

UNIVERSITE PARIS VIII – VINCENNES SAINT-DENIS  
UMR 8238 LEGS LABORATOIRE ETUDES DE GENRE ET DE  
SEXUALITE  
ECOLE DOCTORALE PRATIQUES ET THEORIES DU SENS (ED 31)

**Thèse de doctorat en études de genre, mention littérature comparée**

**MELINDA MOD**

**Les enfants de la République : les protagonistes « beurs » face au  
nouveau *Bildungsroman*. Dynamiques d’inclusion et d’exclusion des  
jeunes dans les romans d’Azouz Begag, de Farida Belghoul et de  
Leïla Sebbar.**

Thèse dirigée par : Nadia Setti, PR, littérature comparée et études de  
genre

Soutenue le 1er juin 2017

Composition du jury :

- Nacira Guénif-Souilamas, Professeure de sociologie, Université Paris 8.
- Alec G. Hargreaves, Professeur émérite de littérature française, Université de l’Etat de Floride, Etats-Unis.
- Violaine Houdart-Mérot, Professeure de littérature française, Université de Cergy-Pontoise.
- Michel Laronde, Professeur de littérature française, Université d’Iowa, Etats-Unis.
- Marta Segarra, Professeure de littérature française et francophone, Laboratoire d’études de genre et de sexualité, CNRS.

**Centre d'études féminines et d'études de genre**

Université de Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis

2 rue de la Liberté,

93526 Saint-Denis cedex

Directeurs : Anne Emmanuelle Berger, Eric Fassin et Nadia Setti

**Laboratoire d'études de genre et de sexualité**

27 rue Paul Bert,

94204 - Ivry-sur-Seine cedex

Directrices Anne Emmanuelle Berger et Patricia Paperman

*A Arthur,  
à Pold,  
à ma famille et  
aux combattantes du parcours de PMA.*

## **Avertissement**

La Faculté n'entend donner aucune approbation aux opinions émises dans les thèses : celles-ci sont propres à leurs auteurs.

## Résumé

A l'intersection de la littérature comparée, des études de genre et des études postcoloniales, cette thèse vise à étudier le renouveau du *Bildungsroman* chez trois auteurs français contemporains : Azouz Begag, Farida Belghoul et Leïla Sebbar.

Ce travail s'intéresse aux différentes modalités des tensions sociales dont les jeunes protagonistes font l'expérience pendant leurs interactions avec la société dominante. Nous nous efforçons de comprendre comment ces trois auteurs déplacent les conventions du genre littéraire du *Bildungsroman* traditionnel pour négocier les obstacles sociaux qu'ils rencontrent et pour ménager des espaces limitrophes vivables dans et au-delà des espaces imposés par la société dominante.

La première partie de notre travail s'attache à reconsidérer les voies d'analyse traditionnelles de la « littérature beur », corpus dont font partie les romans des trois auteurs. La deuxième partie explore la façon dont ces textes renouvellent le genre du *Bildungsroman* notamment en problématisant l'expérience des jeunes personnages principaux de parents immigrés algériens dans la société française. L'acte de nommer et la dichotomie école-famille constituent les voies d'entrée principales dans l'analyse des romans. La troisième partie se focalise sur les stratégies textuelles et narratives par lesquelles les trois auteurs mettent en scène l'inscription des corps vus comme étrangers dans les espaces publics de la Métropole et par lesquelles ils proposent de nouvelles narrations pour inscrire l'expérience postcoloniale des jeunes protagonistes dans l'écriture. L'ironie, la subversion du regard et l'appropriation des espaces transitoires et limitrophes se trouvent ainsi au centre de notre analyse.

Tout au long de ce travail, il s'agit de proposer une analyse interdisciplinaire où les outils épistémologiques des études de genre et des études postcoloniales appuient les outils de la littérature comparée dans le but de relever les indices des expériences genrées de l'échec de l'intégration normative que proposent l'école en tant qu'institution et la société aux personnages principaux des romans de notre corpus.

MOTS CLÉS :

Représentation — Postcolonialisme — Genre — Littérature beur — Intégration

## Abstract

At the intersection of comparative literature, gender studies and postcolonial studies, this dissertation aims to study the renewal of the *Bildungsroman* in the novels of three contemporary French authors: Azouz Begag, Farida Belghoul and Leïla Sebbar.

This work focuses on how the novels of the three writers express the social tensions the young protagonists are subjected to during their interactions with the dominant society. We strive to analyze how the conventions of the literary genre of the traditional *Bildungsroman* shift subtly in order to inscribe the social barriers in the textual body of literature and to propose border zones in place of the dominant society as living spaces.

The first part of our work seeks to reconsider the traditional avenues of the analysis of *littérature beur*, the corpus of which the three authors belong to. The second part tackles the renewal of the genre of the *Bildungsroman* in these texts by in particular problematizing the presence of these young protagonists of Algerian immigrant descent in the French society. The act of naming and the dichotomy of school and family constitute the main entry point in the analysis of the novels. The third part concentrates on the textual and narrative strategies by which the three authors realize the inscription of bodies seen as foreign in the public spaces of the *Métropole* and by which they propose new narratives to set in writing the postcolonial experience of the young protagonists. The irony, the subversive gaze and the appropriation of transitory and border zones lie at the center of our analysis.

All along this work, we propose an interdisciplinary analysis, where the epistemological apparatus of gender studies and of postcolonial studies second the tools of comparative literature in order to transcribe the gendered experiences of the failure of normative integration that are offered by the School as an institution and the society of the protagonists of the novels of our corpus.

### KEY WORDS:

Representation — Post-colonialism — Gender — Littérature beur — Integration

## Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à ma directrice de recherche, Nadia Setti, dont le soutien et les conseils ont été des cadeaux précieux pendant ces années de doctorat. L'élan de ses enseignements et son écoute attentive m'ont aidée à dépasser les obstacles que l'on rencontre en tant que doctorant.e. Je lui exprime ici ma sincère gratitude.

Je remercie Nacira Guénif-Souilamas, Alec Hargreaves, Violaine Houdart-Merot, Michel Laronde et Marta Segarra d'avoir accepté d'être les membres de mon jury de thèse et de leur temps précieux qu'ils ont consacré à la lecture de mon travail et à la lecture de mon français langue étrangère. Je suis heureuse d'avoir l'occasion d'engager un dialogue sur le fruit de mes recherches.

Je tiens à remercier les doctorant.e.s du Laboratoire d'études de genre et de sexualité ainsi que celles et ceux du Département des Etudes Romanes de Cornell University avec qui nous avons partagé un bout du chemin doctoral, avec une pensée à Akila, Anne-Marie, Kamila, Mat, Mike et Sylvain. Je tiens à envoyer une pensée spéciale à Damien et à Heta pour leurs conseils précieux.

Que soient ici également remerciés mes parents, ma famille pour l'amour de la lecture et l'ouverture d'esprit qu'ils m'ont transmis.

Je souhaiterais adresser mes remerciements à mes amis, sans l'amour et la confiance desquels je n'aurais jamais terminé ce travail, avec une pensée spéciale à Mónika, Vera, Zita, Luca, Kinga, Edina, Nathanaël, Aszti, Dávid, Feri, Gábor, Dani.

Je voudrais remercier Zoltán Eisler, qui a suivi de plus près le cheminement de ce travail. Sa confiance est ma plus grande force.

Merci à toi Arthur, mon petit trésor qui faisais de longues siestes pendant que je travaillais, et à Hugo qui as assisté à ma soutenance avant ta naissance même.

MERCI !

