dans lequel la pénombre est fondement de l'humanité noire : "Sous l'escalier se profile une zone d'ombre favorable aux existences interlopes" (p. 17). Monde clos d'un caravagisme discret qu'illumine une nostalgie digne de Georges De La Tour : "Contempler une flammèche le précipitait dans les ancientés d'un arrière monde... Le négrillon découvrait en lui d'immémoriales angoisses. Il les sentait s'ébrouer et se taire au rythme sacré de la flamme en déclin" (p. 21). Jeu mystérieux de la consommation des allumettes. Fascination qui ne conduit pas à l'extase, mais à une terreur sacrée : "épouvanté, l'imagination mise en torche, s'éloignant de la boîte comme d'un trou de l'enfer" (p. 22).

La rhétorique mystique est bien là, mais inversée. Si bien que la maison familiale assume ainsi la fonction de la chapelle baroque, telle que Gilles Deleuze la décrit dans son livre *Le pli, Leibniz et le Baroque*, comme le signe d'une attente et d'une révélation :

*Le dessous de l'escalier devenait un trou vaste. De la fenêtre intérieure tombait une illumination chaude qui projetait le couloir dans l'inexistence d'un noir impénétrable. Et chaque endroit était comme ça, tout effacé, ou tout explosant. Nos vies s'engluaient dans des zbrures de clarté, des accablements opaques...* (p. 35).

On pourra vérifier les illuminations autres que constituent dans *Antan d'enfance* l'émergence du garçon dans la lumière ou encore ces fêtes somptueuses du pli que représente la lessive étendue et flottant aux alizès. Vaste théâtre d'illusion et d'hallucination éblouie, avec ses "élans de toiles claires" (p. 84) où "le négrillon s'avancait parmi ces cloisons mobiles..." (p. 84). On écouterait aussi dans ce volume la voix de Jeanne-Yvette, la conteuse antillaise, avec les "rafales de sa langue" qui "éclaboussait la mort avec du rire, cueillait ce rire d'un seul effroi" (p. 108). Comme le conteur Moussa Lebki, incarnation de la tradition et redonnant vie par sa voix à "Manman Dlo", elle est l'initiatrice suprême, avec "sa méthode opaque" (p. 110) :

*Elle apprit au négrillon l'étonnante richesse de l'oralité créole. Un univers de résistances débrouillardes, de méchancetés salvatrices, riche de plusieurs génies. Jeanne-Yvette nous*



*venait des mémoires caraïbes, du grouillement de l'Afrique, des diversités d'Europe, du foisonnement de l'Inde, des tremblements d'Asie... du vaste toucher des peuples dans le prisme des îles ouvertes, lieux-dits de la Créolité (p. 108).*

Le "prisme" de Patrick Chamoiseau, miroir de l'arc-en-ciel d'Edouard Glissant, exprime le même envoûtement de l'être au spectacle de l'illumination du monde révélée par la femme, représentant de la "bonne mère orale", pour reprendre ici les perspectives du psychanalyste Winnicott, la femme noire, détentrice de la parole du monde, cause des secondes naissances. Nous n'avons pas, dans les limites de cet exposé, l'espace nécessaire pour présenter le jeu des images baroques qui domine toute l'écriture de *Au temps de l'antan, Contes du pays Martinique*, de 1988, un volume dans lequel Patrick Chamoiseau exploite précisément la fantaisie et les dérisions du folklore antillais imprégné de religiosité et de superstition. Le manifeste et l'éloge de la "Créolité" deviennent dans ces pages une projection archétypale de peuples de l'obscurité qui aspirent à monter sur la scène de l'Histoire, mais dans un clair-obscur, dans une lumière autre que celle des Pères. Cette dernière correspond à une autre envolée, telle qu'on peut la ressentir au Maghreb, lorsque, par exemple, l'on s'élève du puits obscur des cours intérieures et de l'intimité des demeures jusqu'au toit brûlant qui révèle le théâtre du monde. Une impression appréciée par l'écrivain marocain Abdelkebir Khatibi qui la décrivait lors d'un colloque organisé à l'Université de Kénitra en novembre 1992, et qui me semble représentative de l'expérience méditerranéenne masculine de la lumière, typique des derniers degrés de l'extase baroque. Le culte de l'étoile introduirait ainsi un baroque tempéré, signe d'un adoucissement de la sensibilité des conteurs.

### ***Retour en Méditerranée pour une ultime "fête de fourmis"***

C'est la logique de cette hiérarchie qui devait m'apparaître à la lecture du livre de Denise Brahimy, *Charmes de paysages*, et plus particulièrement dans son étude du *Colosse de Maroussi* de Henry Miller et son analyse des *Terrasses d'Orsol* de Mohammed Dib. Sans pourtant explicitement évoquer l'esthétique baroque, Denise Brahimy montre bien le lien qui unit "la violence de la lumière" de la Grèce et la "flamboyance du style" (p. 191) du premier. Elle souligne alors une caractéristique particulière à propos de l'univers méditerranéen :

*L'omniprésence du divin...prend toujours et partout la forme de la lumière qui fait de l'homme vivant dans ce paysage (autre définition de sa folie) un illuminé (p. 192).*

Folie, furie de l'énergie qui se manifeste par "le bond dans l'espace, suivant l'élan d'une pulsion intérieure" (p. 194). La procédure, on le voit, évoque les attentes du "négrillon" de Patrick Chamoiseau et conduit à cette illumination liée à "une lumière transcendante qui n'est pas seulement la lumière méditerranéenne, c'est quelque chose de plus, d'insondable, de sacré" (p. 194). La même plongée forcenée définit la "villa Nedjma" dans le roman de Kateb Yacine, villa entourée d'arbres, de ces "coureurs éblouis à bout d'espace et de lumière en un sprint vertical, le tronc dégagé..." (Yacine, p. 65). La marche vers la lumière du Nord dans *Les terrasses d'Orsol*, de même, procède de l'échappée d'une ville qui ressemble à Alger, mais correspond encore à la situation du jeune Antillais embusqué sous l'escalier et jouissant des douceurs de la pénombre dans l'espace de la maison, marque du maternel, ou encore aux enfants de Moussa Lebkiti attachés à la contemplation de leur étoile. Lumière nordique et douce où paraissent des yeux : "des yeux d'un gris laiteux filent en dessous qui d'instant en instant s'attachent furtivement sur vous" (Brahimi, p. 211). Lumière du Nord semblable à l'étoile de Marc-Antoine Charpentier : la Mère, point focal de la sérénité dans le déchaînement des passions du monde, dépassement céleste des angoisses de la mort et des contorsions frénétiques que celles-ci déclenchent.

Et dans le volume de Moussa Lebkiti, l'obsession de la tête de mort s'affiche avec une insistance et une outrance agressives et atteint dans son excès l'envergure des grandes mises en scènes baroques du XVII<sup>e</sup> siècle. Source d'une horreur particulièrement appuyée est le chapitre de "La fête des fourmis" qui repose sur la surprise d'une macabre découverte, d'abord innocemment introduite :

*On rit comme des bêtes qu'on est. On voit qu'elles portent des boulettes de semoule grain par grain. Elles vont nous faire un grand couscous de fourmi que moi je dis...  
Reviens mon frère ! Regarde il ya des femmes fourmis qui nous apportent la viande sur la tête, c'est du mouton de fourmi, mmm ! Elles vont nous faire le henné sur les mains, sur la tête, mais c'est où cette fête ? C'est par là-bas... nous dit la vieille djéda de fourmi qui marche toute cassée avec sa canne de paille (p. 123-124).*

"L'horreur" s'impose bien vite aux enfants qui ne sont sensibles, apparemment, qu'aux échanges réalistes imposés par le point de vue prosaï que de celui qui a faim :

*Quand on arrive là où elles arrivent, on a trouvé qu'il reste que des os et de la terre dans un corps de tête d'homme qu'elles mangent.*

*Dedans elles rentrent dans un trou noir, dans sa tête, dans sa bouche au fond, pour aller donner à manger à celui qui n'avait plus faim, plus de ventre.*

*Et les fourmis dans ses yeux, dans sa tête elles font la fête, elles dansent et elles le mangent (p. 124).*

Fête terminée par l'explosion de rage des enfants qui piétinent ce "plat de bouche vide, d'oreilles"... On comprend que, devant une telle épreuve imposée à son lecteur, Moussa Lebkiti ressent le besoin d'une réparation ultime de son narcissisme et place précisément en conclusion de son livre le chapitre qu'il a déjà présenté plus haut intitulé "La femme qui tirait la corde". Répétition stratégique ? "Machine" contre "machine" ? Nativité réaffirmée contre la mort menaçante ? Puissance de nomination du grand-père qui acclame la naissance de l'héritier ? Un de ces grands-pères qui se tient sur la place du village, avec son "collier de perles du paradis" (p. 9), dans lequel la perle se charge, en effet, de malice baroque ("Ils comptent la perle, ils comptent, ils comptent, ils comptent peut-être il en manque une ! Alors ils comptent, et ils comptent jusqu'à la mort", p. 9) ? Plutôt l'exigence d'une antithèse rhétorique qui met face à face les deux éléments indissociables de la vie humaine emportée dans le flux du temps de l'exil, dans cette exaspération née de la perte tragique du Paradis, même. Car l'Algérie qui illustre cette antithèse est alors celle de la guerre et du départ de l'enfant, futur écrivain.

### ***L'exil latin et la vision***

Dialogue particulier instauré avec la Mère idéale disparue – femme et terre – le discours de l'exil ne pouvait conserver une neutralité de bon aloi et supporte ainsi une rage d'impuissance, argument décisif pour la mobilisation des forces créatrices de la survie et de l'élévation lumineuse. Cette situation archétypale recoupe l'esthétique baroque qui a marqué l'Histoire de la culture à travers, entre autres, l'établissement du *Code Noir* mentionné plus haut et dont le préambule rappelle que tous "les officiers de nos îles de l'Amérique" avaient besoin de l'autorité et de la justice royales "pour y maintenir la discipline de l'Eglise Catholique, Apostolique et Ro-

maine " (p. 90). Mais nous terminerons ce propos par la résurrection illustrée d'un texte latin réalisée en 1995 par Hassan Massoudy, calligraphe émigré venu d'Irak : *Consolation à Helvia, ma mère* de Sénèque, un ensemble de lettres écrites pendant l'exil de Corse infligé de 41 à 49 par l'empereur Claude et récemment publié en extraits par Suzanne Bukiet pour les éditions Alternatives sous le titre *L'exil*. On s'attachera en particulier à la splendide calligraphie de couleur bleue représentant le firmament et correspondant à la phrase : "Il ne saurait y avoir d'exil sous le firmament, car rien n'y est étranger à l'homme" (p. 48). Le transfert du sentiment humain à l'univers cosmique s'effectue dans ces pages, comme dans les oeuvres que nous venons d'examiner, à travers une contemplation céleste dont Hassan Massoudy a souligné le caractère solaire par une sobre calligraphie en noir et blanc, mais qui s'épanouit dans le texte de Sénèque en un lyrisme centré sur la puissance de l'observation des étoiles :

*Certaines sont immobiles, d'autres accomplissent leur révolution sans sortir d'un espace restreint et, sans jamais varier leur cours, les unes jaillissent tout à coup, d'autres aveuglent le regard d'un jet de feu comme si elles tombaient ou alors elles évoluent en laissant derrière elles une longue traînée lumineuse – pourvu que je continue à jouir de ces spectacles et que je me mêle au monde céleste... que m'importe quel sol je foule ?* (p. 50).

Le ressourcement dans la puissance élémentaire du monde analogue à celui qui introduit les *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle, point d'application de l'esthétique baroque, nous l'avons vu plus haut, est orienté ici non pas vers la science, mais vers la connaissance intime et la maîtrise de soi. L'exil, "déplacement" du "Beur" en France ou de l'Antillais à l'intérieur de ses paysages, qui deviennent ainsi pour lui "son propre monument" comme le souligne Edouard Glissant (p. 21), est aussi par excellence un foyer d'illumination, de résistance et de paroles neuves.

\*

Epilogue du désert : une "source" littéraire pour les enfants de Moussa Lebkiri qui mangent "le sable rouge du village" dans un livre "mahboul" :

*Cette eau était bien autre chose qu'un aliment. Elle était née de la marche sous les étoiles... Elle était bonne pour le coeur, comme un cadeau...  
Tu regarderas, la nuit, les étoiles... Justement, ce sera mon cadeau... Ce sera comme pour l'eau... Tu auras, toi, des étoiles*

qui savent rire... Alors tu leur diras : Oui, les étoiles, ça me fait toujours rire ! Et ils te croiront fou. Je t'aurai joué un bien vilain tour... (Saint-Exupéry : *Le Petit Prince*).

## **Bibliographie**

- ALLEN, Suzanne  
1983 "Petit traité du noeud" in *Figures du Baroque*, colloque de Cerisy dirigé par Jean-Marie Benoist, Paris : PUF Croisées pp. 183-253.
- BERRY, Nicole  
1993 *Anges et fantômes*, Toulouse : Editions Ombres.
- BRAHIMI, Denise  
1994 *Charmes de paysage*, Paris : Christian Pirot éditeur.
- CHAMOISEAU, Patrick  
1988 *Au temps de l'antan*, contes du pays Martinique, Paris : Hatier.  
1990 *Antan d'enfance*, Paris : Hatier (collection Haute Enfance dirigée par René de Ceccati).
- CHAMOISEAU, Patrick, BERNABE, Jean, CONFIAANT, Raphaël  
1989 *Eloge de la Créolité*, édition bilingue, Paris : Gallimard.
- DELEUZE, Gilles  
1988 *Le pli, Leibniz et le Baroque*, Paris : Les Editions de Minuit.
- D'ORS, Eugenio  
1935 *Du Baroque*, trad. française, Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Edouard  
1981 *Le discours antillais*, Paris : Seuil.
- KATEB, Yacine  
1956 *Nedjma*, Paris : Seuil.
- LEBKIRI, Moussa  
1989 *Une étoile dans l'oeil de mon frère*, Paris : L'Harmattan.
- MASSOUDY, Hassan  
1986 *Hassan Massoudy, calligraphe*, Préface de Michel Tournier, Paris : Flammarion.  
1995 *L'Exil*, calligraphies sur un texte de Sénèque, Paris : Editions Alternatives.
- PERROT, Jean  
Février 1977 "Rhétorique mystique et rhétorique révolutionnaire", *Littérature*, N° 25, pp. 64-82.  
1991 *Art baroque, art d'enfance*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy.  
1992 "Pour un nouvel Age d'Or, ou les nécessités de l'utopie" in *La*

*culture de l'écrit et les réseaux de formation*, Le Perreux: CRDP,  
pp. 239-255.

1993 (Avec Pierre Bruno), *La littérature de jeunesse au croisement  
des cultures*, Le Perreux: CRDP.

SALA-MOLINS, Louis

1987, *Le Code Noir ou le calvaire de Canaan*, Paris : PUF (collec-  
tion Pratiques théoriques).

TAPIE, Victor-Louis

1980 *Baroque et classicisme*, 1957, réédité avec une Préface de  
Marc Fumaroli, Paris : Librairie générale française (Pluriel, Le Livre  
de Poche).