# Sommaire

<b>AVERTISSEMENT</b>	<b>4</b>
<b>RÉSUMÉ</b>	<b>5</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>6</b>
<b>REMERCIEMENTS</b>	<b>7</b>
<b>SOMMAIRE</b>	<b>8</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>13</b>
1. Contexte et architecture de notre étude	13
2. Méthodologie	23
<b>PREMIÈRE PARTIE – BELGHOUL, BEGAG ET SEBBAR ET L'ÉNIGME DE LA « LITTÉRATURE BEUR »</b>	<b>32</b>
<b>I.1. La « littérature beur » comme sujet d'étude</b>	<b>34</b>
I.1.a. Les guillemets « gênants »	39
I.1.b. L'étymologie du mot « beur »	40
I.1.c. La naissance de la « littérature beur »	49
I.2.d. Une liste des écrivains « beurs »	52
I.2.e. Peut-on parler de spécificités ?	53
<b>I.2. Le contexte postcolonial des années 1980 en France</b>	<b>64</b>
I.2.a. Rompre avec le silence sur le passé	66
I.2.b. « La Marche pour l'égalité et contre le racisme »	71
<b>I.3. Le choix du corpus : Begag, Belghoul et Sebbar</b>	<b>76</b>
I.3.a. La place des trois auteurs dans la production littéraire des années 1980	77
I.3.b. L'engagement public des trois auteurs	80
I.3.b.1. Azouz Begag – une vision pédagogique de la littérature	85
I.3.b.2. Farida Belghoul – un parcours de militante et son camouflage à l'écrit	93
I.3.b.3. Leïla Sebbar – le mouvement féministe et la venue à l'écriture	97
<b>I.4. Des alternatives à la « littérature beur » ?</b>	<b>104</b>



I.4.a. La « littérature beur », une littérature mineure ?	104
I.4.b. Pour en finir avec la « littérature beur »	109
<b>I.5. Conclusion</b>	<b>113</b>
<b>DEUXIÈME PARTIE — LES ENFANTS DE LA RÉPUBLIQUE ?</b>	<b>114</b>
<b>II.1. Begag, Belghoul et Sebbar, écrivains d'un nouveau <i>Bildungsroman</i></b>	<b>116</b>
II.1.a. Retour à la définition classique du <i>Bildungsroman</i>	116
II.1.b. Du <i>Bildungsroman</i> au roman « beur »	119
II.1.c. Les protagonistes anti-héroïques des années 1980-1990 – une nouvelle conception du <i>Bildungsroman</i>	124
<b>II.2. L'appropriation du nom comme stratégie d'existence</b>	<b>131</b>
II.2.a. Les mots blessent ou l'acte de nommer	132
II.2.b. L'usage des noms dans le corpus	139
II.2.b.1. De Azouz à Béni – à la recherche du nom de la reconnaissance	139
II.2.b.2. Georgette ! – une sonorité étrange	154
II.2.b.3. Shérazade – un prénom historique incroyable	167
<b>II.3. Le rapport dichotomique entre l'école et la famille — l'intégration en question</b>	<b>182</b>
II.3.a. L'école comme agent d'intégration	184
II.3.b. La honte comme expression de malaise ou l'opposition entre l'école et le chez soi	190
II.3.b.1. La pauvreté comme catalyseur du sentiment de la honte	190
II.3.b.2. La langue française comme source de honte	199
II.3.b.3. Des stratégies pour déjouer le sentiment de la honte	203
II.3.b.4. Le rôle narratif des personnages « enfants-caméra »	2099
II.3.c. Se dire arabe ou français	214
II.3.c.1. L'identité au piège des oppositions binaires	214
II.3.c.2. Choisir son camp ou la dichotomie arabe-français	217
II.3.c.4. Les tisseuses de lien entre l'école et la famille	230
<b>II.4. Conclusion</b>	<b>239</b>
<b>TROISIÈME PARTIE - ESPACES TRANSITOIRES ET STRATÉGIES DE JEU</b>	<b>240</b>
<b>III.1. S'approprier des espaces d'entre-deux</b>	<b>242</b>
III.1.a. Habiter des espaces géographiques éphémères	245
III.1.a.1. Le retour en Algérie	246
III.1.a.2. La rue, un espace de transition	250
III.1.a.3. La fugue au féminin	263

III.1.b. L'écriture comme espace habitable	273
III.1.b.1. La bibliothèque, un espace éminemment féminin	273
III.1.b.2. L'affrontement des cultures à la page blanche	280
III.1.b.3. L'écriture normative, une clé de la réussite	282
<b>III.2. Jouer des rôles, transformer les corps</b>	<b>287</b>
III.2.a. La tactique du caméléon	295
III.2.a.1. La confrontation à l'image	295
III.2.a.2. Devenir comédien	306
III.2.a.3. Se glisser dans la peau d'autres personnes	312
III.2.b. Le dénouement impossible des <i>Bildungsroman</i> « beurs »	319
III.2.b.1. L'envol vers les étoiles	319
III.2.b.2. Etouffer au fond d'un encier	328
III.2.b.3. Retour à la cité	331
<b>III.3. L'ironie et l'oralité comme des stratégies littéraires libératrices</b>	<b>337</b>
III.3.a. L'ironie	338
III.3.a.1. Qu'est-ce que l'ironie ?	338
III.3.a.2. L'ironie comme arme pour déconstruire la domination masculine	340
III.3.a.3. L'ironie face au racisme ordinaire	344
III.b. L'oralité dans le texte	349
III.b.1. Un hommage aux parents	349
<b>III.4. Conclusion</b>	<b>357</b>
<b>CONCLUSION</b>	<b>359</b>
<b>INDEX DES NOMS DES AUTEURS</b>	<b>364</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>369</b>
<b>Corpus primaire</b>	<b>369</b>
<b>Corpus secondaire</b>	<b>370</b>
<b>Bibliographie théorique sur le corpus</b>	<b>372</b>
<b>Bibliographie théorique générale</b>	<b>378</b>





# Introduction

Chaque être n'est finalement qu'un passant ou une passante, a passer by, qui n'habite que fugitivement les trottoirs et les rues de cette ville [...] (l'espace de la rue n'est pas la définition de l'espace de l'habitation, mais de l'apparition disparition, mouvement, dislocation, fuite, approche et éloignement). Comment, dans cet espace, maintenir le fil des pensées, le fil du récit qui se démultiplie en récits ?

Nadia Setti

## **1. Contexte et architecture de notre étude**

La « Marche des Beurs » de 1983, les émeutes de 2005, et récemment, les attentats de 2015-2016 montrent que la question de l'intégration n'est ni dépassée, ni anodine dans la société française. En ce sens, les années 1980 constituent un tournant particulier dans l'Histoire de la France, comme explique l'historien Jim Cohen :

La crise du "modèle français d'intégration" et l'affirmation croissante des "minorités visibles" dans l'espace public créent une situation nouvelle, obligeant médias et décideurs à prendre en compte la dimension multiculturelle de la société française.<sup>1</sup>

Il semblerait qu'aujourd'hui, on assiste à un renouveau de l'intérêt aux œuvres qui apportent le témoignage des jeunes et des descendants d'immigrés qui vivent à la marge de la société, qu'on évoque ce terme dans le sens géographique ou social. Trente ans après la publication de *Thé au harem d'Archy Ahmed* (1983) de Mehdi Charef, considéré par le grand public comme le premier roman « beur », apparaissent notamment successivement deux ouvrages collectifs académiques<sup>2</sup> qui interrogent l'évolution du terme « littérature beur ». Ilaria Vitali, chercheuse italienne, et Najib Redouane, chercheur à California State University, s'intéressent à la façon dont le

---

<sup>1</sup> COHEN, Jim. « Dossier. Le tournant postcolonial à la française ». In. *Mouvements*, n°51 (03/2007). p.7.

<sup>2</sup> VITALI, Ilaria. *Intrangers (I), Littérature beur, de l'écriture à la traduction*. Louvain-la-Neuve : L'Harmattan, 2011. et REDOUANE, Najib et Yvette Benayoun-Szmid. *Qu'en est-il de la littérature beur au féminin ?*. Paris : L'Harmattan, 2012.

corpus littéraire des auteurs qu'on appelait des écrivains « beurs » avait évolué ces dernières décennies et à la place que les femmes occupent dans ce corpus.

Notons tout de suite que les deux chercheurs ne sont pas issus du champ académique français. Il semble en effet qu'il y ait un grand intérêt dans les pays anglophones et méditerranéens pour la littérature produite par les enfants des immigrés des anciennes colonies de l'Afrique du Nord — c'est-à-dire des Beurs<sup>3</sup>. Les travaux de Hargreaves, Durmelat, Reeck, Segarra, Redouane, Laronde et Vitali, témoignent notamment de cette attention. Dans le champ intellectuel français<sup>4</sup> en revanche, nous trouvons que la critique a écarté ces auteurs et les a relégués au domaine de la « francophonie », en en faisant ainsi une littérature venue d'ailleurs. Cette thèse de doctorat espère donc faire davantage connaître cette littérature, en s'intéressant aux romans d'Azouz Begag, de Farida Belghoul et de Leïla Sebbar.