**Marie VIROLLE**  
(CNRS – UPR 414)

## **La chanson de Slimane Azem ou le je dans l'ex-il**

### **Préambule**

*Que l'on veuille parler d'amour, d'exil, de souffrances existentielles, railler des traits sociaux ou parler de politique d'une façon plus ou moins directe, la chanson dite de "variétés" est l'un des lieux privilégiés pour ce faire dans tout le Maghreb arabo-berbère depuis qu'existent ses moyens de diffusion de masse : disque-microsillon puis surtout cassettes, radio, TV, etc.*

*Pour l'Algérie, la chanson moderne d'expression arabe s'est illustrée principalement par le Chaabi et le Raiï et la chanson d'expression berbère, par les différents "genres" de la chanson kabyle.*

*Ignorer la chanson, qui est une dimension prolifique et goûtée de la production littéraire maghrébine, qu'elle soit locale ou de l'émigration (la distinction n'est d'ailleurs pas pertinente car les textes chantés voyagent dans les deux sens constamment et très vite), risquerait d'amputer l'analyse des littératures écrites. D'abord, cela priverait la lecture d'une partie des sources thématiques et stylistiques qui travaillent la littérature écrite ; ensuite, cela mutilerait la perception de l'expression littéraire-identitaire des groupes considérés.*

*Pourtant, par un effet de marginalisation de type élitiste, la chanson comme objet d'étude a été reléguée au rang de ces intérêts "mineurs" qui pourraient tout au plus, à titre de curiosité presque folklorique, amener quelques éléments d'analyse*

*connexes, quand elle n'est pas complètement ignorée comme ne pouvant pas être prise en compte dans l'intertextualité générale.*

*La littérature dite "orale" a conquis péniblement ses lettres de noblesse universitaires en abordant les traits d'une culture populaire-savante dans ses formes traditionnelles mais elle reste le plus souvent étudiée pour elle-même et dans un cadre ethnologique. Ce sont encore des recherches très isolées et parfois programmatiques qui se mènent sur l'orature ou qui tentent d'esquisser une ethno-poétique maghrébine<sup>1</sup>. La constitution et l'établissement de corpus, travaux lents parce que minutieux, restent l'un des soucis majeurs des spécialistes, peu nombreux, de l'oralité maghrébine. Ceux qui leur vouèrent leur énergie pensent, à juste titre, qu'il faut avoir capitalisé des matériaux importants, en quantité et en qualité, pour pouvoir tenter dans un deuxième temps des analyses cohérentes et représentatives. Ajoutons que le souci, motivé par l'urgence, de restituer ou de fixer une mémoire labile qui se disperse et s'efface l'emporte sur tout autre objectif, et ce particulièrement pour les tenants de la culture concernée qui font ainsi oeuvre précieuse de constitution du capital symbolique et ouvrent la voie à des approches analytiques qui valideront les oeuvres ainsi mises en exergue.*

*Pour ce qui est de la chanson, nous sommes quelques uns à penser qu'elle n'est pas qu'un produit éphémère de consommation immédiate sans valeur littéraire mais que, d'une part, elle constitue en elle-même une forme littéraire, résultat de la maturation et de la modernisation de la littérature orale traditionnelle, et que, d'autre part, de par son importance en termes de diffusion et de plaisir des auditoires, elle ne peut pas ne pas influencer en profondeur les autres formes de la création et les accès possibles du public à ces autres formes<sup>2</sup>.*

---

1 Pour une recension de ces tentatives, de leurs présupposés méthodologiques et de leurs filiations théoriques, voir M. Virolle-Souibès "Pour une ethno-poétique maghrébine", *Cahiers du LARTO*, Oran : URASC, 1991.

2 Nous avons constitué il y a quelques mois le GERCHAMM (Groupe d'étude et de recherche sur les chants et musiques du Maghreb), à la Maison des Sciences de l'Homme (Paris) qui, dans l'argumentaire de sa création écrit : "Si l'on peut trouver une documentation relativement



*L'assassinat de Chab Hasni – le chanteur de Raiï le plus populaire d'Oran depuis que Khaled et Mami ont quitté l'Algérie – au moment même où, en Kabylie, était enlevé un autre chanteur, Maâtoub Lounès, jette une lumière nouvelle sur l'importance de ce pan de la culture algérienne qu'est la chanson. Les assassins et leurs commanditaires ne s'y sont pas trompés : toucher à la chanson, toucher à un chanteur, c'est à coup sûr viser au coeur et à la tête des millions de gens, des jeunes surtout, pour qui l'univers expressif se décline avant tout en termes de poésie chantée et de musique.*

*La chanson populaire, c'est d'abord un perpétuel manifeste linguistique : pour la langue vernaculaire reconnue, créative, partagée ouvertement, loin de l'anathème culpabilisant des diktats scolaires et officiels. Ce qui est évident pour le chant en langue tamazight (le berbère, non reconnu, non enseigné) est*

---

abondante sur le sujet – bien qu'inégale, hétérogène et disséminée (notamment en fonction de ses supports) –, il n'existe à ce jour aucune entreprise de regroupement systématique, et peu d'efforts de synthèse ont été tentés. Or, ce champ d'études présente un intérêt considérable, tant pour les cultures concernées, dont c'est souvent le mode d'expression privilégié, que pour l'approche informative et théorique de ces sociétés. Chants et musiques du Maghreb inscrivent dans la longue durée plusieurs indicateurs socio-culturels :

- Comme toute production culturelle, ils composent des mémoires du territoire et organisent l'expression sociale et symbolique des groupes aux différents moments de leur évolution.
- Ils font état de l'inter-relation entre des pratiques et des comportements déterminés par l'espace, la langue et l'histoire. De ce fait, ils portent les marques des échanges culturels qu'a connus la société maghrébine.
- Ils constituent très souvent les pôles de la dialectique du changement que vivent les différentes communautés du Maghreb : le pôle de l'ancrage dans l'ordre de l'identitaire et celui du désancrage produit par l'adaptation du Même à l'Autre.

Définis comme vecteurs d'animation de la cohésion sociale et comme véhicules de l'interprétation d'une symbolique commune, la musique et les productions chantées du Maghreb permettent aussi de retrouver les expressions périphériques, les pratiques minoritaires, les formulations de la rupture. Cela en fait un outil d'investigation privilégié de l'esthétique populaire et savante et un indicateur des dynamiques sociales telles qu'elles se profilent, s'exercent et se transforment." (Cl. Lefébure, H. Miliani, M. Virolle).

*aussi très important pour l'arabe dialectal, du Raï par exemple. Le "principe de réalité" linguistique, autant sans doute que la revendication identitaire, prend sa revanche dans la chanson. Son matériau premier c'est la langue de tous les jours, celle des émotions, des sentiments, du rêve matérialisable, de l'utile et du conflictuel. Les chansons constituent l'antidote à une politique linguistique et culturelle mortifère qui n'a pas su réconcilier l'algérianité avec elle-même dans sa richesse multiple. La chanson est un des lieux littéraires, avec le théâtre oral (qui est souvent lui-même émaillé de chansons, pensons aux pièces d'Abdelkader Alloula ou de Kateb Yacine), où l'expression se réconcilie avec la langue, où se résoud le conflit lié à l'expression, où l'on se trouve donc au plus près d'une expression littéraire immédiate, c'est-à-dire non médiatisée par une langue problématique.*

\*

La chanson kabyle se caractérise par le fait qu'elle est très souvent une chanson d'auteur, le poète étant à la fois chanteur et musicien. Cela est déjà vrai pour l'ancienne génération. Rachid Mokhtari<sup>3</sup> l'a bien montré en étudiant les productions de Cheikh El Hasnaoui et des chanteurs de la première génération de l'émigration. Les jeunes poètes chanteurs continuent cette tradition, que ce soient Aï t Menguellet<sup>4</sup>, Maatoub Lounès, Ferhat ou Brahim Izri. Idir, lui, se déclare plutôt musicien et a travaillé en association avec des poètes comme Ben Mohamed.

Slimane Azem est, lui aussi, un grand poète, dont la production s'est imposée dès les années 50. Nous avons la chance d'avoir un recueil important de ses textes<sup>5</sup> ; ainsi, une analyse de type littéraire peut lui être appliquée, ce que je vais tenter de faire par une approche de sa vision de l'émigration (*Ighorba*<sup>6</sup> "l'exil") et de

---

<sup>3</sup> Dans des articles de presse publiés, notamment, dans le quotidien algérien *Le Matin* en 1992 et 93.

<sup>4</sup> Je renvoie à l'imposant corpus de ses textes rassemblé, traduit et en partie analysé par Tassadit Yacine : *Aït Menguellet chante...* Paris : La Découverte, 1989.

<sup>5</sup> Slimane Azem. *Izlan, recueil de chants kabyles* (texte berbère et français par Mohand ou Yahia), Paris : Numidie Music, 1986, 180 p.

<sup>6</sup> Pour des raisons techniques, le système de transcription du kabyle utilisé dans le cadre de cet article ne correspond à aucune norme actuellement

l'émigré, thèmes assez importants dans son oeuvre – comme d'ailleurs dans l'ensemble de la chanson kabyle depuis les années 30 – et essentiellement référés à une expérience personnelle bien que délivrés comme messages de portée générale et adaptés à des situations communes.

Slimane Azem est né en 1918 à Agouni Gueghrane où il passe toute sa jeunesse. Il va à l'école française pendant quatre ans. A 19 ans, il se rend en France. Il est prisonnier en Allemagne pendant la deuxième guerre mondiale. C'est donc après la guerre qu'il mène la vie précaire des émigrés, de plus en plus nombreux, et qu'il commence à composer des poèmes chantés sur le déracinement, le choc culturel, les malheurs des temps. En 1956, il rend publique une chanson anti-coloniale, "Criquet, sors de ma terre" (*ffegh ay ajrad tamurt-iw*), qui lui vaut des ennuis avec la police. Il compose aussi une plainte sur les malheurs de la guerre qui ravage l'Algérie (*A rebbi lmudebber* "O Dieu, le clairvoyant !"). "Des rivalités de clans, écrit Mohand U Yahia, interdisent à Slimane Azem qui est de coeur avec la lutte pour l'indépendance de son pays, et il l'a prouvé, d'être partie prenante dans les événements qui se déroulent sous ses yeux". Son engagement éclate dans la chanson *idher ed waggur* "Le croissant enfin paraît" dont les derniers vers attestent d'une distance critique : "Notre voeu est qu'il aille droit / C'est ce que nous lui souhaitons / Alors même nous, nous participerons à sa joie". Le nouvel Etat montre son autoritarisme, et Slimane Azem, qui vit en France, dénonce en termes allusifs l'injustice et l'ambition. Ses disques sont interdits en Algérie. La radio ne passe pas ses chansons. Mais son public reste vaste, fidèle et attentif à ses productions. La censure n'entame pas sa notoriété et, en 1970, il a été "disque d'or de la chanson". Sa voix vive s'est éteinte en 1983 sans cesser de résonner.

Sur les 68 textes du recueil de Mohand U Yahia, 14 sont consacrés explicitement à la situation d'émigration. Si l'on y ajoute, la

---

utilisée couramment par les berbérophones ou les berbérissants. Notamment, j'utilise des digraphes à la place de signes spécifiques ou diacrités (*gh, ts* par exemple) et ne marque pas l'emphase. Par ailleurs, et ce pour privilégier l'esprit de citation, j'ai gardé le plus souvent la segmentation utilisée par Mohand ou Yahia et ne suis intervenue que sur quelques traductions pour les amener à plus de littéralité.

quinzaine de textes qui traitent, avec des accents mohandiens <sup>7</sup> des malheurs de l'existence, de la trahison du monde (*ddunit* "l'Ici-bas"), des temps trompeurs (*lweqt agheddar*) et des déraisons de ce siècle (*qarn rebaatach* "le 14<sup>ème</sup> siècle"), c'est près de la moitié du corpus qui réfère plus ou moins directement au mal-être de l'exil.

En effet, aucune de ces chansons ne loue l'existence de l'émigré. Les seuls propos positifs concernent l'évocation du sentiment collectif d'appartenance à une terre (*tamurt iw aazizen* "Mon pays bien aimé") et à des valeurs stables (*i gaadan* "ce qui ne bouge pas" ; *lbenna nni n zik* "cette saveur du passé") incarnées par *ddin* "la religion", *lahbab* "les amis", *imawlan* "les parents", *ssalhin n tmurt* "les saints tutélaires du pays". La nostalgie rédempte la réalité, le lointain rédempte le proche, le passé rédempte le présent.

L'exil est d'abord douleur, vague mais poignante, à la limite du supportable (*d lgherba ur as nzmir* "L'exil nous ne pouvons pas [le supporter]"), physique et morale, siégeant en ce lieu où convergent le corps et l'esprit : le cœur (*lgherba tejreh ul iw* "L'exil saigne mon cœur"). C'est douleur pour celui qui part (*aqlagh di lgherba nenter* "Nous sommes en exil, nous en souffrons"), mais aussi pour celle qui reste. Les hommes partent jeunes et ne reviennent pas. Les femmes restent et attendent en vieillissant. Certaines chansons sont un monologue de celle qui est au pays – que Rachid Mokhtari nomme "la femme natale", par opposition à "l'homme errant" – et qui s'adresse à l'émigré (*Ay At tamurt iw* "O ceux de

---

<sup>7</sup> Le poète kabyle du XIX<sup>ème</sup> siècle Si Mohand U M'hand (Mouloud Mameri, *Les Isefra de Si Mohand*. Paris : Maspéro, 1969), a amplement développé dans ses neuvains les thèmes de "l'épreuve du siècle", des "*homines novi*", des "edens perdus", de "l'épreuve du destin". Il a même composé quelques *isefra* (sg. *asefru* "poème", en principe formé de trois tercets) sur "l'épreuve de l'exil", qui était alors un exil intérieur. On peut considérer que ses textes constituent la matrice de nombres de productions d'auteurs ou d'anonymes qui suivront. Le "paradigme mohandien" court dans l'ensemble de la production kabyle contemporaine qui, à l'instar de celle du maître, ne craint pas de parler à la première personne du singulier. Slimane Azem a d'ailleurs dédié l'un de ses poèmes (*Si Muh yenna d* "Si Moh a dit", fait de neuf neuvains et un tercet) "En hommage à Si Mohand qui, par son oeuvre, a précisé les fondements de la culture kabyle".

mon pays !”), ou un dialogue entre les deux (*atas ay sebregh* “J’ai beaucoup patienté<sup>8</sup>”). Ce surgissement de la parole féminine ou de la conversation mixte a été aussi utilisé par El Hasnaoui, donnant lieu à de nouveaux poèmes d’amour, faits à la fois de pudeur et d’impudeur dans l’expression du sentiment et dans lesquels un homme parle au féminin. La douleur féminine est terrible, ce sont les métaphores corporelles qui la rendent :

*tsrugh almi yejreh yezri-w / iâuggen yiles-  
iw / (...) / igguma ad-d yali lmenteq* “J’ai  
pleuré jusqu’à mon sang / Ma langue s’est pa-  
ralysée / Au point de ne pouvoir prononcer  
un mot / [...] / Et mon cœur veut éclater” (*atas  
ay sebregh* “J’ai beaucoup patienté”).

L’exil est source de dégradation morale : *nettsawi ddnub ur nuklal* “Nous accumulons les péchés sans le mériter” ; *tura tac-qad di ttwasi* “Maintenant tu t’es amouraché du verre” ; *tmenta-regh, ur saygh nnif : di tberna i d axxam iw* “Je vagabonde sans honneur ni dignité / Les tavernes sont ma demeure”.

Ce qui poussa à émigrer, souvent très jeune (*iruh waqcic d amezyan* “Il est parti, tout jeune”), c’est *lqut* “la pitance”, *aabud* “le ventre” (à qui il consacre un texte entier)<sup>9</sup>, la promesse d’une vie meilleure faite aux proches :

*Tennid : A m d awigh kulci / Qim kan  
thenni / Seg ul im kkes ahebbber* “Tu m’as dit :  
Je te rapporterai tout / Reste seulement en paix  
/ Et ôte de ton cœur tout souci” (*atas ay se-  
bregh* “J’ai beaucoup patienté”).

Ainsi est-on un ex-il : celui qui a été envoyé par les nécessités d’une communauté en besoin. Et cette image de soi prise dans les exigences du groupe poursuit l’exilé à tel point qu’elle lui interdit tout retour qui ne correspondrait pas à ce qu’on attend de lui :

---

8 Ce verbe ne rend pas la complexité du terme utilisé par le poète : attendre, accepter l’épreuve dans la patience et l’espoir...

9 Voici, dans la traduction de Mohand U Yahia, la première strophe et le refrain de cette chanson :

“Pour te satisfaire je me suis endetté / Et tu m’as banni, exilé / Comme un sanglier des forêts / J’ai délaissé père et mère pour toi / Ventre, sacré ventre ! // Ventre ! sacré ventre ! / Quoi que tu manges / Tu ne t’avoues jamais rassasié : tu me deviens entonnoir / Ventre, sacré ventre !”

*Ma ruhegh, ulac idrimen / Ma qqimegh, ugwadegh lmut / (...) / Kulum tradjun iyi / Ma d nek ughigh ad ruhegh* "Si je rentre, c'est sans argent / Mais si je reste, je crains la mort / (...) / Chaque jour, mes enfants m'attendent / Mais je me refuse à partir" (*ma a reddud a nruh* "Si tu y vas, je pars").

Voilà bien le paradoxe, suscité par les exigences du groupe : il détache pour un temps mais condamne à perpétuité car la réussite attendue, impérative, tarde à venir :

*Aqli rwich lemhan / Di zzehr iw ideg iteqqim* "Je suis rassasié de soucis / La chance m'a fait défaut" (*atas ay sebregh* "J'ai beaucoup patienté").

Rien ne s'est passé comme prévu :

*Kulci iteddu s meqlub / Ruhent akw tirma mxalfa / Mi la tsadjugh di lmerghub / Zwarent ets id tlufa* "Chaque chose va sens dessus-dessous / Et nos rêves, tous, vont de travers / Et tandis que j'espérais voir mes envies satisfaites / Voilà que m'étreignent d'abord les soucis" (*Aha lala lala* "Ah ! non, non !").

C'est dans cette distorsion, entre le projet – qui, au fil du temps, devient rêve et non plus objectif – et la réalité, que naît le malaise existentiel profond de l'émigré. Il ne sait plus quels sont ses mobiles, quelle est sa valeur, quel est son destin d'homme, comme l'indiquent clairement le "refrain" et le premier "couplet" de la chanson *Aha lala lala* :

*Acu i y' ixdemn akka / zzher w lmektub di sin / mi meyyzagh ad rregh akka / afegh d iman-iw akin // mi tsmeyyizagh d acu yi / ufigh d laabd ddaâif / ul-iw irgheb di lfani / ma d nekkini rwich lhif / teddugh ur iban sani / am weclim d ibbwi wasif* "Qu'est ce qui m'a mené jusque là ? / Le destin et la fatalité de concert / Chaque fois que je me suis décidé à me diriger par là / Je me suis retrouvé par là-bas ! // Je médite sur ma condition : je veux savoir ce que je suis / Je me suis découvert être faible / Dont le cœur a soif de bien-être / Moi-même pris dans les rêts de la misère / Je vais, il

ne m'apparaît vers où / Comme fétu  
qu'entraîne le fleuve".

Même les rêves se mélangent et s'inversent puisque le rêve du lointain pays d'exil et de cocagne fait place à celui du pays perdu :

*yibbwaw urgagh di lemmam / rekbegh di  
lbabur ruhegh / amecwar lligh deg wexxam /  
ferhen akw widak hemmlegh / mi d ukwigh  
ufigh d tlam / zighen di lgerba i ttsegh* "Une  
fois, en songe, j'ai rêvé : / J'ai pris le bateau ; je  
suis parti / En une traite, j'ai atteint la maison /  
Tous ceux que j'aime étaient contents / Au ré-  
veil, j'ai retrouvé mes ténèbres / C'était en exil  
que je dormais" (*Tamurt iw aazizen* "Mon  
pays chéri").

Une angoisse (*lwahc*) profonde et un sentiment de folie (*aqli di lgherba am meslub* "Dans l'exil, je suis comme un fou" (*Tamurt iw aazizen*)) accompagnent ces confusions. Les images mises à contribution par l'auteur pour décrire cet état sont, d'une part, celle du deuil (*lhzen*), d'autre part, celle des ténèbres (*tlam*).

Le motif littéraire de l'oiseau qui, dans la poésie maghrébine, remplit le rôle du messenger (et Slimane Azem l'emploie encore de cette façon dans le texte *afrux ifeelles* "L'hirondelle") est surtout utilisé ici comme une métaphore de l'émigré lui-même. Ce peut être pour exprimer et résoudre le paradoxe de l'émigration en donnant une image subsumée du conflit intérieur. L'oiseau est libre :

*a wi d ittsin d azerzur / melmi s ihwa ad isafer*  
"Ah ! devenir l'étourneau / Qui prend son es-  
sor quand il veut" (*Tamurt iw aazizen*).

Ou bien il s'agit, par l'image de l'oiseau migrateur (*ifrax ifilellas*), d'absoudre l'indécision du perpétuel va-et-vient qui devient, pour ainsi dire, un état collectif "de nature" comme celui de l'espèce-oiseau. Le libre arbitre ne peut plus alors intervenir :

*la nettsruhu, nettsughal / am yefrax tifelellas*  
"Nous allons, nous venons / Comme les hi-  
rondelles" (*Nettruhu nettsughal*).

Mais un tel procédé, qui noie le "je" dans le "nous" sur-déterminé, n'est pas dominant dans le corpus. Le "nous" que présente l'auteur est bien plutôt une collection de "je", tous aussi individuels, incertains, velléitaires les uns que les autres :

*mi d nusa nebgha an-nughal / mattci s lebghi mattci bessif / aarqen ay merra lecghal / anga nedda neshetrif / netswali ur nettsaaqal / am win izetlen s lkif* "A peine sommes-nous arrivés que nous voulons repartir / Non que nous le voulions vraiment, / Ni que nous y soyons contraints / Tous nos projets se diluent / Nous marmonnons sans cesse, vers où que nous allions / Nous voyons, sans rien pouvoir distinguer / Comme qui serait drogué au kif" (*Netsruhu nettsughal* "Nous allons et venons").

L'être perd sa faculté de discernement et sa volonté, mais non le fond de sa responsabilité, et l'auteur révèle qu'il y a un choix sous-jacent, celui du *perpetuum mobile* :

*mi nughal nebgha ad-d nas / d laaqliyya nnegh tetbeddil / akka i grad uâassas / akw d nekwni netskemmil / neggumma a nebdu llsas / nugh tannumi netsrehhil* "Nous repartons pour aussitôt vouloir rentrer / Et nos intentions changent sans cesse / C'est pour bonne part de ton fait, Seigneur, / Mais nous aussi nous en rajoutons / Nous ne pouvons pas consolider les fondations / Puisque nous avons pris goût à l'errance" (*netsruhu nettsughal*).

La perte de la conscience de soi (*ula d erray itelf i* "Abandonné de ma raison même") est accentuée par les rejets que profère la communauté d'origine. L'exilé qui perdure devient *lmenfi* "le banni" :

*semman i medden lmenfi / ur ngigh ur ukwiregh* "Les gens me nomment le banni / Moi qui n'ai ni tué, ni volé" (*d aghrib d aberrani* "Exilé, étranger").

En émigration se produit un processus de dépersonnalisation, d'angoisse puis de reprise de conscience, mais d'une conscience malheureuse, processus que Slimane Azem décrit comme tributaire de l'âge, et ce avec une certaine précision psychologique, dans la chanson *d aghrib d aberrani* "C'est l'exilé, c'est l'étranger" :

1. *lesnin ttsemsegharen / ur ukwigh d yiman iw* "Les années passent, se succèdent / Et je perds la conscience que j'ai de moi" ;



2. *tura yebda yi d ccib / si lwehc u lqedra l-lemhan* “Mes cheveux commencent à blanchir à force de frayeurs et de misères” ;

3. *armi cabegh i d mmektigh* “Ce n’est qu’avec mes cheveux blanchis que je reprends conscience enfin !”.

Les textes de Slimane Azem sont modernes en ce sens qu’ils laissent place à l’expression de la *contradiction* des situations. Ils présentent les tribulations d’un “je” confronté d’une part à la morale et aux objectifs consensuels du groupe d’origine – où il était d’abord un “il” que l’on avait détaché au loin pour des raisons économiques, puis un “il” que l’on méconnaît – et d’autre part aux sollicitations d’un environnement nouveau séduisant, mais agressif parce que déstructurant. Plus l’ajustement au milieu d’accueil se fait pressant (*d lpari tehkem felli* “Paris m’impose son verdict”) et plus remonte une idéalisation des valeurs anciennes (*rret iyi gher tmurt-iw / ad xedmegh ddin-iw* “Rendez-moi à mon pays, / Que je revive suivant ma foi !”), jusqu’au point de contradiction maximale où le sujet perd sa possibilité de synthèse (*gherrqegh am targit (...)* *iâareq i webrid ttsaghegh* “Je sombre, me perds, comme en rêve [...] et s’égarent les voies que j’emprunte”).

Ce rendu de l’aventure existentielle de l’émigré, avec son lot de nostalgies, de culpabilités et d’errances plus ou moins volontaires, fait émerger, malgré et à travers un certain nombre de clichés propres aux chants d’exil, un individu pénétré de sa singularité, à la conscience malheureuse, qui se positionne peu à peu dans un entre-deux oscillant où “rester” et “rentrer” deviennent deux pôles indélicables de la conduite objective et des sentiments, même si rester l’emporte le plus souvent sur rentrer (*kulyum tsradjun iyi / ma d nek ugwich ad ruhegh* “Chaque jour [mes enfants] m’attendent / Mais je me refuse à partir”).

Dans le cas du poète, une certaine politisation a aussi rattrapé son expérience intérieure et la sur-motive.

Cette problématique, assez neuve, exprimée de façon singulière par l’exploration de méandres psychologiques allant jusqu’à l’aveu d’une forme de schizophrénie (*ma d laaqel ibda ghef sin* “Notre

raison se scinde en deux”), n’a pas perdu de son actualité et se trouve même ravivée par des situations très présentes d’exil forcé.

# **LE ROMAN FAMILIAL**



**Rachida SAIGH-BOUSTA**  
**Université de Marrakech**

**Exil et immigration :**  
**"Pré-texte" et/ou quête du lieu vacant :**  
***Identite/altérité/immigration***

Depuis ses débuts, et encore de nos jours, la littérature maghrébine de langue française ne cesse de porter l'empreinte de son errance entre le lieu de son enracinement identitaire inaugural et ses tensions vers l'espace autre (France/Occident) où elle s'épanouit et/ou s'exile. D'emblée cette littérature se trouve dans une posture propice à la migration et à la transfiguration des signes en situation de rencontres, de croisements, de confrontations, de mutations culturelles... Ainsi, en parlant des littératures d'immigration, on évoque nécessairement un espace complexe, et tentaculaire quant au mode d'existence des discours et des cultures en présence.

La sphère de l'immigration comme module de la création romanesque semble constituer, au moins pour un certain nombre d'écrivains maghrébins, sinon un exutoire, au moins une espèce de catharsis de la mémoire et de l'imaginaire entre "exil" et "extranéité" dans la langue de l'Autre.

Ainsi peut-on observer que tout un ensemble d'écrivains maghrébins adhèrent à l'écriture romanesque d'abord par le discours ciblé autour des réminiscences de la mémoire. Réminiscences focalisées sur l'enfance, la mère, les institutions et les lieux marqués par l'ancestralité... Ils développent, de manière générale, les thèmes de l'identité et de l'altérité. Ce qui, vraisemblablement, leur permet, de prime abord, de situer le Moi par rapport à l'Autre.

Cependant, ce qui peut être encore plus particulièrement digne d'intérêt est le fait que cette étape se présente plutôt comme un "pré-texte" identitaire qui véhicule souvent vers un discours plus

élaboré, et plus ou moins direct, sur l'exil réel ou fictif à travers les paraboles de l'immigration. Citons au passage, sans pour autant les commenter, quelques exemples significatifs d'auteurs qui commencent par l'identité/altérité et enchaînent, ensuite, sur l'immigration :

<b>Auteur</b>	<b>Enfance, mère, identité</b>	<b>Exil, immigration...</b>
M. Feraoun	<i>Le Fils du pauvre</i>	<i>La Terre et le sang. Les Chemins qui montent</i>
M. Mammeri	<i>La Colline oubliée</i>	<i>Le Sommeil du juste</i>
D. Chraï bi	<i>Le Passé simple</i>	<i>Les Boucs</i>
R. Boudjedra	<i>La Répudiation</i>	<i>Topographie idéale pour une agression caractérisée</i>
T. Ben Jelloun	<i>Harrouda</i>	<i>La Réclusion solitaire</i>
N. Farès	<i>Yahia, pas de chance</i>	<i>Un Passager de l'Occident. Mémoire de l'Absent</i>

A travers cet échantillon, et bien d'autres exemples, on relève, avec des variantes spécifiques, le passage de la configuration de l'espace maternel à un univers où émerge la confrontation avec l'Autre, qu'elle soit sur un mode explicite ou implicite. L'immigration réelle ou virtuelle est ici un module privilégié. Un tel parcours suggère un certain nombre d'interrogations. On peut se demander si ce virage constitue une nouvelle étape dans l'itinéraire de l'écrivain. Est-ce un autre support qui prolonge le discours sur l'identité/altérité ? Une telle thématique autorise-t-elle la surenchère d'une crise intime ou bien inaugure-t-elle un défi ou une violence verbale et poétique ?

Quelques remarques s'imposent cependant. On relèvera que, dans un premier temps (roman de l'identité...), le père, essentiellement agent et garant du pouvoir castrateur, subit la négation que lui inflige l'imaginaire de l'enfant-narrateur. Négation dérobée et investie dans un certain nombre de situations : accident, parricide fictif, révolte, exclusion par le décès ou d'autres moyens fictionnels... Au niveau symbolique, la mère étant alors plus disponible, elle adhère plus à sa fonction fantasmatique et devient un objet d'appropriation virtuelle. En revanche, dans la seconde phase

(roman de l'immigration), nous assistons soit à une guerre déclarée visant à culpabiliser l'Occident qui traite l'immigré comme un sous-homme, soit à une subversion/agression poétique insidieuse. La violence qui avait pour cible le seigneur ou le patriarche semble se focaliser sur l'Occident qui cristallise une entité emblématique du pouvoir castrateur. *La figure de l'immigré serait alors un point de convergence parabolique entre le profil du père phallique et l'Occident colonial.*

Un tel itinéraire nous conduit vers une autre série d'interrogations. L'immigré est-il le bouc-émissaire piégé par la "mère-ogresse", ancienne Métropole, ou bien est-il une figure symbolique de la "répudiation" du seigneur/patriarche ? S'agit-il d'un support qui médiatise un discours subversif ou bien d'un dérivatif de l'innommable complexuel ?