L'intérêt pour le corpus de notre étude semble resurgir après les émeutes de 2005. En novembre 2005, la mort de deux adolescents, poursuivis par la police, fait surgir des émeutes dans la banlieue parisienne. Stéphane Beaud et Olivier Masclet proposent de voir ces agitations comme la suite logique d'une politique d'intégration échouée ciblant les enfants d'immigrés venant d'anciennes colonies de la France. « Les émeutes urbaines de novembre 2005 peuvent être considérées comme le point d'orgue d'une longue série qui commence en 1979 à Vénissieux et s'accélère au début des années 1990 (Vaulx-en-Velin) [...] »<sup>5</sup>, ils expliquent.

Naît alors une autre appellation qui se réfère à la banlieue comme sujet littéraire. Ce que deviendra la « littérature de banlieues »<sup>6</sup> ou la « littérature des cités »<sup>7</sup> semble constituer la suite de la « littérature beur ». Selon Serena Cello, dans le cas de la « littérature de banlieues », il s'agit « des écrivains qui nous offrent un

---

<sup>3</sup> Le *Petit Larousse* (1988) propose la définition suivante du mot « beur » : BEUR n. (déformation du verlan Rebeu, arabe) Fam. Immigré maghrébin de la deuxième génération (né en France).

LARONDE, Michel. *Autour du roman beur. Immigration et Identité*. Paris : L'Harmattan, 1993. p.51.

<sup>4</sup> Les plus grands représentants du champ de la recherche française sont Charles Bonn qui a consacré une grande partie de ses travaux à ce corpus littéraire, ainsi que Christiane Chaulet-Achour dont l'attention s'était focalisée dans une plus grande mesure sur la littérature maghrébine que sur la « littérature beur », et Jean Déjeux, dont le terrain de recherche consistait dans une plus grande mesure de la littérature maghrébine d'expression française.

<sup>5</sup> BEAUD, Stéphane et Olivier Masclet. « Des "marcheurs" de 1983 aux "émeutiers" de 2005 ». In. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n°61 (04/ 2006). URL : [www.cairn.info/revue-Annales-2006-4-page-809.htm](http://www.cairn.info/revue-Annales-2006-4-page-809.htm).

<sup>6</sup> HARGREAVES, Alec G. « De la littérature "beur" à la littérature de "banlieue" : des écrivains en quête de reconnaissance ». In *Africultures*, n° 97 (1/2014). pp.144-149.

<sup>7</sup> CELLO, Serena. « Au-delà du roman beur : la littérature de "banlieue" ». URL : [https://www.academia.edu/15716537/Audela\\_du\\_roman\\_beur\\_la\\_litterature\\_de\\_banlieue](https://www.academia.edu/15716537/Audela_du_roman_beur_la_litterature_de_banlieue).

objet de recherche et de critique tout à fait nouveau, parce que leurs textes abordent d'une nouvelle manière, plus réaliste, le thème de la banlieue »<sup>8</sup>. Selon Cello, le premier trait distinctif qui différencie la génération des écrivains des années 1990 et des écrivains « beurs » se situe sur le plan narratif et dans la complexité de la construction psychologique des personnages de ces nouveaux romans.

Cette production romanesque a continué jusqu'aux années quatre-vingt-dix, au moment où, une nouvelle vague d'auteurs s'est affirmée comme par exemple Ferrudja Kessas (1994), Soraya Nini (1996), Minna Sif (1997), Karim Sarroub (1998) mais surtout Rachid Djaïdani (1999). Il s'agit d'un vrai passage de témoin, parce que dans cette deuxième vague ce n'est pas le caractère autobiographique qui change, demeurant par contre un signe distinctif fixe comme témoignage, mais la chronique des histoires racontées se transforme. La façon de révéler les existences s'enrichit, par l'exploration plus profonde de la psychologie des personnages, principalement pour mettre en lumière les emblèmes de la société française par rapport au passé colonial et à l'immigration.<sup>9</sup>

Nous ne saurions pas partager l'avis de Cello et espérons démontrer tout au long de notre étude que d'une part, parler de « littérature beur » ne se justifie que dans le contexte spécifique de l'émergence d'une génération en tant que génération visible dans la sphère publique, et que réduire tout un corpus varié et riche à la seule valeur de témoignage est une erreur épistémologique. Il ne s'agit pas ici de nier l'intérêt des témoignages en littérature, mais de préciser que réduire un ensemble de textes à ce seul intérêt laisse de côté tout le travail textuel que ces auteurs proposent.

Il semblerait également qu'à travers une « littérature de banlieues », on assiste au renouveau des stratégies éditoriales qui se greffent sur des événements violents et politisés afin de faire monter les chiffres de vente en créant des catégories arbitraires et en soutenant la publication des ouvrages à caractère de témoignage<sup>10</sup> autour des événements en question, comme cela s'était fait après 1983 et après 2005. Ce décalage dans l'appellation entre « Beur » — faisant référence à une ethnicité, donc ne portant pas en soi d'exclusion — et « banlieue » — se référant à un lieu isolé —

---

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> On note ainsi la publication en 2006 des œuvres suivantes :

Karim Amellal : *Cités à comparaître*, Jean-Éric Boulin : *Supplément au roman national*, El Driss : *Vivre à l'arrache*, Faïza Guène : *Du rêve pour les oufs*, Dembo Goumane : *Dembo Story*, Didier Mandin : *Banlieue Voltaire*, Aymeric Patricot : *Azima la Rouge*, Mabrouck Rachedi : *Le poids d'une âme*, Houda Rouane : *Pieds Blancs*, Insa Sané : *Sarcelles Dakar*, Karim Sarroub : *Racaille*, Mohamed Razane : *Dit violent* et Thomté Ryam : *Banlieue Noire*. Cette liste provient de l'article de CELLO, Serena : « Au-delà du roman beur : la littérature de "banlieue". *op.cit.*

résonne aussi bien en littérature qu'en sociologie. La différence majeure entre les deux générations, emblématisées par ces deux appellations, se situe au niveau du contexte socio-économique selon Beaud et Masclet.

La première, la génération des beurs [*sic* !], massivement composée d'enfants d'Algériens, émerge dans les années 1980 et se cristallise à la faveur de la *Marche pour l'égalité*. [...] Cet événement suscita un grand espoir : celui d'une reconnaissance par la société française [...].<sup>11</sup>

D'après François Cyrille et Serena Cello, c'est le réalisme et le vécu personnel qui rassemblent ces auteurs en un ensemble qui serait ainsi la « littérature banlieues ». Les propos de Reeck paraissent particulièrement intrigants en ce qu'elle avance que tant que ces romans traiteront la question de l'intégration et des racines, il n'est pas possible de déconstruire le foisonnement de ces appellations.

[...] ils [les Français] ont l'impression qu'il y aura épanouissement à partir du moment où l'auteur beur homme ou femme ne parlera plus de ses racines. Tant que dans le roman il est toujours question de racines, d'identité, d'intégration c'est comme s'il y avait toujours un pas à faire. [...] Une fois qu'on aura fait ce pas analytique, je pense qu'on pourra voler un peu plus.<sup>12</sup>

En constituant notre corpus, nous souhaitons d'une part démontrer que ces œuvres sont riches en procédés littéraires et qu'ils sont difficilement réductibles à leur caractère autobiographique, d'autre part, souligner la spécificité des romans « beurs » en tant que réécriture du genre du *Bildungsroman* classique. Notre<sup>13</sup> corpus se compose alors de : *Le gone du Chaâba* (1986), *Béni ou le Paradis privé* (1989) d'Azouz Begag, *Georgette !* (1986) de Farida Belghoul, *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* (1982), *Les Carnets de Shérazade* (1985) et *Le Fou de Shérazade* (1991) de Leïla Sebbar. Toutes ces œuvres ont été publiées à la même époque. Ce détail est important puisque c'est au cours des années 1980 que la critique littéraire commence à parler de la « littérature beur », terme auquel nous consacrons la première partie de notre étude. Cette première partie de notre travail s'intéresse

---

<sup>11</sup> BEAUD, Stéphane et Olivier Masclet. « Des "marcheurs" de 1983 aux "émeutiers" de 2005 ». Deux générations d'enfants d'immigrés ». *op.cit.* p.810.

<sup>12</sup> REECK, Laura K. « Entretien avec Mehdi Charef ». In. *Le Maghreb Littéraire*, n°18 (2005). p.103.

<sup>13</sup> Le lecteur de cette étude se rend compte que la chercheuse qui est l'auteur de ce travail a choisi d'adopter le pronom personnel « nous ». L'usage de ce pronom demande d'être clarifié. La raison de cet usage s'enracine dans une pratique d'écriture déjà établie au cours des années de l'apprentissage de la langue française qui nous est venue à l'âge presque adulte. Ayant fait des essais d'adopter l'usage du « je », cela a créé un certain malaise du fait qu'en hongrois, langue maternelle de la chercheuse en question, cela évoque une dimension prétentieuse du parler. N'ayant pas pu écarter ce sentiment de malaise, l'auteur a choisi de se servir du pronom de la première personne du pluriel dans ce travail.



particulièrement aux logiques de la naissance de la catégorie de la « littérature beur », espace littéraire dont nos trois auteurs font partie. Soulignons d'emblée, néanmoins, le caractère problématique de l'expression « littérature beur ». Pour comprendre son émergence, il faut remonter au début des années 1980, époque où les Beurs acquièrent une visibilité publique. Trois grandes marches politiques sont alors organisées, suite à des violences policières à l'égard des jeunes Beurs, parmi lesquelles la *Marche pour l'égalité et contre le racisme*, qui laissera une trace profonde dans l'Histoire. Grâce à cette visibilité, le terme « beur », largement relayé par les médias, devient populaire et se propage à l'échelle nationale. Il se solidifie en entrant dans les dictionnaires et semble désigner les tensions entre les communautés que forment les enfants de parents immigrés et la société dominante. Il fait référence notamment à une jeunesse « croisée »<sup>14</sup>, terme par lequel Sebbar désigne les enfants venus d'ailleurs ou nés dans un cadre bilingue et biculturel. Ce terme indique également les diverses exclusions et les formes de domination que cette jeunesse vit au quotidien, qu'on parle de racisme, de violence policière, d'exclusion de classe ou d'isolement géographique des banlieues. Sur le plan social, les marches organisées témoignent d'un malaise profond qui règne dans la société française, venant d'une jeunesse qui, par son histoire personnelle, s'attache au passé colonial de la France. En nous intéressant aux romans de la triade de Begag, Belghoul et Sebbar, nous essaierons de cerner la transcription littéraire de la question de l'intégration dans la société française d'une jeunesse qui est née en France, mais dont l'histoire familiale la lie à un espace multiculturel.

Si nous nous intéressons aux diverses manières par lesquelles les protagonistes essaient de déjouer le regard qu'on porte sur eux, notre souhait est de démontrer que les auteurs répondent chacun différemment à une problématique commune. Comme exemple, nous souhaitons prendre ici le cas du regard racialisant et réducteur porté sur les protagonistes. Le caractère féministe de la destruction radicale des outils de photographie par Shérazade va ainsi à l'encontre de la position adoptée par la protagoniste de *Georgette !* qui préfère devenir muette et adopter un jeu imaginaire de théâtre que de révéler à la maîtresse l'analphabétisme de ses parents. Les personnages « beurs » incarnent une sensibilité profonde au regard qui est porté sur eux, regard que nous avons essayé de déconstruire à l'aide des thèses de Saïd, de Pollock, de Barthes, de Vogl et de Sontag. Nous verrons que les romans de Begag semblent

---

<sup>14</sup> HUSTON, Nancy et Leïla Sebbar. *Lettres parisiennes. Histoires d'exil*. Paris : J'ai lu, 1986. p.147.

confirmer la thèse de Guénif-Souilamas selon qui les Beures n'ont que deux choix dans la société contemporaine et cela selon le regard médiatique qui est porté sur eux.

Ni offensives, ni effacées, ni organisées, ni dépendantes, les « filles d'immigrés maghrébins » incarnent, parmi d'autres, les visages d'une diversité sociale et culturelle en marche. Leur voix serpente entre deux possibilités : l'intégration comme expression de la modernité, le communautarisme comme fiction productive en exil.<sup>15</sup>

Les romans de Belghoul et de Sebbar proposent cependant une image plus complexe des stratégies adoptées par leurs protagonistes féminins. Sebbar présente au lecteur une mosaïque de personnages hors normes, subalternes, qui véhiculent les grandes idées du mouvement « beur ». Ils incarnent un besoin constant de se questionner et de questionner le contexte politique dans lequel ils vivent, ainsi que l'histoire coloniale de la France. De par leurs itinéraires, ils reformulent ce que signifie être Français. La rencontre avec ceux et celles qui vivent à la marge de la société, des squatteurs et des SDF, la relecture des œuvres des Orientalistes ou le voyage transcontinental fonctionnent comme des pièces de mosaïque qui sont vouées à dresser le tableau de la France actuelle. Ces romans problématisent les logiques de discrimination et les dynamiques d'oppression de race, de classe et de genre. Si notre corpus propose des espaces possibles de libération des normes genrées et sociales projetées sur les protagonistes, ces espaces restent précaires<sup>16</sup>, et les essais de construction et la recherche des espaces vivables échouent à la fin des romans. Que ce soit le devenir de Béni, le devenir meilleur élève d'Azouz, la fugue de la protagoniste de *Georgette !* ou la traversée de Shérazade, aucune des narrations ne formule une solution durable. Mais n'oublions pas la mise en garde de Chaulet-Achour selon qui

[...] l'objet réel n'est pas reproduit mais approché; demeure toujours une distance qui ne peut être abolie. La littérature intervient comme médiatrice entre ce fragment de réel constitué en objet de connaissance (pour nous, ici, l'immigration) et le sujet qui constitue cet objet. Les images qu'elle produit ne

---

<sup>15</sup> GUENIF-SOUILAMAS, Nacira. *Des beurettes aux descendants nord-africains*. Paris : Bernard Grasset, 2000. p.15.

<sup>16</sup> Alec G. Hargreaves remarque à cet égard que « de la génération "beur" dans les années 1980 à celle des "banlieues" aujourd'hui, leur soif d'insertion s'est heurtée à la réalité des discriminations ». HARGREAVES, Alec G.. « Traces littéraires des minorités postcoloniales en France ». In. *Mouvements*, n°1 (2011). p.36.

sont pas des simples reflets de la réalité extérieure mais distorsions, images productrices d'un univers fictif.<sup>17</sup>

Cet univers fictif littéraire est particulièrement apte à devenir un espace d'expérimentation, d'essai de devenir autre, de se détacher de l'image projetée sur le corps des jeunes Beurs, ce qui constitue peut-être son intérêt majeur. Comme en rend compte la troisième partie de notre étude, les livres et globalement, l'écriture sont l'espace par excellence où se cristallisent les tensions que vivent les jeunes, comme dans le cas de *Georgette !*, mais où une certaine libération devient néanmoins possible, comme dans la trilogie de Shérazade ou dans *Le gone du Chaâba*.

Notre thèse de départ émane de la volonté d'interroger comment la question sociale de la dynamique d'intégration-exclusion surgit en littérature. Comment ces narrations mettent en scène une jeunesse en pleine voie de construction identitaire ? Comment les assignations de genre déterminent la formation identitaire des protagonistes ? Comment les interrogations de construire une communauté multiculturelle qui occupent la sphère intellectuelle francophone des années 1970-1990 se retrouvent en littérature, que cela soit du côté des études postcoloniales, francophones ou féministes ? Quels sont les outils littéraires qui permettent aux auteurs de notre corpus de transposer en écrit le déchirement identitaire dont témoigne une génération au croisement de cultures et d'assignations qui ne sont pas toujours compatibles ?

Pour répondre à ces questions, nous avons choisi de débiter notre analyse par la contextualisation du terme « beur » et par sa problématisation pour une triple raison. Premièrement, il nous était important de faire connaître la logique épistémologique qui rassemble les œuvres des trois auteurs dans un corpus unique. Nous partons de l'idée selon laquelle la notion de « littérature beur » est au moins double et que, malgré les ressemblances thématiques des œuvres des trois auteurs, leur catégorisation en tant qu'auteur « beur » est problématique. Deuxièmement, parcourir les grandes lignes des analyses de la « littérature beur » publiées ces trente dernières années nous permet de comprendre pourquoi c'est l'analyse thématique qui a été largement préférée à l'analyse textuelle. A l'inverse, ce travail se proposera de développer une approche plus formelle, et espérons que plus poétique, de ce corpus.