Il est difficile d'esquisser une réponse sans équivoque. Cependant, au premier degré de la lecture, le roman de l'immigré serait probablement l'adjuvant qui permet de purger la mauvaise conscience de l'intellectuel plus ou moins en rupture avec l'espace identitaire. Sur un plan tout autre, il pourrait également être le substrat défalqué de la mise en demeure des pères expédiés dans "la gueule du loup" qui n'est plus l'école française mais son substitut, la Métropole (*Topographie...*). L'immigré des *Boucs*<sup>1</sup>, ou le bouc-émissaire de Chraï bi est de surcroît baptisé "Yalann Waldik", ce qui signifie littéralement "que maudits soient tes ascendants"<sup>2</sup>. Après l'échec essuyé par *Le Passé simple* au Maroc, ce roman du "rachat" est aussi un récit qui voile et dévoile, au second degré de l'écriture, le substrat paternel expédié dans l'étrangeté métropolitaine.

En conclusion de ce premier constat, il semble que l'homme expatrié fonctionne comme le catalyseur des tensions d'une violence qui gère, en même temps, la déconstruction identitaire, les relations complexuelles entre la mère et l'enfant-narrateur, la mise en demeure du père et la dénonciation de l'Occident. L'immigré

---

1 Paris, Denoël, 1955. Le terme "bouc" signifie en arabe "ton père" et se trouve souvent lié, sous cette forme et dans cet emploi, à un sens péjoratif.

2 Entendre ascendants au sens de géniteurs, le père étant, dans cette situation, le plus directement désigné dans l'imaginaire maghrébin.

serait alors le "pré-texte" et l'écran-cache du non-dit. Par rapport à l'ensemble des écrivains dits de la première génération, l'homme expatrié dans l'écriture farésienne est certes particulièrement impliqué dans les tensions de l'immigration réelle/virtuelle. Cependant, son cheminement est à la fois complexe et ambigu du fait qu'il est plus particulièrement tourné vers le lieu vacant (entendre par là l'espace identitaire dont il est séparé).

### ***Pré-texte et/ou quête du lieu vacant***

Par rapport à la configuration qui vient d'être évoquée, l'oeuvre farésienne, qui adhère largement à une telle problématisation des figures de l'immigré, se cristallise plus particulièrement sur l'exil, le désarroi et l'errance d'un Moi vraisemblablement en souffrance.

Pour le personnage inaugural, Yahia <sup>3</sup>, l'identité/altérité est célébrée en terre d'exil. L'itinéraire qui débouche sur la mise en demeure du père est désormais dévié par la complexité fictionnelle. La mémoire de Yahia est tournée vers le passé et scrute l'amandier autour duquel la maison s'est construite. Mais si l'Amandier est corollaire du père, le grenadier, au substrat féminin, conjure le chant de tante Aloula et profère une tension susceptible de réinventer l'image de l'enfant mythique, Ali Saï d. En conséquences, Mokrane, qui n'est pas initié au langage symbolique, erre dans l'espace des autres et s'enlise dans le discours de "l'Organisation". Son errance tourne à vide en l'absence d'un support imaginaire dynamique susceptible de restituer le lieu vacant.

Ainsi, du fait de son initiation inaugurale, la mémoire et l'imaginaire font miroiter la surenchère et la démesure des symboles salutaires pour la quête du lieu d'ensourcement identitaire. Akbou, l'Amandier, oncle Saddek, tante Aloula, Si Mokhtar, le grenadier, le chant de l'Alouette, Ali Saï d... sont beaucoup plus des entités paraboliques que des réalités concrètes. Ils focalisent les supports d'une mémoire ancienne et rejoignent un espace de rêves, de fantasmes, de légendes et de mythes inscrits dans l'imaginaire en gestation. En situation d'exil, ce niveau d'investissement fonde la différence entre l'errance-échec de Mokrane et la maturité précoce de Yahia. Les représentations symboliques et les rites initiatiques ont valeur d'exorcisme de la mémoire. Ils sont ici l'antidote des

---

<sup>3</sup> *Yahia, pas de chance*, Paris, Seuil, 1970.



déperditions identitaires dans l'espace des autres. Alors que Mokrane (immigré culturel/virtuel) <sup>4</sup>, tout en étant engagé dans l'Organisation <sup>5</sup>, ne parvient pas à restituer le lieu vacant, Yahia qui demeure tributaire d'un ordre ancien inaliénable retrouve, au moment opportun, et de manière spontanée, les "tatouages de la mémoire". Ce ne sont donc pas les motivations politiques qui gèrent ici la dynamique de la quête du lieu vacant mais plutôt le potentiel d'ancrage symbolique dans la mémoire.

Le second récit de N. Farès, *Un Passager de l'Occident* <sup>6</sup>, de surcroît sous-titré "Ali Saï d (le chanceux) ", est tout un programme entre l'exil, l'errance et la mémoire. Pour Baldwin, comme pour Brandy Fax, Paris est quasiment une absence de lieu, ou, tout au plus, un lieu factice, lieu d'errance et d'exil par définition. Aussi, Paris devient-il cet espace évanescent sur lequel se greffent d'autres lieux absents/présents. Dans ce sens, Conchita va oeuvrer pour initier le "passager de l'Occident" au dépassement de ce lieu factice, peut-être dans la perspective de mieux préparer l'évasion vers un lieu imaginaire ou fantasmagique. Le récit met en scène les effets du leurre en marge du lieu tutélaire qui déploie un itinéraire parabolique.

Ainsi, en même temps que l'espace présent est hypothéqué, le lieu absent est de plus en plus sublimé. Désormais le pseudo-itinéraire du Passager... est mis en procès lorsqu'il n'est pas converti en errance virtuelle à travers les vestiges du lieu authentique. Sans arrêt revient la tension vers un ailleurs alors que l'impact de l'ubiquité célèbre la vacuité du lieu autre, celui de l'étrangeté. Le pré-texte d'un itinéraire annoncé dans la table des matières secrète une tension sur laquelle se greffe le devenir d'une errance sublimée. Ce sont probablement les stratégies du lieu absent/présent qui gèrent la progression du récit. Cependant, faute de pouvoir effectuer le retour devenu impossible vers le lieu fantasmagique et identitaire qui augure sa faillite, le narrateur le fuit vers un lieu simulacre qui est, en l'occurrence, la presque de

---

4 C'est également le cas de Yahia.

5 L'Organisation étant l'outil officiel du maintien de l'identité en terre d'exil, elle est supposée entretenir le contact virtuel avec le lieu vacant.

6 Paris, Le Seuil, 1971.

Cangas. Ce lieu d'une différence autre régénère la mémoire et l'appel d'Ali Saï d par paraboles interposées.

Si *Yahia...* s'inscrit sous la tension qui réactive la réappropriation du lieu identitaire, *Un Passager...* porte les stigmates de la faillite du lieu qui se désagrège à travers un combat désespéré dans la mesure où l'Autre est aussi en Moi, et qu'il devient difficile à évacuer. L'équilibre est alors de plus en plus hypothétique, l'exil est gagné par le désarroi. Faute de pouvoir célébrer ouvertement, et dans toute sa plénitude, la mémoire du lieu matriciel, le narrateur se fige dans sa fonction de "conteur populaire" et de lecteur de contes. L'identité pourrait ainsi devenir un artifice lacunaire. Le récit se confine d'ailleurs dans une suite de parcours brisés dont les indices de l'échec se déploient au niveau de l'histoire et de l'écriture. Le récit s'achève sur une évocation des morts : "un goût de cendres parcourait le pays, et quelques feux, témoins frémissants, divulguaient Votre piaffement. Vous ! Nos cavales frontalières..." (p. 158).

*Le Champ des oliviers*<sup>7</sup> entame un autre parcours quant à la dérive de l'espace et l'errance vers un lieu identitaire (Akbou). De plus, le meurtre aux consonances symboliques traverse tout le récit ; meurtre de la Terre qui saigne. Parallèlement reviennent les réminiscences d'Ali Saï d à travers les figures imposantes du lieu absent, les itinéraires de l'Ogresse ou la mélodie funèbre des grives.

La traversée ferroviaire Paris-Barcelone rappelle et souligne le meurtre du lieu hypothéqué. Meurtre déjà inscrit dans la manière dont le conteur s'exile derrière le masque de Brandy Fax. " (Brandy Fax est le nom que je me suis donné pour développer (moi, le primitif de l'Ancien Monde) un panorama tendu d'occidentalité : limite des deux mondes) " (p. 15). Le ton est donné dès la première page du livre. Le nom primitif n'est-il que palimpseste de l'interférence en instance dans feu/fax/farès ? D'ailleurs ce cartographe fou recommence chaque jour la carte du pays inaccompli, carte de plus en plus imaginaire.

La quête de la mémoire, à travers les représentations et les fantasmes du lieu absent/présent, ne cesse de tarauder et de subvertir le rapport moi/l'autre. C'est probablement cette recherche du Moi à travers l'Autre, par un retour sur une mémoire ancienne,

---

7 N. Farès, Paris, Seuil, 1972.

qui fait se côtoyer, dans une même configuration, Arlequin, Petite Flamme de Briquet, Siamois I et II, Conchita, Brandy Fax, l'Ogresse, Jidda et Ali Saï d.

Au seuil de la découverte du nouveau monde s'agit-il d'une tentative de démythification de la mémoire officielle en rupture avec l'aï eule ? Le récit des souvenirs du lieu vacant est inscrit dans l'ubiquité que lui confère le voyage comme parcours structurel et formel lui procurant son dynamisme et sa tension. Paré de l'habit d'Arlequin, Brandy Fax célèbre-t-il la poésie du bricolage identitaire ? Errant entre Paris et Barcelone, entre l'Ogresse et les grives qui brûlent parmi les oliviers, il est dans un ailleurs, un entre-deux.

Sur un autre niveau, le feu qui parcourt et embrase le livre semble bien se déployer depuis l'espace d'incinération de l'enfant mythique. Feu également que Kahéna propage sur les terres berbères pour dissuader l'envahisseur. Dès lors, le feu inscrit à même le nom de Brandy Fax <sup>8</sup> semble déployer l'emblème et l'antidote de la dépossession du nom et de la mémoire. *Le Champ...* serait ainsi le substrat d'une mémoire tragique gérée par la découverte des béances du lieu.

Abdenouar qui fait une apparition épisodique dans *Le champ...* devient une figure matricielle dans *Mémoire de l'absent*. L'errance qui était un module privilégié dans le récit farèsien s'inscrit désormais comme un objet fondateur et incontournable. Le livre est, en fait, entièrement redevable à la gestation de l'errance dans le taxi. Errance qui prolonge le voyage Alger-Paris, à la suite de l'enlèvement, puis la libération du père acculé à l'exil forcé dans la cité des autres. "Je n'ai aucun lieu ou repère en cette ville", déclare Abdenouar (p. 33). La course qui est supposée viser la rencontre du père n'est, en fin de compte, qu'un pré-texte, voire un adjuvant de la fuite en marge du monde. L'errance dans l'étrangeté du lieu et la course dans le taxi exaltent la quête du lieu hypothétique. Quant au départ forcé, il n'est pas sans redoubler la motricité tragique du lieu vacant. Le désir le plus urgent d'Abdenouar est articulé sur deux impératifs. D'une part la quête du lieu absent qu'il exprime dans son déchirement par un cri émouvant :

---

8 Brandy signifiant feu

*je veux être dans la ville  
dans la ville  
la-bas, au fond de la ville  
contre Dahmane (p. 105).*

Il s'inscrit alors en rivalité avec un mort/vivant qui, à l'instar d'Ali Saï d, acquiert l'appropriation symbolique du lieu identitaire. D'autre part, Abdenouar réclame la lutte, le combat et s'insurge contre le fait accompli :

*JE NE VEUX PAS RESTER AINSI BLOQUE ; NON. JE NE  
VEUX PAS RESTER AU FOND DU FLEUVE. SANS RIEN VOIR  
AU FOND DU FLEUVE (p. 105-106).*

Dès lors, la traversée du fleuve s'inscrit comme le support symbolique qui désagrège la rencontre du père, objet initial ou prétexte du voyage (?). C'est au coeur de cette quête obstinée du lieu vacant qu'Abdenouar se met à déchiffrer ses propres tensions. "J'accomplis la terrible béance de la lumière, esclave noué à la parole désirante, ainsi, au coeur du monde, alors que le délire vient, nommant l'espace, comme un vieux rite", se dit-il (p. 95). Cette phrase reprend, par un raccourci parabolique, le lieu mythique saisi par un imaginaire entre l'Ici et l'Ailleurs. Ainsi, Abdenouar est, à sa manière, comme Ali Saï d, garant d'une mémoire ancienne. Si de plus "l'esclave est au delà du fleuve" (pp. 107 et 229), le lieu en procès est inscrit dans la rencontre et la confrontation entre deux mondes, entre ombre et lumière. Le récit d'Abdenouar, tout en dénaturant d'une certaine manière la fable de Kahéna, tente de recréer un monde à ses dimensions.

Cependant, de même que "le vrai monde est plusieurs" (p. 98), Abdenouar est traversé à la fois par Kahéna, par Ameksa, par Osmane, par le Récitant, par Kahlouche, par Dahmane... Etre multiple et ambigu, il est paré d'énigmes à l'instar de Dahmane ou Ali Saï d. "Cet Abdenouar aux cheveux rouges. Il disparut en 1961. Au cours de la manifestation silencieuse, à Paris." <sup>9</sup>. C'est bel et bien pour cet Abdenouar qu'il "fallait trouver une manière d'entrer en contact avec le lieu ; dissimuler l'étrangeté : éviter le bavardage" <sup>10</sup>. D'où la nécessité d'hypothéquer "l'Outre" pour aller au delà du fleuve ; d'où une tension entre vie/non-vie ; d'où enfin le souffle, voire peut-être aussi la jouissance, que procure l'errance même si

---

<sup>9</sup> *Le Champ des oliviers*, p. 173.

<sup>10</sup> Id. p. 159.

au fond elle est corollaire d'un devenir tragique et stigmatise le lieu vacant.

Dans *Un Passager...*, Brandy Fax est sous l'emprise de Conchita dont le prestige contribue à lui procurer un simulacre d'ancrage dans le lieu vacant. *Le Champ...* entretient cette tension-quête du lieu, toujours défalqué, par la médiation de Conchita. A travers les itinéraires qui véhiculent de Paris à Barcelone, la motricité du lieu d'inscription de la mémoire tragique est affectée d'un potentiel de cataclysme sublimatoire.

Avec *Mémoire...*, la gestation du lieu ruiné met en spectacle le père expédié vers un espace hypothétique <sup>11</sup> alors même que l'errance devient l'embrasseur de la mémoire vers Jidda, Kahéna et Malika, substrats de la mère fantasmatique, quand elles ne reconduisent pas vers l'Outre et le fleuve. Désormais, "l'exil et le désarroi" semblent indissociables.

Le dernier maillon de cette tension vers l'errance, *L'Exil et le désarroi*, recouvre un intérêt particulier dans la mesure où, enfin, il célèbre le retour au lieu inaugural, Akbou. Retour aussi vers les premiers acteurs de cette quête : Mokrane et Yahia. Pour Mokrane l'imaginaire du lieu matriciel est exclusivement tourné vers le langage officiel du Parti qui ne prend pas en compte les stigmates symboliques du lieu vacant. Aussi son exil est-il à la fois redoublé et perverti par la rupture avec les mythes et légendes. Mythes qui entretiennent avec vigilance la mémoire du lieu chez Yahia. C'est d'ailleurs vraisemblablement la ruine de l'Organisation qui, enfin, fait du retour un impératif pour Mokrane. En revanche, c'est plutôt le chant du rossignol et celui de Tante Aloula, associés avec la mémoire de l'Amandier, le Grenadier et le mythe d'Ali Saï d, qui motivent la nécessité du retour chez Yahia.

L'initiation tardive et superficielle de Mokrane débouche sur le lieu impossible du fait même que le langage de l'Organisation ne peut, par un effet magique, restituer une mémoire ancienne, substantiellement évacuée par le discours officiel. L'exil met en exergue l'impasse suicidaire du langage occulté chez Mokrane. Le

---

11 On rejoint par un autre itinéraire la problématique de l'immigré (réel/virtuel) écran-cache de la figure du père phallique mis en demeure par l'imaginaire de l'enfant-narrateur chez un certain nombre d'écrivains précités.

simulacre de mémoire que lui procure le Parti en guise de substitut du lieu vacant demeure une greffe fragile et vulnérable en situation d'exil. De ce fait, la seule façon d'être au monde dans le cas de Mokrane est soit l'errance, soit l'éclipse démissionnaire. Ainsi est-il voué à dériver aux confins de la mort et de la vie. La dépossession qui affecte Mokrane est de nature tragique. Aussi son retour est-il une faillite. Le Grenadier n'est plus qu'une tombe ouverte qui offre son hospitalité au corps de Tante Aloula ayant dédié sa vie et sa mort à l'arbre ancestral <sup>12</sup>. Au regard du non initié, Akbou n'est plus qu'un lieu résiduel, alors que dans son essence secrète, Akbou demeure le lieu matriciel et le mythe fondateur.

\*

Ces parcours de l'exil qui se déploient selon des procédures scripturaires et discursives très variables chez M. Feraoun, D. Chraï bi, T. Ben Jelloun, R. Boudjedra... constituent tout un itinéraire, voire une matrice générique et fonctionnelle dans l'oeuvre de Nabile Farès. A travers et au-delà de l'identité-altérité, l'émergence des figures et des paraboles de l'immigration semble en même temps le substrat d'une maturité et l'indice d'une rupture en instance. S'agit-il d'une thématique qui autorise la fuite, permet de se confiner dans le leurre ou bien est-ce un support propice quant à la quête d'un Moi autre, voire indicible ? L'image de l'immigré se constitue, vraisemblablement, comme l'écran-cache qui permet à l'écrivain maghrébin de purger sa mauvaise conscience tout en mettant en spectacle une part de l'indicible.

De *Yahia, pas de chance à l'Exil et le désarroi* N. Farès multiplie et accumule les modules de l'errance et la quête obstinée d'une mémoire en souffrance. Les récurrences des situations d'exil et d'immigration, quelle qu'en soit leur nature, dans le texte farèsien, conduisent le lecteur à se poser bien des questions de ce type.

On se permettra de terminer sur quelques interrogations qui suscitent une réflexion plus approfondie que l'espace offert pour cette communication. Interrogation à propos du désir de se dédouaner des enclaves identitaires et la peur de succomber à une mémoire dénaturée. "L'immigré culturel" est-il travaillé par les tensions de la dépossession qui engage les paraboles de l'exil ?

---

<sup>12</sup> Vêtue de sa plus belle parure, elle a choisi de mourir entre les bras de l'arbre ancien.

L'errance entre identité et exil conduit-elle nécessairement aux paraboles de l'immigré et à la célébration du lieu vacant ?





*Yamina MOKADDEM*  
*Centre culturel algérien, Paris*

**Filiation et identité**  
**Transmission, rupture et/ou écarts**  
**chez deux romanciers de l'immigration :**  
**Ahmed Kalouaz et Tassadit Imache**

Depuis 1970, les enfants d'immigrés maghrébins nés ou ayant grandi en Europe et plus particulièrement en France, sont de plus en plus nombreux à investir le champ de la littérature et donc à laisser les attributs professionnels de leurs pères, pour tenter d'écrire non pas uniquement leur présent ou leur avenir, mais aussi et surtout pour, au sens étymologique du terme, se comprendre, l'acte d'écrire étant, en quelque sorte, un exercice de "l'éveil" selon l'expression des vieux maîtres chinois. C'est ce qui transparait quasiment à travers toute la production romanesque de ce que l'on a appelé "Génération Beur" donnant à lire un espace narratif d'ordre autobiographique particulier, où les processus de filiation sont remis en question et où le plus souvent, une parole identitaire nouvelle se dessine en filigrane.

Les deux récits choisis pour cette étude *Une fille sans histoire* de Tassadit Imache <sup>1</sup>, et *De Barcelone au Silence* d'Ahmed Kalouaz <sup>2</sup> nous ont paru uniques dans le corpus des oeuvres produites par les écrivains issus de l'immigration algérienne pour plusieurs raisons : D'abord, parce qu'il s'agit de textes autobiographiques qui tranchent, par leur structure et par le ton qui s'en dégage nettement avec la production antérieure relative à l'enfance, à l'exil et à la quête de soi, se faisant plus sur le mode de la dérision, de l'humour

---

1 Calman-Lévy, 1986.

2 L'Harmattan, 1994.

voire du fantastique. Ensuite, parce que ces écritures révèlent un "mal d'être" poignant puisque décrivant, dans une sorte d'auto-analyse, l'émergence d'une prise de conscience de différences identitaires face à la fois à la société dominante, aux ascendants et au modèle culturel originel que ces derniers représentent. Enfin, parce que ces récits, en fait, plus exactement à mon sens, chroniques d'une filiation, sont surtout une adresse au père (avec tous les rapports conflictuels de haine et d'amour qu'ils sous-tendent), à l'absent qui ne lira jamais la production des fils.

Les deux récits autobiographiques que nous nous proposons d'analyser ici, sont nés d'une blessure, celle de la filiation et de l'identité. Tout un questionnement identitaire va alors s'organiser autour de la figure centrale du père qui n'est plus. Paradoxalement, tout se passe comme si la mort du père, à travers la confrontation et le dévoilement de sentiments les plus ambigus et les plus complexes, favorisait l'instauration du dialogue avec pour enjeu principal la prise en charge de sa propre histoire, celle de la reconnaissance d'une identité, de la rupture ou de la transmission d'une filiation.

*Une fille sans histoire* de Tassadit Imache et *De Barcelone au Silence* d'Ahmed Kalouaz instituent, de par leur titre même, l'écriture dans un travail de séparation –de deuil, au sens freudien du terme – dans la mesure où ils mettent en oeuvre les formes les plus radicales de rupture et où le discours qui se dessine peu à peu par réfraction dans l'Autre, dans cette figure absente du père, semble prendre forme difficilement, comme par pudeur : "Exhumer les souvenirs des miens me donne parfois l'impression de commettre une faute, de donner aux autres des secrets qui ne les regardent pas" dira Ahmed Kalouaz p. 89. C'est aussi vraisemblablement dans ce sens que s'effectue la distanciation que prend la narratrice de *Une fille sans histoire* avec le personnage principal Lil, la partie centrale du récit opérant de par la rupture des formes pronominales, (permutation du "je" au "elle") un glissement entre sujet et objet de l'énonciation, jeu de voix donc, connotant non seulement une dissociation critique entre deux personnages, deux temps, deux histoires, mais aussi une forme de pudeur intrinsèque à l'évocation du moi, à l'enfance, au passé.

C'est en fait, comme si, à travers ce changement des formes pronominales, une coupure s'effectuait entre le sujet écrivant et écrit, stratégie d'écriture permettant, ainsi, la reconstitution d'une

identité, à la fois, par la mise en place de la narratrice dans son propre passé, sa propre histoire, et la mise en page, par le biais de l'écriture, du cheminement d'une histoire qui progressivement donne à lire l'histoire d'un cheminement. Le questionnement identitaire, motif central des deux oeuvres, va donc prendre forme à travers une anamnèse qui provoque alors l'écriture. Mémoire de ce qui a lieu mais aussi de ce qui n'a pas lieu, qui n'aura plus lieu ou de ce qui aurait pu avoir lieu, recomposé ainsi fragment par fragment.

Deuil et situation d'exil : écrire est bien ici l'intériorisation d'une perte irrémédiable, d'une absence ouvrant le flot des souvenirs et permettant ainsi de recréer la vie à partir du silence. *Une fille sans histoire* et *De Barcelone au Silence* sont tous les deux construits sur ce même mode, le sens surgissant en fait progressivement de la réfraction dans cet autre qui n'est plus, ou qui symboliquement n'a jamais été. Dans *Une fille sans histoire*, par exemple, c'est une photographie de famille retrouvée par inadvertance par la narratrice dans le portefeuille du père mort qui provoque la mémoire du passé. C'est ainsi que le regard de la narratrice va, comme attiré par un aimant, se cristalliser sur la représentation du père qu'elle a en fait si peu connu, cet "homme grand et puissant" qu'elle exclut pourtant dès l'ouverture du récit d'un "nous" connotant une forte symbiose avec la mère. "Nous sommes de part et d'autre, [commentera-t-elle dès l'incipit], de l'homme qui se tient droit et puissant" (p. 10), même si plus loin, dans un douloureux questionnement, la forme des relations fille/mère et père/fille semble s'inverser : "Puis-je certifier, [s'interroge-t-elle], que j'ai survécu sans cesser de vous reconnaître ? Elle, derrière sa vitre en souffrance. Toi, dont ils mirent le coeur à nu, comme pour se convaincre de ton inutilité de vieil immigré" (p. 11), laissant transparaitre ainsi une culpabilité latente qui va permettre la mise en place de toute une (re) structuration identitaire par le retour à une histoire originelle enfouie ou perdue dans le tréfonds de l'inconscient.

Dans le texte d'Ahmed Kalouaz *De Barcelone au Silence* la mémoire travaillée par la violence de deux absences <sup>3</sup> (celle de la

---

<sup>3</sup> Quasiment tous les textes d'Ahmed Kalouaz prennent forme à partir de la violence d'une absence, celle par exemple de Habib Grimzi défenestré dans un train dans Point Kilométrique 90 ou celle dans Leçons d'absence, de la jeune soeur morte dans un accident de voiture.

soeur morte, quelques années auparavant, dans un accident de voiture, et celle de la figure symbolique du père dont on apprend la mort fictive ou réelle à la fin du récit) va provoquer l'évocation du passé, non pas à la manière d'un récit linéaire, mais plutôt comme une déambulation dans des tranches de vie relatives à l'enfance, à l'adolescence, à l'immigration, aux rapports avec les autres, aux amours perdues : "Trois étés se sont écoulés depuis le départ de ma soeur. J'arrive enfin, [écrit-il], à sortir cette photo qui me suit partout, en la montrant à ceux qui me parlent d'elle. (...) Parler un instant de ceux qui sont partis, c'est les remettre au monde une seconde fois, leur redonner pour un instant, la place des vivants." (p. 37). Et plus loin, p. 54, analysant en quelque sorte son besoin pulsionnel d'écrire : "Pour me donner la force de croire que ces instants d'hier sont encore là, je penche la tête sur le côté en faisant défiler les images une à une, en faisant le tri, donnant de l'ordre (...). La mort de ma soeur fait remonter à la surface l'identité de cet homme dont je croyais avoir tout dit, ou n'avoir plus rien à dire. Pour l'instant, c'est encore de sa vie dont il s'agit. Plus tard, la mort venue, je parlerai du corps de mon père".

Ebauche d'une mémoire personnelle, les récits choisis dans le cadre de cette étude, en créant un espace narratif différent des autres textes de et dans l'immigration, mettent en relief les difficultés identitaires voire existentielles des narrateurs dans leur rapport de filiation, leur rapport au père et par là même à la loi, telle que définie par Lacan<sup>4</sup>. C'est pourquoi, seule la mort du père ou d'un être cher pouvait, apporter au (x) fils la délivrance c'est-à-dire le foisonnement de la mémoire, le retour cathartique sur soi. "Le silence avait dû se faire lourd, [écrira la narratrice d'*Une fille sans histoire* au sujet du père], son absence, définitive, pour qu'enfin je l'entende lui, et cherche à ne plus perdre son cri" (p. 14). Et plus loin dans un passage qui ouvre la longue analepse où la narratrice se raconte et au cours de laquelle s'amorce progressivement la métamorphose qui de Lil ou Lili la transformera en Lila : "Ce qui te stupéfie ainsi, [dira-t-elle s'adressant à sa mère en prenant conscience de la valeur symbolique du Père], c'est que mort, il apparaît enfin. L'homme dont je n'ai pas vu la tête heurter le trottoir (...) L'étranger qui, après avoir été enveloppé à la musulmane dans la toile

---

4 Celle qui fonde les rapports de parenté et donc la toute-puissance du père dans les sociétés de type tribal, d'ordre patriarcal.

blanche, avait été réexpédié tout étiqueté de l'autre côté de la mer". (p. 15). Comme un fil conducteur, la mémoire réactivée ainsi par la mort de celui qui n'est encore que "l'étranger" et de façon indéterminée "L'homme" va permettre à la narratrice de se détacher (d'où le passage du "je" au "elle") pour mieux (re) trouver ou (re) créer, par le biais de l'écriture, cette image d'elle-même et par là-même celle du père si profondément dissimulées et pourtant si étroitement unies.

C'est quasiment la même démarche que l'on retrouve dans *De Barcelone au silence* d'Ahmed Kalouaz. Toutefois, si les souvenirs d'enfance surtout ceux liés à la figure du père sont privilégiés tout au long du texte, ils s'imbriquent également avec ceux, plus récents, à la fois de la soeur disparue tragiquement et de jeunes femmes aimées, quelquefois de manière éphémère, comme pour combler le vide de l'absence, mais en même temps pour le revivre, le réactiver par la séparation. De cette juxtaposition, se construit ainsi peu à peu par introspection sinon la réplique la plus fidèle de l'auteur, du moins un fragment de sa vie intime : "Ma vie, [écrit-il], est comme cette carte coupée par le milieu. Côté pile, côté face, le début sans la fin, la fin sans le début. Dunes bâties les unes sur les autres, destin brisé, manque partout..." (p. 31).ou encore, p. 36, "Il m'arrive, à la fin de ces virées nocturnes, d'ouvrir les yeux en oubliant ce qui m'avait conduit là (...). Il me suffit de prolonger l'immobilité la tête prise entre deux mains, pour que tout vienne, tout remonte. Des lointaines îles, débarquent des cargaisons de souvenirs, une noria de faits, de voix, de visages ternes et émouvants".

"Cargaisons de souvenirs" "noria de faits" "Dunes bâties les unes sur les autres" "destin brisé" toutes ces métaphores qui entrent dans le champ de l'errance si elles laissent transparaître une fragilité psychologique due à une blessure, elles signifient surtout par rapport à la filiation des écarts annonçant la rupture d'un sentiment d'appartenance culturelle. "Face à l'océan, [écrit Ahmed Kalouaz] (p. 54), je cherche les signes de cette reconnaissance, mais rien ne vient. Des bribes, des pointillés." Il est évident que le terme filiation est, ici, pris, essentiellement, dans son acception psychologique dans la mesure où c'est ce que révèle la fragilisation de la filiation (filiation en tant que structure organisatrice de l'identité) qui nous intéresse dans les textes que nous avons choisis.