---

<sup>17</sup> CHAULET-ACHOUR, Christiane. « Contes de la périphéries : Tassadit Imache et Dominique le Bouher, voix singulières ». In. GAFAITI, Hafid. *Cultures transnationales de France des « Beurs » aux... ?*. Paris : L'Harmattan, 2001. p.78.

Enfin, cette entrée dans le corpus s'est attachée à clarifier notre position dans le débat et a permis d'expliquer pourquoi nous pensons que ce terme n'est plus pertinent épistémologiquement en 2017, malgré ces mérites qu'il a ajoutés à l'analyse littéraire dans les années 1980-1990. D'autant que l'une des thématiques centrales de notre corpus est celle de l'importance de l'acte de nommer. En nous intéressant à la problématique du nom de la catégorie de la « littérature beur », nous souhaitons introduire la question de l'acte de nommer dans notre corpus. En effet, les trois écrivains se préoccupent de la signification du nom et introduisent dans leurs œuvres des scènes où leurs protagonistes changent leurs noms, jouent avec ou souffrent à cause d'eux. Le changement du nom et/ou du prénom projette la tension sociale dans laquelle les personnages principaux doivent évoluer et trouver leur place au sein des romans de notre corpus. Changer le nom incarne en soi la tentative de reconstruire une position de parole autre que l'image que le regard des autres personnages projette sur les personnages principaux.

Dans la deuxième partie, l'analyse textuelle que nous effectuons se focalise sur l'opposition famille-école comme institutions. Nous y proposons d'observer la thèse selon laquelle les romans de notre corpus retravaillent le genre littéraire du *Bildungsroman*, appelé en français le roman de formation. Nous suivons ici la proposition de Laura Reeck<sup>18</sup> qui suggère que c'est en réécrivant la fin des *Bildungsroman* que les écrivains de notre corpus retravaillent ce genre classique dans le but de démontrer l'impossibilité de l'intégration dans les cadres dans lesquels les protagonistes doivent évoluer. Nous faisons donc l'hypothèse que l'intérêt principal des romans de notre corpus se situe sur un plan double : d'une part, ils démontrent une diversité riche des voies possibles de construire des espaces d'entre-deux qui échappent aux assignations normatives qui émanent de leur famille et de l'institution de l'école. D'autre part, l'approche qu'adoptent les trois auteurs et les outils littéraires auxquels ils ont recours divergent malgré les ressemblances thématiques de leurs romans, ce qui construit un corpus littéraire intrigant en soi. Notre souhait ne se limite pas à retracer les analyses déjà entreprises sur ce corpus en lien avec le *Bildungsroman*, mais de les réexplorer en les passant au prisme d'une lecture genrée des récits. On découvre ainsi à la lecture des romans que l'accès des protagonistes aux

---

<sup>18</sup> REECK, Laura K. « De l'échec à la réussite dans le Bildungsroman beur ». In. BONN, Charles. *Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*. Paris : L'Harmattan. 2003. pp.77-87. URL : <http://www.limag.com/Textes/ColLyon2003/Reeck.htm>.

espaces n'est pas le même selon qu'ils sont fille ou garçon. On découvre aussi que les protagonistes déjouent le regard qu'on pose sur eux en renversant les stéréotypes de genre des femmes métisses, par exemple, ou en transformant leurs corps, en se déguisant en hommes, en ayant recours à des techniques de lissage des cheveux, etc. On remarque également que les personnages secondaires féminins jouent des rôles cruciaux dans les intrigues, notamment à travers le rôle de messagère qu'elles incarnent. Nous nous intéressons également à l'établissement d'une généalogie paternelle dans *Georgette !* aux dépens de la lignée symbolique des femmes, notamment à travers la question de l'acte de nommer. A l'inverse, nous montrons que le roman construit une lignée ancestrale symbolique qui fonctionne comme catalyseur de la narration dans la trilogie de Shérazade. Ainsi, nous soutenons que, tandis que chez Begag, les rôles des personnages sont construits sur des stéréotypes de genre (en témoignent la sœur et la mère du protagoniste, par exemple), chez Belghoul et Sebbar, les personnages remettent en question ces stéréotypes, ou du moins refusent manifestement de s'y soumettre.

L'une des particularités des protagonistes de notre corpus réside dans le fait qu'ils sont à la fois « dedans et dehors », pour reprendre l'expression de Michel Laronde<sup>19</sup>. Le tiraillement identitaire et l'impossibilité de l'intégration, donc des fins des romans vouées à l'échec résultent de cette double position intenable. Cette position d'énonciation doublement située permet alors aux narrateurs de dénoncer avec force les discriminations que les protagonistes vivent parce que perçus en tant qu'étrangers tandis qu'ils sont membres de la société française. Nous faisons ainsi l'hypothèse que cette double position est une position d'énonciation nécessaire qui est propre au « *Bildungsroman* beur ».

De ce point de vue, les œuvres de Begag, de Belghoul et de Sebbar présentent des points communs. La protagoniste ouvertement féministe de Sebbar, la jeune fille de sept ans tiraillée par des normes sociales contradictoires et souffrant d'hallucinations dans *Georgette !*, et le héros d'une fausse « success story » de Begag proposent des intrigues, des figures centrales et des solutions littéraires qui se ressemblent dans leurs procédés, quoique leur signification soit différente. Tous les protagonistes rusent avec les normes, en inventent de nouvelles, ou cherchent un

---

<sup>19</sup> LARONDE, Michel. « Le Voleur d'écriture : Ironie textuelle, ironie culturelle chez Azouz Begag ». In. *Expressions maghrébines*, n° 2 (2002). p.59.

souffle en dehors des stéréotypes, même si, comme nous le disions à l'instant, certains des protagonistes échouent complètement à y échapper.

La question que pose Benjamin Stora peut ici nous guider : « pourquoi, lorsqu'il s'agit des enfants ou petits-enfants issus de cette immigration, ceux que l'on appelle parfois "les Beurs", se pose toujours la question de l'intégration à la société française ? »<sup>20</sup>. Car il est vrai, en effet, que l'intégration à la société française semble être l'horizon poursuivi par les protagonistes de nos trois auteurs. Tous se rendent compte du caractère intenable de leur situation, et cherchent par conséquent à construire des espaces viables, par-delà l'opposition semble-t-il irréconciliable entre la famille et l'école, entre deux cultures.

La troisième partie de notre étude s'intéresse aux diverses stratégies narratives et littéraires par lesquelles les autrices et l'auteur de notre corpus tentent de dépeindre le racisme ordinaire<sup>21</sup> aux lecteurs. Nous montrons comment les protagonistes déconstruisent ce racisme pour s'aménager un espace viable, à partir duquel ils peuvent se constituer une identité capable de concilier leur double héritage, arabe et français. C'est plus particulièrement sous l'angle du genre que nous explorerons cette tension en adoptant un point de vue qui est sensible aux différences entre les possibilités d'habiter les espaces publics entre filles et garçons. Nous aimerions également rétablir les fils de filiation dans les romans choisis et montrer que la filiation ne se réduit point à la filiation du côté des femmes, que le silence paternel dans *Béni ou le Paradis privé* ou à l'inverse, le témoignage du père des atrocités

---

<sup>20</sup> STORA, Benjamin. *Aide-mémoire de l'immigration algérienne (1922-1962)*. Paris : L'Harmattan, 1992. p.10.

<sup>21</sup> Nous suivons ici la définition que donne Eric Fassin du « racisme ordinaire » dans une interview accordée à France TV.

« Quand on parle du racisme, on a tendance à penser aux formes les plus extrêmes. Par exemple, quand la ministre Christiane Taubira se fait insulter et qu'il y a des cris de guenons et des peaux de bananes. Le problème, c'est que le racisme ne s'arrête pas là. Si c'était seulement le fait de quelques-uns dans la société, les effets seraient bien moindres. En réalité, c'est structurel. Par exemple, quand on pose la question « d'où viens-tu », cela veut dire que l'on présume que venir de l'étranger et avoir une couleur de peau différente, c'est un peu la même chose. Donc, quand on n'est pas blanc, on n'est pas vraiment français ! [...]

On est passé d'un monde où la question était celle de l'immigration à un autre monde. En effet, quand on parle des deuxième, troisième, quatrième générations, qu'est-ce qu'on dit ? Qu'un immigré, ce n'est plus seulement celui qui vient d'arriver, c'est celui qui a une « origine ». Par opposition à quelqu'un qui n'aurait pas d'origine, et donc qui serait « de souche ». Autrement dit, on a l'impression qu'on est toujours en train de parler d'immigration, alors qu'en fait on est en train de parler de race. Voilà ce qui est en train de se passer dans la société française : on trouve normal de parler d'une partie des Français comme s'ils ne l'étaient pas. C'est ça, le racisme ordinaire. »

URL : [http://www.francetv.fr/temoignages/racisme-ordinaire/lanalyse-du-sociologue-eric-fassin\\_737](http://www.francetv.fr/temoignages/racisme-ordinaire/lanalyse-du-sociologue-eric-fassin_737).

vécues pendant l'ère coloniale en Algérie dans *Georgette !* amènent les protagonistes à s'identifier avec le père.

## 2. Méthodologie

Notre travail s'inscrit volontiers dans une démarche interdisciplinaire<sup>22</sup>. Pour reprendre les critiques de Françoise Lionnet<sup>23</sup>, l'interdisciplinarité est devenue la norme, ou du moins, dans l'espace scientifique anglophone. Cette interdisciplinarité semble toutefois tarder à s'implanter dans le champ académique française, comme le remarque Jean-Marc Moura dans *Exotisme et lettres francophones*<sup>24</sup>. Au cours de notre étude, nous constaterons que le regard comme vecteur de formation identitaire surgit dans les trames narratives des œuvres du corpus. Edward Saïd a été l'un des premiers penseurs à souligner l'importance du regard dans la construction de la notion de l'Orient. Partant de son observation, il nous semblait particulièrement utile de faire croiser les interrogations que soulèvent notre corpus et celles qui se situent au cœur des études de genre et des études postcoloniales pour proposer de les lire ensemble et d'ainsi éclairer et approfondir nos interrogations. La formation des rapports entre dominant et dominé émerge notamment dans notre travail en lien avec quoi nous avons choisi de questionner le regard que les divers personnages des romans portent sur les protagonistes. La question du regard est cruciale pour la construction identitaire à la fois de sexe et de classe des personnages des trois romans. Déjouer le regard est l'une des réponses que fournissent les protagonistes parmi celles que nous proposons d'analyser. On verra ainsi qu'Azouz et Béni expriment leur mécontentement vis-à-vis du fait qu'ils sont souvent relégués à l'image de l'immigré,

---

<sup>22</sup> Il est important d'avancer que l'interdisciplinarité est questionnée au sein des études de genre. Rosi Braidotti propose par exemple la notion de transversalité au lieu de l'interdisciplinarité. Elle la caractérise comme une traversée des bornes sans attention portée aux distinctions verticales organisatrices qui forment les disciplines en unités. La transdisciplinarité permet ainsi de dépasser les cadres souvent rigides des disciplines pour créer un espace fructueux où se croisent les outils analytiques des disciplines. Nous émettons une réserve quant à cette position de recherche qui porte en soi le danger de décontextualiser les outils d'analyses et d'ignorer les limites des concepts.

BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York : Columbia University Press, 2011. p.66.

<sup>23</sup> « In the age of "cultural studies" interdisciplinarity has become the norm [...] ».

Notre traduction : « Dans l'ère des "études culturelles", l'interdisciplinarité est devenue la norme [...] ».

LIONNET, Françoise. *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity*. Ithaca : Cornell University Press, 1995. p.IX.

<sup>24</sup> MOURA, Jean-Marc. *Exotisme et lettres francophones*. Paris : Presses universitaires de France, 2003.

que la protagoniste de *Georgette !* s'essaie dans divers rôles, Indienne, vieillard ou fleur, afin de ne pas être enfermée dans une seule catégorie. Shérazade, l'héroïne de la trilogie de Sebbar n'hésite pas à détruire les photographies qui sont faites d'elle et à s'évader vers le Moyen-Orient afin de trouver des réponses aux questions qu'elle se pose concernant l'Histoire coloniale de la France.

L'outil que nous ont fourni les études de genre est double. Premièrement, elles nous ont permis de porter notre attention sur des personnages secondaires qui sont généralement exclus des analyses littéraires de ces romans. Les mères et les sœurs incarnent les personnages subissant une double domination dans les romans, dont Spivak parle dans *Les subalternes peuvent-elles parler ?*<sup>25</sup>. Elles vivent au sein des foyers, donc sont peu visibles à l'extérieur, dans les espaces publics. Même au foyer, leur voix est passée sous silence, par les gifles du mari dans *Georgette !*, par la peur de la mère d'avouer qu'elle a perdu son porte-monnaie dans *Béni ou le Paradis privé*, par le sentiment de devoir cacher les enregistrements de Shérazade dans *Le Fou de Shérazade*. Elles vivent dans un monde où les rapports de force patriarcaux sont la forme de domination première à laquelle elles doivent se confronter. Ce sont des figures fortes, souvent opiniâtres, rusées, qui ont construit des stratégies féminines, une sorte de dialectique féminine pour créer des espaces à soi, où elles peuvent exercer leur capacité d'agir<sup>26</sup>. Au cœur des études de genre se situe justement l'intérêt de comprendre les logiques de formations et d'assignations identitaires, transmises par la langue, les stéréotypes ou le regard imposé par la société.

Deuxièmement, la question de comment penser l'Autre, les rapports de pouvoirs, les dominations et les violences hétéronormatives et patriarcales que celles-ci engendrent sont des questions centrales auxquelles cherchent à répondre les études de genre. Les études de genre, tout comme les études postcoloniales, soulignent

---

<sup>25</sup> SPIVAK, Gayatri C. *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Paris : Editions Amsterdam, 2009. [SPIVAK, Gayatri Chakravorty. « Can the Subaltern Speak? ». In. NELSON, Cary et Lawrence Grossberg. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana : University of Illinois Press, 1988. pp.271-313].

<sup>26</sup> « Agency : après discussion avec Judith Butler, je traduis la notion d'"agency" par "capacité d'agir" [...] » - écrit Cynthia Krauss dans KRAUSS, Cynthia. « Notes sur la traduction ». In BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : La Découverte, 2006 [1990]. p.21. Dans ses œuvres, Butler questionne la supposition que l'assignation genrée fonctionne sur un ordre naturel. Elle focalise son attention à démontrer que devenir femme, pour reprendre la thèse de Beauvoir, est le résultat d'une série de performances répétées ce qui construit au final l'hétérosexualité normative. Butler questionne également le rôle qu'un sujet joue dans la construction de son identité et met en doute l'idée d'un sujet tout puissant qui peut décider soi-même de ce qu'il ou elle devient. Dans ses thèses, elle se base notamment sur l'ordre symbolique de Lacan et sur le pouvoir performatif des mots d'Austin.



l'importance de la représentation et des pratiques langagières, pratiques qui se situent au cœur de notre étude. Dans la troisième partie de notre travail, nous verrons l'importance du regard et des représentations proposées aux protagonistes, qui formeront la toile de fond des interrogations qu'ils posent à propos de leur identité en tant qu'héritiers d'une culture postcoloniale et mixte.

Quoique ce choix puisse surprendre, nous avons cependant élaboré un corpus mixte, composé de deux écrivaines et d'un écrivain. Notre thèse de départ se référait à une question thématique générale que nous n'avons pas réduite à un questionnement concernant spécifiquement les personnages femmes. Cela n'était pas notre but. Puis, les études de genre sont loin de se focaliser uniquement à la construction des féminités et s'intéressent aussi bien à celle des masculinités. Nous avons choisi de suivre les mises en garde de Sandra Harding<sup>27</sup> qui affirme qu'il n'est pas suffisant d'ajouter des femmes à un corpus pour en faire une étude féministe. Nous avons choisi, dans cette logique, de nous intéresser à la dynamique de l'intégration-exclusion dans la matrice école-famille, une question d'actualité. Nous verrons que dans ces tentatives de réconciliation, le genre joue un rôle particulier. Nous constaterons par exemple que les filles servent de lien entre la famille et l'école, jetant ainsi des ponts entre deux cultures opposées et en conflits. Nous montrerons que le rapport genré des personnages à l'espace induit des types de comportements différents, les jeunes filles n'ayant d'autre ressource que la fugue pour échapper à l'état des cercles familial et scolaire. Nous verrons également que les personnages des mères dépassent le rôle passif.