A cette fragilisation de la filiation que maints spécialistes de l'immigration ont essayé d'analyser, à ces déchirures et blessures, Ahmed Kalouaz et Tassadit Imache vont opposer ce que Philippe Lejeune dans son *Pacte autobiographique*<sup>5</sup> appelle des "leurre" c'est-à-dire des stratégies inconscientes multiples qui vont leur permettre de trouver des raisons de vivre et donc de sortir des crises profondes qui ont accompagné les moments douloureux de leur existence. Ainsi, au passé décomposé de sa filiation dont il ne reste que des bribes de souvenirs, la narratrice d'*Une fille sans histoire* va opposer, en le sublimant, son itinéraire de petite fille dans les structures de la DDASS, séjour au cours duquel elle essaie de se reconstituer, sur mesure pourrait-on dire, une famille à travers la personne de "Tant' Renée" et du "photographe".

Illusion d'un modèle parental tel qu'elle l'aurait souhaité, désiré ou rêvé. Illusion surtout de la figure idéale du père qu'elle semble retrouver dans la personne du photographe et qu'elle superpose à l'image de celui qui n'est encore pour elle que "l'étranger", de celui qu'elle appelle encore "Monsieur Ali" ou "l'homme", parce que, justement le photographe a le pouvoir de valoriser et de nommer dans la langue des origines, dans la langue du père :

*Il [le photographe] cherchait une image pour un calendrier. Il avait choisi Lil parmi tous les enfants. Il avait dit distinctement : Lila ! comme s'il l'avait connue. Ensemble, main dans la main, ils avaient parcouru la forêt. (...) Et, à lui, elle avait raconté. (...) Le Photographe n'avait-il pas écouté ou Lil avait-elle rêvé de lui parler ? Dire que Lil avait espéré que le photographe la prendrait avec lui (...) Ce que Lil avait imaginé : le photographe l'emportait dans ses yeux et la promenait intacte, invulnérable, très loin de cette foutue histoire. (pp. 57 à 61).*

Plusieurs contradictions et incertitudes difficiles à dépasser par la narratrice sont révélées dans ce passage. D'abord, la fragilité psychologique du personnage inhérente non seulement à la quasi-inexistence d'une représentation symbolique forte de l'image du père, mais aussi, découlant de cela, à la difficulté de se situer dans une lignée culturelle définie, à cheval entre Lil (nom donné ou plutôt "ajusté" par la mère française) et Lila (nom donné par le père). Or, nous savons l'importance que revêt le nom dans l'identification indéniable dans le sens où celle-ci ne peut se faire que par l'élabora-

---

5 Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Le Seuil, Paris, 1975.

tion de tout un système de signes, le premier, et, sans nul doute le plus important, étant l'attribution du nom propre puisqu'il rattache à une histoire collective. Ensuite, deux images conflictuelles de la représentation du père relevant de deux systèmes culturels différents qui semblent, ici, s'opposer : celle du photographe investie des valeurs et du pouvoir de la société dominante et celle du père qui accuse tous les traits du vaincu parce que démunie de tout "ce qui fonde le socio-symbolique (argent, prestige...) condamné(s) à l'impuissance historique, englué(s) dans la fixité des habitudes." <sup>6</sup>.

*Elle avait fini par haïr ce père dont elle guettait le pas chaque nuit en serrant les dents de colère et en le maudissant. Pour ses enfants, le mutisme d'Ali, sa perpétuelle absence n'avait qu'un sens : lignée illusoire, ils n'étaient pour lui que le hasardeux produit d'un exil forcé.* (p. 110).

Cette incapacité (ou refus) de comprendre cet autre qui est le père, cette absence de parole de dialogue et d'échange (que la narratrice reporte, d'ailleurs, sur ce père idéal que pourrait, à ses yeux, représenter le photographe) prend, dans ce cas, la signification d'un premier comportement de rupture dans le processus de filiation. Le père ne peut plus symboliser la Loi, l'interdit, "inter-dit" également dans le sens lacanien du terme c'est-à-dire une réciprocité dans le dire, du fait même de la cassure psychologique qu'entraînent tout acte migratoire, tout sentiment d'exil, et de l'inégalité des cultures en présence, celle du père algérien et celle de la société du pays d'accueil d'où est issue la mère française. Ainsi s'inverse donc, dans un contexte socio-économico-culturel différent, l'image du père castrateur telle que décrite par divers auteurs maghrébins. C'est donc des pères humiliés voire "castrés" parce qu'ayant perdu tous les attributs symboliques de la paternité et parce qu'en décalage constant avec leur ancrage dans leur culture d'origine et celle véhiculée par la société du pays de naissance de leurs enfants, que nous dévoilent de manière tragique, les deux textes choisis pour notre analyse.

Dès lors, l'empreinte de l'origine sera supportée différemment par les descendants, dans la mesure où cette culture d'origine sera vécue non comme une histoire collective fondatrice mais comme un mythe lointain, souvent dévalorisé, dont il ne reste, au mieux, que

---

<sup>6</sup> Naget Khadda, "A propos du "Vieux de la Montagne" de Habib Tengour" in *Nouveaux enjeux culturels au Maghreb*, Editions du C.N.R.S., 1986.

des réminiscences ne pouvant remplir des lacunes identitaires produites par le dédoublement linguistique et culturel :

*Il [le père] leur avait parlé de son village, perché si haut dans la montagne kabyle (...); des oliviers dont s'occupait son frère, du figuier qu'il avait planté dans la cour (...). Puis il avait sorti de sa valise, enveloppée dans un linge de corps, une poterie qu'il avait posée sur le buffet. Les enfants avaient à peine jeté un coup d'oeil sur le vase brun recouvert d'étranges motifs (...) Mais il avait ajouté : Ça, c'est un peu ma terre... Et sa voix, dont il redoutait la rudesse, avait faibli, s'était presque mouillée. Et les enfants avaient conclu que pour lui, ils ne seraient jamais qu'un mauvais rêve dont il ne s'éveillait que là-bas. (Une fille sans histoire, pp. 83-84).*

Dans *De Barcelone au silence*, d'Ahmed Kalouaz (l'adresse au lecteur à travers le titre de l'oeuvre est, à cet effet, largement révélatrice) des désirs incessants d'autres lieux engendrant d'autres rencontres pour "tuer le temps" (p. 13) mais surtout pour échapper au passé trop lourd à assumer, vont prendre forme et corps tout au long du récit, sous-tendus par le souvenir de la mort de la jeune soeur, et de celle, plus symbolique du père. Cette image tragique du narrateur que l'on pourrait rapprocher du mythe prométhéen et qui montre bien le combat incessant entre Eros et Thanatos, entre pulsions de vie qui rassemblent et pulsions de mort qui séparent et détruisent en travaillant en silence, trouve donc son prolongement dans l'absence symbolique de la figure du père. Des rêves de filiation idéale et de continuité dans le temps vont alors se fixer en scènes fantasmatiques qui s'opposent à la réalité brute (cf l'emploi des temps : présent et passé du conditionnel versus présent et futur de l'indicatif) :

*J'imagine mon père, dans une autre vie que la sienne, en d'autres lieux. Ici ou chez lui sur sa terre natale. Peut-être qu'un soir de sa vie passée là-bas, il aurait pu retrouver ses amis, parler comme eux dans sa langue, vivre sans pester, sans ce sentiment d'être l'éternelle victime. Il n'est ni l'homme d'une rive, ni l'homme d'une autre. Ici, il aurait pu aussi se buriner les bras, les mains au vent du large, donner ses cheveux bruns au soleil, ses vrais souvenirs aux enfants que nous serions restés. A ses enfants que nous serions devenus. En arrivant dans sa maison, je jetterai mon sac à terre et lui poserai des questions auxquelles il répondra. Me tirant par le bras, il m'emmènera voir ses amis, leur annonçant avec fierté mon retour. (...) Rien à faire, tout cela est futile (pp. 63-64).*



Une telle fracture entre les valeurs intrinsèques au monde du père et celles que le fils semble désirer s'approprier apparaît ainsi à travers un paradoxe qui crée le leurre : tuer le père pour en recréer une image qui permette la transmission d'une filiation imaginaire, idéalisée, et recréer, par là même un parler d'amour entre père et fils à partir du silence et de l'incommunicabilité, alors même que la rupture est consommée : "Nous ne sommes pas encore venus au monde, celui-là n'est pas le nôtre. S'il est le mien parfois, jamais le sien. La tête de mon père est prise dans un étai, une visière, des étroites oeillères." (p. 64).

C'est ce même parler d'amour que semble rechercher (désirer) désespérément la narratrice d'*Une fille sans histoire*. Ici, le constat de rupture est énoncé par le père, même si le déplacement des voix narratives au niveau de l'énonciation reflète clairement les mutations identitaires subies par le personnage. La rupture de la filiation est, en effet, dans le récit, largement suggérée par le désespoir du père comprenant la signification de son exil, c'est-à-dire les conséquences paradoxales qui en découlent à travers sa descendance. Alors que l'on s'exile, que l'on émigre pour sauver la vie, pour vivre (toute migration est cela, en fait) on aboutit ici à la mort : mort dans sa filiation, mort dans la langue, mort dans l'humiliation et le désir, en somme mort dans la vision narcissique de soi.

*Il était là, debout au milieu du grenier, chancelant. Il devait être ivre. Il disait qu'il savait que ses enfants ne parleraient jamais sa langue, il pourrait bien encore trimmer comme une bête à l'usine, comme il avait trimé dans les mines avec son père, son père mort depuis longtemps, usé avant l'âge par l'exil et la misère.* (pp. 42-43).

Rupture donc de la filiation parce que l'orthodoxie de la loi symbolique qui se confond avec la figure du père ne peut plus se constituer dans son absolu intransitivité puisque le champ culturel est totalement autre : "Oui, [ajoutera-t-il encore p. 43] et la ligne injectée de ses yeux s'était posée sur le ventre d'Huguette (...) oui, j'en suis sûr, plus tard, tes enfants ne traverseront même plus la mer." Ainsi, au niveau de l'énonciation, ce n'est pas tant la rupture de la filiation qui apparaît à travers l'emploi du possessif "tes" mais, plus encore, l'illégitimité d'une descendance qui ne perpétuera pas ce que l'on pourrait considérer comme un rite initiatique de reconnaissance : l'itinéraire du grand-père et du père "traverser la mer" pour continuer symboliquement la lignée. Aussi, à ce niveau, reconstituer la

lignée, continuer le père, traverser la mer fonctionneront-ils comme un leurre pour la narratrice.

*Elle avait emprunté (...) tous les livres qu'elle avait pu trouver sur l'Algérie. Sa géographie, les origines et la culture de son peuple (...) Lorsqu'elle retrouvait son père, elle luttait contre l'envie de lui parler de ses lectures, de l'interroger. Un soir, avec timidité, elle lui avait demandé des mots berbères et arabes. Elle les notait avec application l'obligeant à répéter (...). La rancune était là, entre eux, qui rendait Lil muette et l'empêchait de goûter ces retrouvailles. (pp. 117-118).*

Ce désir de retrouver la langue du père, des origines peut être considéré comme une stratégie inconsciente pour dissimuler la casure, la fêlure dans les rapports de filiation : Fêlure de la parole, fantasme de la langue des origines (et non de la langue maternelle) qui est celle du père, "deuil de l'origine" pour reprendre le titre de l'ouvrage de Régine Robin <sup>7</sup>, car en fait, c'est bien de cela dont il s'agit, dans la mesure où même si la narratrice arrive à reconstituer l'histoire et l'itinéraire du père elle ne se la reconstitue pas entièrement dans le sens du père, puisque la "traversée" n'aura effectivement pas lieu : "Tu sais, [dira-t-elle à son frère, à la fin du récit], j'irai à Tizi-Ouzou... demain ou après-demain, ou l'été prochain" (p. 142).

C'est ce même travail de deuil que nous retrouvons dans *De Barcelone au Silence* d'Ahmed Kalouaz, à travers cette impossibilité pour l'auteur/narrateur d'habiter son identité, de se situer dans la lignée. A cet effet, se dessine, tout au long du récit, tout un travail de deuil par rapport à la langue maternelle : langue perdue, oubliée ou refoulée, langue des origines, du pays des parents, que l'on n'entend plus et autour de laquelle on fantasme :

*Une nuit, il ferait froid, dans la maison du village. Assis autour du feu, nous regarderions les flammes monter et descendre. Tendant mon père par le bras, je lui demanderais de nous raconter une histoire. Pour une fois, il ne se mettra pas en colère. Il nous prendra autour de lui, bien au chaud, dans ses bras. L'histoire commencera. (pp. 69-70).*

Et plus loin, p. 73 :

---

<sup>7</sup> Régine Robin, *Le Deuil de l'origine, une langue en trop, la langue en moins*, Paris, P.U.V., 1993

*Cette histoire n'a jamais existé. Je viens de l'écrire à l'instant. Nous ne parlions pas la même langue, d'où certaines difficultés, de la lassitude, de l'indifférence.*

Ecart de langue donc d'identité, le narrateur fait surtout par son travail d'écriture ("je viens de l'écrire") non seulement le deuil de l'origine mais aussi celui de la langue, celui de l'enfance :

*Les seules histoires de notre enfance c'est ma mère qui nous les contait. (...) Nous comprenions ce qu'elle disait. C'était la langue maternelle. Celle que j'ai oubliée depuis. La langue et la voix de la tendresse. (p. 76).*

Impossibilité donc pour l'auteur d'habiter son nom propre, de se situer entièrement dans un avant et un après dans la mesure où la langue maternelle peut être aussi celle émanant de la "gardienne du temple" en tant que langue de l'anathème et du reniement pour qui ose enfreindre la loi :

*J'ai connu, plus tard, cette voix moins affable, si dure à l'égard de ceux qui ne suivaient pas ses avis. Ma soeur couverte d'injures et de malédiction. C'était aussi la langue maternelle. (p. 76).*

C'est pourquoi, le territoire de l'écriture, celui notamment de l'autobiographie, devient en lui-même un leurre dans le sens où, paradoxalement, il va permettre de dissimuler la brisure, la blessure, de combler le manque, de déjouer la perte :

*Voilà cette enfance qui vient. Celle qui me manque même lorsqu'elle est là, à fleur de mémoire. Sur les lignes tracées du cahier, elle se pose. L'encre lui redonne consistance. La plume est la langue de l'âme disait Cervantès. Pour moi, cette encre devient la langue de mon père et de ma mère.*

Pour Tassadit Imache et Ahmed Kalouaz si, selon l'expression de Régine Robin "écrire c'est toujours jouer, déjouer la mort, la filiation, le roman familial" écrire est aussi, à notre sens, à travers les deux romans autobiographiques proposés ici, non seulement écrire au père, mais aussi écrire le père pour que la vie s'éclaire d'un jour moins opaque et que soient favorisées des retrouvailles dans le rêve et le souvenir, en somme dans l'imaginaire.