Notre travail adopte une perspective féministe dans la mesure où il ne tient pas pour donnée la manière dont les expériences des femmes se déploient dans un contexte politique spécifique et dans la mesure où il souhaite faire sortir les personnages secondaires féminins de l'ombre des analyses littéraires faites sur notre corpus. Dans ce sens, nous suivons les pas de Harding qui s'interroge s'il existe une méthode d'analyse explicitement féministe dans les sciences humaines<sup>28</sup>. Pour Harding, l'intérêt d'une approche féministe consiste moins dans le fait de promouvoir une méthode particulière que dans la possibilité de poser des questions autrement

---

<sup>27</sup> HARDING, Sandra. « Introduction. Is there a distinctive feminist method of inquiry ? ». In. HARDING, Sandra. *Feminism and Methodology*. Bloomington : Indiana University Press, 1987. pp.1-14.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

passées sous silence. Une approche féministe nous rend plus sensibles à la pluralité des expériences et aux processus de domination. Il n'est pas donc suffisant d'ajouter simplement des femmes à un corpus littéraire pour déclarer une étude ou une recherche féministe, pas plus qu'il n'est suffisant de fonder ses analyses sur la seule expérience des femmes. Afin d'atteindre le but qu'une telle méthodologie requiert, il faut poser la question de savoir comment ses expériences — au pluriel — se déploient dans un contexte politique et social spécifique.

Comme Marie-Hélène Bourcier résume, « [la littérature] met en scène le plus grand réservoir de ratages, de dissonances, de répétitions « de traviole », de déviations, de perversions, de subversions de fameuses normes de genres »<sup>29</sup>. La littérature est un espace particulièrement apte à questionner les mécanismes de fonctionnement de notre société. Notre corpus en est l'exemple, où foisonnent les tiraillements identitaires, les stratégies échouées et des tentatives virant à la folie de comprendre, déconstruire et s'échapper aux assignations normatives dont les protagonistes sont sujets. Car au fond, qu'est-ce que nous souhaitons dévoiler, qu'est-ce que nous cherchons quand nous entamons une analyse textuelle, quand nous nous penchons sur un texte littéraire ? Nadia Setti fournit la réponse selon laquelle « nous essayons de faire le tour du texte, d'en mettre à nu tous les fils apparents ou cachés, d'en faire ressortir les secrets »<sup>30</sup> afin de dévoiler une vision du monde, de mettre à nu les mécanismes qui construisent le monde fictionnel mis en scène par l'auteur ou l'auteur. Car il existe cette différence indéniable entre littérature et sociologie.

Ce que la sociologie décrit et réifie, quand elle se contente de re-marquer l'existence de normes de genres avec force terrains empiriques, sondages et typologies, la littérature et les études littéraires l'opèrent, la re-performent et favorisent ainsi plus sûrement le débordement du système sexe/genre dominant abusivement naturalisé.<sup>31</sup>

La fiction est une expérimentation, une performance en soi, un jeu avec les lois de la langue, avec les normes qui composent notre société. La fiction est également cet espace où les exclusions émergent à la surface, un espace de cri, un espace politique

---

<sup>29</sup> BOURCIER, Marie-Hélène. « Mini-épistémologie des études littéraires, des études de genres et autres-*studies* dans une perspective interculturelle ». In. LEDUC, Guyonne. *Comment faire des études-genres avec de la littérature ?*. Paris : L'Harmattan, 2014. p.14.

<sup>30</sup> SETTI, Nadia. « Les corps sexués de l'énigme : l'illisibilité lisant ». Colloque « Stratégies de l'illisible à l'Université de Barcelone, 2003. Nous avons eu l'accès au texte de la communication par la gentillesse de Mme Nadia Setti.

<sup>31</sup> BOURCIER, Marie-Hélène. « Mini-épistémologie des études littéraires, des études de genres et autres-*studies* dans une perspective interculturelle ». *op.cit.* p.17.

dans certains cas, un espace où imaginer la déconstruction des dominations devient possible. Dans ce sens, la littérature est un espace limitrophe, comme le dirait Françoise Lionnet.

In border zones, all our academic preconceptions about cultural, linguistic, or stylistic norms are constantly being put to the test by creative practices that make visible and set off the process of adaptation, appropriation, and contestation governing the construction of identity in colonial and postcolonial contexts.<sup>32</sup>

Les études de genre et les études postcoloniales se croisent dans certains de leurs outils d'analyse et de leurs préoccupations. Elles forment une toile épistémologique qui s'était avérée particulièrement utile dans notre approche. Par la préoccupation d'exprimer la multiplicité du vécu des femmes, les féminismes se mêlent aux « voix post-coloniales [qui] se lèvent avec une particulière intensité : les femmes écrivaines, philosophes et militantes revendiquent leur spécificité et s'éloignent du lieu blanc et eurocentrique de la production culturelle »<sup>33</sup>, nous reprenons les propos de Braidotti. Les chercheurs féministes qui travaillent au sein des études postcoloniales donnent voix à des femmes dont la voix était et est encore souvent occultée par le manque de prise en considération des rapports de pouvoir qui existent au sein des sociétés patriarcales et des assignations genrées. Teresa de Lauretis explique l'intérêt des études de genre de la manière suivante, attirant l'attention sur les différents moyens pour dépasser l'opposition féminin-masculin<sup>34</sup> :

So that the feminist subject, which was initially defined purely by its status as colonized subject or victim of oppression, becomes redefined as much less pure and not unified or simply divided between positions of masculinity and femininity, but multiply organized across positionalities along several axes and across mutually contradictory discourses and practices.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> LIONNET, Françoise. *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity*. op.cit. p.6.  
Notre traduction : « Dans les zones limitrophes, toutes nos préconceptions académiques sur les normes culturelles, linguistiques ou stylistiques sont mises à l'épreuve par des pratiques créatives qui rendent visibles et déclenchent le processus d'adaptation, d'appropriation et de contestation dirigeant la construction de l'identité dans les contextes coloniales et postcoloniales ».

<sup>33</sup> BRAIDOTTI, Rosi. « Les sujets nomades féministes comme figures de multitudes ». In. *Multitudes*, n°12 (2003). p.29.

<sup>34</sup> Teresa de Lauretis y fait référence aux études queer.

<sup>35</sup> De LAURETIS, Teresa. « Displacing Hegemonic Discourses: Reflections on Feminist Theory in the 1980's ». In. *Inscriptions*, n°3/4 (1988). URL : [Culturalstudies.uscs.edu/PUBS/Inscriptions/vol\\_3-4/deauretis.html](http://Culturalstudies.uscs.edu/PUBS/Inscriptions/vol_3-4/deauretis.html).

Notre traduction : « Ainsi, que le sujet féministe, initialement défini uniquement par son statut de sujet colonisé ou de victime d'oppression, se redéfinit comme beaucoup moins pur et non unifié ou simplement divisé entre les positions de la masculinité et de la féminité, mais multiplié selon les

Il convient de préciser toutefois, et ceci en début de notre étude, ce que nous entendons par études postcoloniales. Il ne s'agit pas d'un concept chronologique, où le préfixe « post » indiquerait une période ou un moment venant « après », à des événements déjà dépassés<sup>36</sup>. Les études postcoloniales ont une longue histoire dans les pays anglophones qui émanent des Commonwealth Studies. Anne Berger offre une rétrospective historique concise de l'évolution des études postcoloniales dans son article « Traversées de frontières : postcolonialité et études de "genre" en Amérique »<sup>37</sup>. Elle y fait référence aux propos de Jacques Derrida selon qui « toute culture est par définition coloniale, à la fois appropriatrice et expropriatrice ("culture" et "colonie" sont d'ailleurs, en latin, un seul et même mot, du latin *colo*, *colere*, *cultum*) »<sup>38</sup>. Cette argumentation permet à Berger d'affirmer que les études postcoloniales n'ont pas comme but de sortir du colonialisme<sup>39</sup>. L'arrivée des études postcoloniales en France n'est pas récente, mais elles sont moins présentes comme outil de recherche dans le champ universitaire français que dans les pays anglophones.

---

positionnalités à travers plusieurs axes et à travers des discours et des pratiques mutuellement contradictoires ».

<sup>36</sup> Nous reprenons ici l'argumentation de Catherine Coquery-Vidrovitch qui explique en quoi les études postcoloniales ne se limitent pas à s'attacher à une épistémologie chronologique. Elle affirme notamment que « le postcolonial n'est pas [...] un concept chronologique. [...] Ce n'est pas non plus un concept *homothétique*, un décalque de la période coloniale, qui signifierait que ce qui se passe aujourd'hui, après la colonisation, est peu ou prou identique à ce qui se passait du temps de la colonisation. Ces assertions sont banales, mais c'est une erreur fréquente de la part de lecteurs mal informés. Croire que l'expression "postcolonial" implique l'idée de "continuum" entre l'époque coloniale et la période actuelle, idée présentée comme une forme d'anticolonialisme attardé, est un contresens politico-médiatique, malheureusement repris, entre autres, par des documents ou des manuels scolaires ».