*Ignorer l'autre, c'est souffrir, l'aimer c'est décevoir" [écrivait Ahmed Kalouaz vers la fin de son récit]. Voici le cercle tracé. On ne choisit ni son père ni sa langue. Je crois que l'une m'a coupé de l'autre. Il reste du temps à remonter, et les mots n'iront pas assez vite. (...). De Barcelone au silence. Ce titre trône sur la couverture d'un cahier d'écolier. La première phrase tracée maladroitement. Mon père est mort hier, son histoire est à re-*

188      *Littératures des Immigrations: Le Roman familial  
faire ! (p. 125).*

**Denise BRAHIMI**  
**Université Paris 7**

**Abel, Caïn et l'émigration :**  
**Lecture croisée**  
**de Mohammed Dib (*Habel*)**  
**et d'Agota Kristof (*Le troisième mensonge*)**

On sait comment Mohammed Dib rattache sa conception de l'émigration, dont le représentant dans son oeuvre est Habel (*Habel*, Seuil, 1977), au mythe biblique d'Abel et Caïn : "Caïn aujourd'hui ne tuerait pas son frère. Il le pousserait sur les chemins de l'émigration". Telle est la formule lapidaire qui dégage, parmi d'autres, cette signification du roman, et attire sur elle l'attention du lecteur, éventuellement séduit par d'autres pistes, expressionnisme, érotisme, mystique etc. Dans le roman qui porte son nom on ne voit qu' (H) abel, tandis que le Frère auquel il adresse ses discours et même toutes ses actions, n'est pas directement présent dans le livre. Il s'y trouve évoqué, de façon répétitive quoique quantitativement modeste, une huitaine de fois, la dernière (pp. 174-178) étant la plus explicite et la plus développée. A travers ce que Habel dit de son Frère (toujours avec un F majuscule et sans nom ni prénom) au cours de ces diverses interpellations, on a à la fois ce qu'on pourrait appeler un portrait psychologique et moral du personnage et une idée précise de la relation passée entre les deux frères, puis de ce qu'elle est devenue pendant la durée restituée par le roman. La dernière interpellation constitue une sorte de bilan qui semble définitif et indépassable.

Cette situation de base, un frère en exil, l'autre au pays, se retrouve dans la trilogie d'A. Kristof, non dans les deux premiers volumes, qui sont *Le Grand Cahier* (1986) et *La Preuve* (1988) mais

dans le troisième volume, intitulé *Le troisième mensonge* (Seuil, 1991). L'un des frères part et l'autre pas ; l'histoire est racontée successivement par l'un et par l'autre, dont les liens et les différences sont soulignés par un jeu subtil sur les prénoms : celui qui s'appelle (peut-être, sans doute, mais l'emboîtement des mensonges est illimité !) Lucas a choisi de se faire appeler Claus (avec C) tandis que celui qui s'appelle Klaus (avec K) et qui est partiellement écrivain a choisi comme nom de plume Klaus Lucas. De nombreux retours en arrière restituent l'histoire familiale des deux frères puis leur destin séparé, mais le roman n'en est pas moins centré sur le moment où cette séparation devient irréversible, sans retour possible de l'exilé. Cette impossibilité est expliquée, comme dans *Habel*, et s'il est vrai que dans les deux cas elle prend des formes historiques ou anecdotiques, il n'en reste pas moins qu'elle découle d'un problème de fond, celui pour lequel on est tenté d'avoir recours, comme le fait Mohammed Dib, au mythe d'Abel et Caïn. Le livre d'Agota Kristof ne désigne pas cette référence explicitement mais il nous invite lui aussi à lire le phénomène de l'émigration comme une histoire de frères ennemis, dans une certaine perspective freudienne, l'anthropologique, celle de *Totem et tabou*.

En dépit de la chronologie, on cherchera d'abord l'efficacité du mythe dans un commentaire du *Troisième mensonge* car la relation entre les deux frères y prend, quantitativement du moins, une place beaucoup plus importante que dans *Habel*. Il faut attendre la seconde partie du roman d'Agota Kristof, celle dont le narrateur est Klaus (avec K), le frère qui est resté, pour comprendre une donnée essentielle de ce qui est en jeu dans l'affrontement fratricide : c'est l'amour de la mère pour ses fils, amour irrémédiablement inégal et mal partagé. Le frère qui part est le préféré : cause ou effet ? Il y a en tout cas des raisons historiques qui font que cet amour délirant et exclusif est lié à une culpabilité de la mère à l'égard du frère qui est parti. Le frère qui reste ne peut accepter l'idée d'un retour de l'émigré, car il lui faudrait partager la présence de la mère avec lui. Or cette présence, même sans amour, même avec haine, est tout ce qu'il lui reste et qui le maintient en vie (alors qu'il est par ailleurs totalement désespéré). L'émigration ne peut être qu'un voyage sans retour, même si disparaissent un jour les raisons historiques, personnelles et autres qui l'ont provoquée. Car l'émigré est devenu beaucoup trop dangereux, il est senti comme irrecevable et tout se passe comme s'il était véritablement un autre, non reconnaissable.

C'est pourquoi la seule chose qui puisse lui arriver est d'être renié. Sa tentative de retour est non seulement vouée à l'échec mais encore elle entraîne sa mort. Dans *Le troisième mensonge*, cette mort était de toute manière imminente, mais elle prend un sens tout différent du fait que le frère émigré, sans attendre, choisit de se la donner en se jetant sous un train.

La séparation et le départ d'Abel accentuent la différence des deux frères (éventuellement la crée), dans le sens indiqué par le mythe biblique, opposant le nomade et le sédentaire. Le roman de Mohammed Dib met l'accent sur le nomadisme acquis par l'émigré et sur toutes les formes de différences que cet état lui permet de prendre avec lui ou en lui. Le frère devenu nomade (ce fut d'abord par force et non par choix) entre dans un voyage aux confins de la folie, pris entre la solitude et d'étranges promiscuités, entre l'aspiration à un amour idéal et une pratique sexuelle exacerbée. Il ne peut aimer en retour celle qui voudrait le stabiliser par son amour. Il est en effet voué à devenir un autre (au sens de la formule de Rimbaud : *Je est un autre*) et c'est ainsi qu'Abel devient Habel. Sa vocation à l'errance n'est comparable qu'aux formes les plus perturbantes du dédoublement, très présentes dans le roman de Mohammed Dib, à savoir le travesti, la transsexualité ou la folie. Même s'il ne fait que côtoyer ces formes sans les adopter ou y sombrer, Habel les accepte dans sa conception de l'humain et d'une certaine façon, les privilégie.

Le sédentaire Caïn, qui dans *Habel* est ce Frère (F) sans nom resté au pays, s'enferme de plus en plus dans la fausse stabilité de certitudes étroites, qu'il protège avec soin de toute mise en question. Au départ de toute l'histoire, il y a eu, chez lui, un sentiment de supériorité et une volonté d'exclusion. Dans son cas ce n'est pas la mère qu'il s'agit de garder pour soi seul, mais la femme, dont il faut éloigner tout éventuel concurrent. Trait typiquement maghrébin sans doute. Pour continuer sur la même lancée, on pourrait dire de ce frère que c'est une graine d'intégriste, un fruit sec et stérile voué au mensonge. En éliminant Habel, qu'il le sache ou non, c'est d'abord lui-même qu'il détruit. Car il s'enferme dans une vision de l'homme si étriquée qu'il ne peut y avoir aucune place pour lui dans les temps nouveaux. Ce mélange de méconnaissance et de mépris, cette absence de générosité confortent Habel dans le choix inverse,

celui du départ sans retour, même si sa dérive l'amène à vivre aux confins de la folie et contre toute apparence de raison.

En Europe centrale (la Hongrie d'A. Kristof), la coupure Est/Ouest sépare les deux frères de la manière la plus traumatisante qui soit, puisque l'on comprend assez clairement que l'un des deux est parti vivre en Allemagne de l'Ouest après la deuxième guerre mondiale, tandis que l'autre est resté sur place dans son pays. Cette coupure, plus radicale encore que celle de l'émigration maghrébine et tout aussi irréversible, a été profondément destructrice des uns et des autres. Le frère en exil n'a jamais pu ni voulu, comme on dit, refaire sa vie, jusqu'au moment où il comprend que cette vie va l'abandonner d'un jour à l'autre, pour cause de grave maladie. Et le frère resté au pays n'a pas réussi à vivre lui non plus, autrement que sur le mode du masochisme et de l'autodestruction. La peur de l'inceste l'a conduit à renoncer au seul amour qu'il ait jamais eu. Le constat final est d'un pessimisme absolu, puisqu'il consiste à faire dire, par celui des deux frères qui n'est pas encore mort "que la vie est d'une inutilité totale, elle est non-sens, aberration, souffrance infinie, l'invention d'un Non-Dieu dont la méchanceté dépasse l'entendement".

Le message de Mohammed Dib semble moins désespéré, mais il est lui aussi grave et tragique. Sur la dérive de l'émigré, qui se sent irrémédiablement rejeté et chassé, pèsent les discours hypocrites du frère resté au pays : "N'écoute pas notre désir de te garder près de nous, désobéis-nous et pars". L'hypocrisie du propos n'est pas implicite, elle est au contraire soulignée ironiquement par l'auteur. Mais aucun des deux frères ne peut échapper à un destin défini par la mort qui veille de part et d'autre. Habel a été vendu par son frère, il est dépouillé de son histoire et déraciné. Mais ce frère, en chassant Habel, s'est coupé lui-même du changement nécessaire et vital. C'est pourquoi il est en fait encore plus abandonné à lui-même et plus misérable, sans refuge aucun.

A l'origine de ces deux histoires où le mythe se joue, il y a la jalousie, l'exclusivisme : garder pour soi la mère ou la femme qui d'ailleurs vous hait et ne cesse de regretter l'absent. Invivable rapport de haine dans le repli sur soi. C'était déjà le message de Kateb Yacine, opposant l'errance physique et mentale du "débauché" (Rachid ou Si Mokhtar) au repli du Nadhor, que le renfermement des femmes n'empêche pas d'être voué à la stérilité et au dépérisse-



ment. La coupure entre frères est toujours génératrice de schizophrénie, cette pathologie mortelle dont la littérature de l'émigration décrit les symptômes. Mohammed Dib et A. Kristof les évoquent également, mais ils font plus encore : en prenant appui sur le mythe, ils remontent dans l'en deçà, (là où se trouve la source et l'explication des symptômes) et ne laissent d'illusion à personne, aussi longtemps que la coupure durera.



*Jacques LECARME*  
*Université Paris-Nord*

## **Patrick Modiano : l'Orient perdu ou les variations sur une origine**

On aurait pu choisir un autre exemple que celui de Patrick Modiano <sup>1</sup> pour repérer cette curieuse remontée vers les origines, vers

---

<sup>1</sup> Pour la commodité du lecteur, nous proposons ici un classement chronologique et générique de ses oeuvres à ce jour.

Année	Romans	Autofictions à visée autobiographique	Films de fiction
1969	<i>La place de l'étoile</i>		
1971	<i>La ronde de nuit</i>		
1972	<i>Les boulevards de ceinture</i>		
1974			<i>Lacombe Lucien</i> (réalisation Louis Malle)
1975	<i>Villa triste</i>		
1977		<i>Livret de famille</i>	
1978	<i>Rue des boutiques obscures</i>		
1980	<i>Une jeunesse</i>		
1982		<i>De si braves garçons</i>	
1984	<i>Quartier perdu</i>		
1986	<i>Dimanche d'août</i>		
1988		<i>Remise de peine</i>	
1989	<i>Vestiaire de l'enfance</i>		
1990	<i>Voyage de noces</i>		
1991		<i>Fleurs de ruine</i>	

les territoires perdus, qui se fait jour et qui se joue chez beaucoup d'écrivains français d'aujourd'hui. Il ne s'agit pas, comme jadis chez Barrès ou chez Giraudoux, d'une réappropriation du sol natal, sinon national, mais d'une émigration imaginaire. Loin de la France, on recherchera une Arcadie qui aura peuplé les rêves de l'enfance ou la légende d'ancêtres fabuleux. C'est moins un enracinement qu'un déracinement, qu'un "estrangement", par lequel on rejoindrait, à travers l'écriture, une identité imaginaire, plus lointaine que cette terre évoquée par Julien Green <sup>2</sup>, une société qui a peut être existé dans des temps immémoriaux, mais que le vent de l'Histoire a balayée. Comme l'Emigrant joué par Charlie Chaplin, l'écrivain quitte le territoire français pour constituer un territoire de papier, mi-rêvé, mi-vécu, aboli à jamais. Tout cette littérature est nostalgique, mais elle sait bien que le retour amont est interdit. Ainsi at-on appelé "nostalgérie" le rêve des pieds-noirs de revenir à l'image d'une Algérie fraternelle. L'expression la plus juste en avait été donnée par Albert Camus dans *Le premier homme* : les immigrants les plus anciens et les plus misérables y font leurs adieux anticipés à l'Algérie.

Le mouvement est très général dans les années 70 et 80. Peu de temps avant sa mort, Georges Perec filmait l'arrivée de ses ancêtres juifs dans le port de New-York, candidats à l'immigration idéale. Marguerite Duras recrée de toutes pièces l'Indochine de son enfance et le vert paradis des amours inter-ethniques : après l'immigrant misérable, l'immigrante ruinée. Le Clézio a bien attendu vingt ans pour se donner une généalogie mauricienne, mais il entre ainsi avec éclat dans l'espace littéraire de l'océan indien. Michel Tournier, dans *La goutte d'or*, s'identifie à son jeune héros algérien : à lire ses nouvelles, on le soupçonne d'aspirer désespérément à la nationalité tunisienne. L'émigrant est devenu le modèle imaginaire du héros : la petite Marguerite Yourcenar s'inquiétait de voir son aristocratique père flamber, tricher, désertir dans toutes les capitales européennes. Celui-ci la rassura par ces sages paroles : "On

1992	<i>Un cirque passe</i>		
1993	<i>Chien de printemps</i>		

2 Julien Green : *Terre lointaine*, éd. Grasset, repris dans : *Autobiographie : Jeunes années*, T II, éd. Points-Seuil.

s'en fout, on n'est pas d'ici, on s'en va demain." Ce credo du nomadisme est resté la loi de la grande Marguerite <sup>3</sup>.

Cette exaltation littéraire de l'émigration ne doit pas nous faire oublier qu'à partir du 19<sup>e</sup> siècle la France a également désapprouvé les arrivées d'immigrants sur son sol (Gobineau et Maurras donnent le ton) et le départ des émigrants loin du même sol natal (en 1848 et 1871, la punition des émeutes populaires justifie le départ forcé des colons en Algérie). Un Barrès a pu condamner les migrations proprement françaises qui déplacent des provinciaux à Paris : la catastrophe des *Déracinés* a pour cause une migration modeste de Nancy à la capitale. L'écrivain français, hélas !, n'est pas le dernier à dénoncer l'immigration italienne, polonaise, judéo-européenne, judéo-méditerranéenne, anglo-américaine, asiatique, arabe. On peut relire avec consternation les propos scandaleux de Jean Giraudoux dans *Pleins pouvoirs* (1939) : "L'Arabe pullule à Pantin et à Grenelle." Il y aura certes un retournement complet de l'intelligentsia en 1945. Une fois connu le génocide, la littérature française ne veut plus entendre parler des racines, du terroir et du sol nourricier. Mais rien n'est jamais acquis dans ce domaine <sup>4</sup>.

Par un hasard providentiel, Patrick Modiano est né en France, en 1945 justement, à Boulogne-Billancourt. Il jouit de la nationalité française, mais figure parmi ceux qu'on appelait jadis des métèques : un père juif, originaire d'Alexandrie, titulaire d'un passeport Nansen, vivant sous un faux-nom de baron belge, et multipliant les trafics et escroqueries les plus inquiétants ; une mère belge, flamande et catholique, qui ne parvient pas à s'imposer au cinéma, et qui s'agite dans des tournées de théâtre et de music-hall. Modiano se sentira toujours un hors-venu, un marginal, un "homme de nulle part". Il dit avoir cruellement manqué d'un "livret de famille", dans le récit qui porte ce titre, et avoir dû attendre d'être père pour s'en procurer. De fait, à en juger par une copie d'acte de naissance que nous avons consultée, ses parents semblent avoir oublié d'inscrire leurs identités sur le document d'état-civil. Abandonné par ses pa-

---

3 Georges Perec : *Récits d'Ellis Island* ; Marguerite Duras : *L'Amant. L'Amant de la Chine du nord* ; Le Clézio : *Le chercheur d'or* ; *Voyage à Rodrigue* ; Michel Tournier : *Le médianoche amoureux* ; Marguerite Yourcenar : *Archives du Nord* ; *Les Yeux ouverts* ; *Quoi l'Eternité ?*

4 Voir : Maurice Barrès : *Les déracinés, L'Appel au soldat, Leurs figures* ; Jean Giraudoux : *De Pleins pouvoirs à Sans pouvoirs*, rééd. Julliard, 1994.

rents, livré à des pensions de luxe pour enfants de riches flambeurs et régulièrement expulsé, Patrick Modiano est peu et mal scolarisé. Bouleversé par la mort d'un frère cadet, il abandonnera ses études au niveau du baccalauréat, et vivra d'expédients jusqu'à son premier livre, *La place de l'étoile*, qu'il publie à vingt-trois ans.

Aux dix-huit récits de Modiano, on reproche généralement leur monotonie, tout en reconnaissant que les obsessions de l'auteur sont persuasives, et que sa petite musique est toujours plus séduisante. Avec lui, la nostalgie est redevenue ce qu'elle n'aurait jamais dû cesser d'être. Mais certains se plaignent que ce soit toujours la même histoire, et toujours la même petite musique. Or cela est tout à fait faux, et il y a au moins deux Modiano, l'un avant 1980, et l'autre après cette date.

Le premier Modiano a d'abord inventé, sur le ton burlesque, le personnage du juif antisémite et collaborateur, en parodiant des textes de Céline et de Rebatet. Bien évidemment ce récit est foncièrement antiraciste : Modiano, comme Perec, écrira toujours à partir d'Auschwitz. Mais il a l'audace de passer sans cesse du Juif persécuté au Juif persécuteur. Car il y a ici une scène originaire que Modiano n'avouera jamais complètement, mais qu'il laissera soupçonner : son père aurait survécu, pour avoir trafiqué avec les Nazis et collaboré avec des truands, qui se seraient mis au service des Allemands, et voués à la traque des juifs. On a donc une encyclopédie de la persécution du juif dans ce premier livre, *La place de l'étoile*. Le narrateur de cette fiction ne se sent pas tout à fait français, mais a décidé d'être "le plus grand écrivain juif français, après Montaigne, Marcel Proust et Louis-Ferdinand Céline.". Plus tard, Modiano, dira, à son propre compte : "J'avais dix-sept ans et il ne me restait qu'à devenir un écrivain français." <sup>5</sup>. Il faut convenir qu'alors, hormis sa littérature, la France apparaît au jeune Modiano comme le lieu de la xénophobie ambiante et de l'antisémitisme dormant. Entre la fin de l'Action française, en 1944, et l'émergence du Front national, en 1982, c'est une France inhospitalière et soupçonneuse, qui se découvre dans ces textes.

Mais faut-il "reterritorialiser" la judéité ? Le narrateur juif de *la Place de l'étoile* va dans l'Etat d'Israël. On le torture, on lui conseille le retour à la terre, on lui déconseille d'être un mauvais juif

---

<sup>5</sup> cf *Livret de famille*.

intellectuel, tel que Kafka ou que Freud. Cet épisode montre que le retour en Israël est une bien mauvaise idée, et que l'institutionnalisation d'Israël en un Etat n'offre pas un refuge à ce nouvel avatar du Juif errant.

Mais d'où vient Modiano ? Dans *Livret de famille*, il suggère qu'il est né, par autogenèse, de l'Occupation : il évoquera l'odeur vénéneuse de ce "terreau" dont il est issu. Il suggère d'ailleurs que la guerre ne s'est pas tout à fait terminée en 1945, et que les grandes traques idéologiques et raciales peuvent reprendre à tout moment. Les quatre premiers romans de Modiano portent sur les années noires ; ils anticipent sur la mode "rétro". Mieux que les historiens français d'alors, le romancier a renouvelé la vision quelque peu mythique que l'on pouvait avoir de cette époque...

Le juif, selon Sartre, n'existait que dans et par le regard de l'antisémite. Modiano, demi-juif lui-même, pense de la sorte. Sa judéité est toute négative et problématique : il se sent le descendant d'une lignée d'exclus et de suspects. Ses références favorites vont à Maurice Sachs, ce Genet de l'entre-deux-guerres, et à Alexandre Stavisky, ce Bernard Tapie des années trente. Le sort tragique des premiers (que ne connaîtront pas les seconds) hante les fictions de notre romancier.

Dans son *Livret de famille*, si bien nommé, un jeune français cherche son salut hors de France ; il rêve à l'Extrême-Orient, sans que ces projets reçoivent un commencement d'exécution. Mais il se persuade que sa lignée a connu jadis du côté d'Alexandrie ou de Salonique un bonheur parfait. Ce n'est pas l'identité juive qui est ici poursuivie, mais l'image, peut être utopique, d'une concorde parfaite entre Juifs, Musulmans, Coptes, Chrétiens peut-être. Du coup, l'Égypte du roi Farouk, antérieure à la Révolution de Nasser et de Neguib, devient un paradis perdu, raffiné, corrompu et profondément aimable. Modiano dit avoir rencontré à Rome, bien déchu, le roi Farouk et rêvé avec lui aux débuts éclatants de son règne. Le projet du narrateur aurait été aussi de décrire la vie d'un obscur artiste de music-hall, Harry Dressel, qui aurait disparu dans l'incendie du Caire. Mais il y a un autre Orient utopique et idéal : Modiano épouse une jeune fille tunisienne (ou séjournant à Tunis) en 1971. La Tunisie de Bourguiba, avec tous ses charmes beylicaux conservés, lui apparaît comme la métonymie de l'Égypte perdue. Après le royaume des ancêtres, s'offre la régence de la bien aimée, et le

narrateur évoque "cet Orient que nous n'aurions jamais dû quitter." Si on se risque à utiliser les termes de Deleuze <sup>6</sup>, il n'y a pas ici *re-territorialisation* de l'origine, car cet Orient est irréalisable, sinon comme objet littéraire, et peut-être Modiano ne va-t-il pas plus loin que Pierre Loti dans la constitution de ce mythe. En fait, depuis la fondation de l'Etat d'Israël, les Modiano ne se sentent plus tout à fait chez eux dans ce Maghreb lumineux. Les écrits d'Albert Cohen et d'Edmond Jabès nous indiquent que ces grands méditerranéens n'ont jamais tenté de retourner dans leurs pays d'origine ni de s'acclimater en Israël : ils ont construit leur espace poétique, l'un à Genève, l'autre à Paris. Dans un autre récit, Modiano évoque un autre exil, plus inévitable encore : Certes, mais comment les empêcher de s'éloigner ?

Ce mirage de l'Eden oriental va disparaître de l'oeuvre de Modiano, en même temps que va être soigneusement gommée l'identité juive, et ceci à partir de 1980. L'espace d'un livre (*Une jeunesse*), le romancier a donné à son héros une identité flamande, celle de Louis Memling, qui se réfère à celle de sa propre mère. Mais ensuite le héros, qu'il soit fictif ou autobiographique, sera toujours un français, de plus en plus étranger en son propre pays, "étranger en son pays lui-même" <sup>7</sup>, comme si s'opérait en lui un processus de déterritorialisation, sinon de dénationalisation. Certes il conserve un père juif, dont il refait l'histoire selon diverses versions, mais il a soldé ses comptes avec lui et n'éprouve plus vis-à-vis de lui aucune solidarité communautaire. Si le Maroc survit comme un refuge (dans *Vestiaire d'enfance*), c'est pour un écrivain raté qui cherche son salut dans un anéantissement ensoleillé. Comme Beckett, Modiano pousse jusqu'au bout ce mouvement propre aux littératures mineures, terme que nous prenons dans une acception beaucoup plus large que celle donnée par Deleuze et Guattari, qui en ont été les inventeurs. En effet, entre les années 30 et les années 90, c'est la littérature elle-même, qui est devenue mineure ; le "grand" écrivain, en tant que fonction sociale, s'est évanoui ; il est l'exclu des médias, et un Modiano n'y fait pas bonne figure. Le Paris que Modiano excelle à faire revivre est un Paris perdu, ravagé par les trouées du périphérique, oublié de tous, sauf des photographes qui

---

6 Deleuze et Guattari : *Kafka : Pour une littérature mineure*, éd. de Minuit, 1975.

7 Pour évoquer le titre d'un célèbre poème d'Aragon (1946).



en ont été les contemporains. L'écrivain lui même n'est-il pas, en ses "quartiers perdus", une personne perdue de vue ? Dans son dernier roman, *Chien de printemps*, le héros, qui pourrait ressembler à l'auteur, très mélancolique au jardin du Luxembourg, se demande s'il n'a pas écrit pendant vingt-cinq ans, uniquement pour se persuader qu'il était bien *français*, comme si au fond, lui, il avait toujours su qu'il n'était de nulle part :

*J'allais disparaître dans ce jardin, parmi la foule du lundi de Pâques. Je perdais la mémoire et je ne comprenais plus très bien le français, car les paroles de mes voisins n'étaient maintenant à mes oreilles que des onomatopées. Les efforts que j'avais fournis depuis trente ans pour exercer un métier, donner une cohérence à ma vie, tâcher de parler et d'écrire le mieux possible afin d'être bien sûr de ma nationalité, toute cette tension se relâchait brusquement. C'était fini. Je n'étais plus rien*<sup>8</sup>.

Comme le Roquentin de Sartre, le narrateur se dissout dans le cadre du jardin public. C'est une autre émigration dans l'anonymat qui se joue ici. Elle a sans doute sa source dans les angoisses d'un enfant, abandonné avec son frère cadet, par deux parents errants, erratiques, aberrants. Qu'on relise en effet une indication de *Remise de peine*, et on retrouvera les lieux élus du narrateur :

*Nous n'avions plus de nouvelles de nos parents. La dernière carte postale de notre mère était une vue aérienne de Tunis. Notre père nous avait écrit de Brazzaville. Puis de Bangui. Et puis plus rien*<sup>9</sup>.

On pensera sans doute ici au roman familial freudien pour expliciter les figures de l'enfant trouvé et du bâtard, celles de l'hypermnésique, de l'amnésique ou de l'aphasique que l'on trouve aussi dans ces récits. Mais ce n'est pas Freud qui expliquerait Modiano, c'est Modiano qui mettrait en question Freud. Les figures dites du roman familial ne sont plus ici des phantasmes aberrants et typiques ; ce sont des situations concrètes et véridiques, infiniment complexes, que l'écrivain a écrites et réécrites, avec autant de patience que Pénélope, mais sans espoir de retour.

---

<sup>8</sup> *Chien de printemps*, éd. du Seuil, 1993, p 117.

<sup>9</sup> *Remise de peine*, éd. du Seuil, p 94.



## Publications du centre d'études littéraires francophones et comparées de l'Université Paris-Nord

### 1°) Premières publications

*Négritude africaine, négritude caraïbe.* (Actes du colloque international de 1972). Paris, Editions de la Francité, 1973, 159 p.(épuisé).

*Ecrivains du Maghreb.* (Actes du colloque international de 1973). Paris, Editions de la Francité, 1974, 68 p.(épuisé).

### 2°) Revue "Itinéraires et contacts de cultures"

*Itinéraires et contacts de cultures* se consacre à l'étude et à la diffusion des oeuvres littéraires et des productions culturelles qui utilisent le français ou d'autres langues dans des situations de contacts de cultures. Attentive à l'affirmation des différences et des relations, à l'émergence des paroles autres, la revue propose un travail de décentrement culturel : non pas diffuser la voix du centre francophone, mais multiplier les points d'écoute des voix plurielles, qui passent ou non par le français et qui disent les contacts, les conflits et les dialogues des cultures.

Cette revue, semestrielle, est éditée conjointement par le Centre d'Etudes littéraires francophones et comparées de l'Université Paris-Nord et les Editions L'Harmattan (Paris).

- 1982** N° 1 : *L'écrit et l'oral*, 207 p.  
N° 2 : *L'enseignement des littératures francophones*, 219 p.
- 1983** N° 3 : *Littératures insulaires*, 186 p.
- 1984** N° 4-5 : *Littératures du Maghreb*, 383 p.
- 1985** N° 6 : *Paris-Québec*, 140 p.
- 1987** N° 7 : *Le roman colonial, 1)*, 217 p.
- 1988** N° 8 : *La chanson d'Afrique et des Antilles*, 138 p.
- 1989** N° 10 : *Littératures du Maghreb : 1) Perspectives générales.* 207 p.
- 1990** N° 11 : *Littératures du Maghreb : 2) Les auteurs et les oeuvres.* 192 p.  
N° 12 : *Le roman colonial, 2).* 158 p.

204

- 1991** N° 13 : *Autobiographies et récits de vie en Afrique*. 175 p.  
N° 14 : *Poétiques croisées du Maghreb*. 208 p.
- 1992** Hors série : *Edouard Maunick*.  
N° 15-16 : *Ecriture et oralité au Maghreb : autour de Mouloud Mammeri*. 208 p.
- 1993** N° 17 : *Actualité de Kateb Yacine*. 208 p.
- 1993/1994** N° 18/19 : *Nouveaux horizons littéraires*. 240 p.
- 1994** N° 20 : *Littérature francophone de Belgique*. 196 p.

**En préparation :**

*Mohammed Dib*.

*Ecrits de voyageurs*.

**NB.** *Itinéraires et contacts de cultures* avait été précédé par *Itinéraires*, publié également par le Centre d'Etudes francophones : Deux numéros parus : N° 1, juin 1976, N° 2, 1979, 103 p.

### **3°) Publications de la Coopération internationale des chercheurs sur les littératures maghrébines**

*Répertoire des chercheurs sur les littératures maghrébines*. Sous la direction de Charles Bonn. Paris, L'Harmattan, 1990, 64 p.

*Limag2 por MS-DOS. Banque de données documentaire sur les littératures du Maghreb. Guide d'utilisation*. Par Charles Bonn, 1993, 72 p.

*Littératures de l'émigration maghrébine en France. Petite bibliographie*. Par Charles Bonn. 1994. 24 p.

*Etudes littéraires maghrébines*. Bulletin de liaison semestriel. N° 1 (1989), 48 p.. N° 2 (1990/1), 52 p.. N° 3 (1990/2), 48 p.. N° 4 (1991), 52 p.. N° 5 (1992), 72 p.. N° 6 (1993/1), 68 pages N° 7 (1993/2), 60 pages N° 8 (1994/1), 64 p. N° 9 (1994/2), 60 p.

### **4°) Collection Etudes littéraires maghrébines**

Collection dirigée par Charles Bonn aux Editions L'Harmattan, dans le cadre de la Convention avec l'Université d'Alger.

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

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

N° 3 : *Ecrivains maghrébins et modernité textuelle*. Sous la direction de Naget Khadda. 1994. 124 p.

N° 4 : *Rachid Mimouni : L'Honneur de la Tribu. Lectures algériennes*. Sous la direction de Naget Khadda. 1994. 96 p.

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

N° 6 : *L'Interculturel : Réflexions pluridisciplinaires*. Sous la direction de Christine Develotte et Mustapha Bencheikh. 220 p.