COQUERY-VIDROVITCH, Catherine. *Enjeux politiques de l'histoire coloniale*. Marseille : Agone, 2009. 192 p. repris dans CAHEN, Michel, « À propos d'un débat contemporain : du postcolonial et du post-colonial ». In. *Revue historique*, n° 660 (04/2011). p. 87

<sup>37</sup> BERGER, Anne. « Traversées de frontières : postcolonialité et études de "genre" en Amérique ». In. *Labyrinthe*, n°24 (2006). URL : <http://labyrinthe.revues.org/1245>.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

Il existe des tentatives épistémologiques pour détacher ce champ d'étude de la confusion que génère le préfixe « post ». L'un d'entre eux nous paraît particulièrement intéressant. Il s'agit du remplacement de « post » par « trans », suivant en quelque sorte la logique qui mène Braidotti à parler de transdisciplinarité. Marc Aymes explique la venue de ce nouveau terme : « À nouveau mis en danger par des parenthèses qui en font vaciller la nécessité, le post- semble devoir s'accommoder d'un trans-qui sonne plus ambitieux que lui." "Transcolonial : l'avènement de ce nouveau mot-clé, aboutissement d'un détour par le vocable du transnational, peut être lu comme un dénouement. Semblable tentative de refondation manifeste clairement que décidément le post- (trop ambigu, trop diachronique) ne convenait plus. Lui substituer le trans-, ce n'est pas simplement l'investir de nouvelles ressources thématiques (telles celles que suggèrent les diaspora studies mentionnées plus haut) : c'est bel et bien tenter de mettre en place un nouveau référent herméneutique ».

AYMES, Marc. « The Location of Postcolonial Studies ». In. *Labyrinthe*, n°24 (2006). URL : <http://labyrinthe.revues.org/1188>.

Jean-Marc Moura note qu'en France<sup>40</sup> règne une certaine suspicion à l'égard des importations théoriques de l'Amérique et des « post— ». Le caractère flou du terme et des études francophones sème également des doutes quant à son utilité épistémologique. Il est nécessaire de le mettre en perspective lorsqu'on veut l'utiliser aujourd'hui. Finalement, il existe un problème d'applicabilité des critiques anglophones aux littératures francophones, ce qui s'explique par le fait que « les Français ont pratiqué une politique d'assimilation culturelle des élites coloniales très différente des Britanniques »<sup>41</sup>.

L'utilité des études postcoloniales réside, dans l'optique de notre travail de thèse, dans sa capacité à faire émerger des questions qui portent sur les rapports de domination qui caractérisent l'époque des années 1970-1980, c'est-à-dire celle dans laquelle se déroulent les intrigues des romans de notre corpus. Il convient de rappeler, pour reprendre le résumé de Braidotti de la finalité des études postcoloniales, que ce champs d'étude critique « l'usage péjoratif de la différence comme instrument de domination »<sup>42</sup>, qu'elle se situe à la base contre l'entreprise coloniale et contre la domination appliquée au nom d'un faux humanisme européen. « Cette position très éthique est à la base de la politique postcoloniale : demander des comptes des colonisateurs d'antan à partir de leurs propres idéaux et systèmes de valeurs »<sup>43</sup>. Les études postcoloniales nous intéressent donc comme critique et perspective dans la mesure où les romans de notre corpus tentent justement de déstabiliser le binarisme péjoratif et réducteur du regard de la société dans laquelle ils essaient de trouver une place.

Moura définit les vertus des études postcoloniales dans leur apport scientifique à des questions d'actualité, telle la discrimination, le racisme, le multiculturalisme.

Outre son caractère multiculturel et son intérêt pour la globalisation, la critique postcoloniale se confronte à des questions parmi les plus brûlantes du monde contemporain : dialectique du droit des « minorités » et des exigences de cohésion nationale, problèmes identitaires, relation de l'Occident aux pays pauvres, sort des « subalternes », hommes et femmes du « tiers monde »... D'où la nécessité d'un sens politique de la recherche et d'une

---

<sup>40</sup> MOURA, Jean-Marc. « Postcolonialisme et comparatisme ». In. *SFLGC (Société française de la littérature générale et comparée)*. URL : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/moura.html>.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *La philosophie... là, où on ne l'attend pas*. Paris : Larousse, 2009. p.117.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

interdisciplinarité qui ne sont pas toujours bien accueillies dans nos milieux académiques.<sup>44</sup>

Les questionnements recensés par Moura reflètent certaines des préoccupations des auteurs de notre corpus. Parmi les outils que les études de genre et les études postcoloniales, et particulièrement les études postcoloniales féministes fournissent, le concept de mimétisme — dans le sens d'Irigaray et de Bhabha —, de nomadisme, de performance, de subalterne, ainsi que la relecture de l'ironie comme figure de style nous aident à mener à bien notre interrogation sur la mise en scène des histoires qui questionnent l'intégration dans la société française à travers les périples que vivent des jeunes Beurs. Travailler au croisement des disciplines nous a été une expérience enrichissante quoique déconcertante dans la mesure où un tel type de travail nous faisait courir le risque de rester à la superficie et de décontextualiser les concepts. Nous espérons avoir relevé le défi et avoir construit une étude où nous avons su garder l'harmonie entre théorie et lecture.

---

<sup>44</sup> MOURA, Jean-Marc. *Exotisme et lettres francophones. op.cit.* p.191.

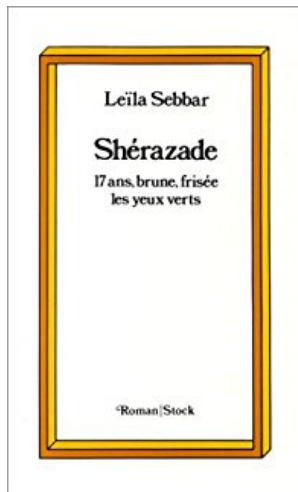
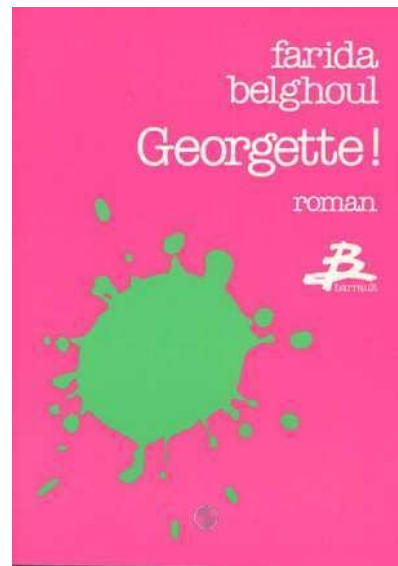
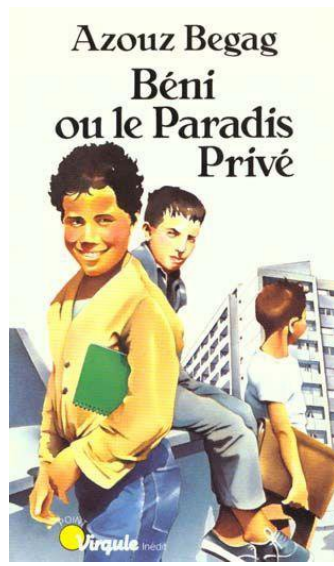
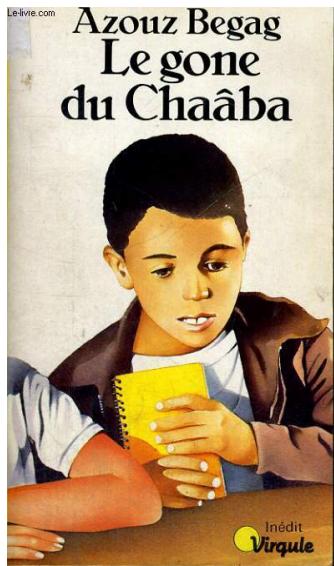


Fig.1. Les couvertures des romans du corpus étudié

## Première partie – Belghoul, Begag et Sebbar et l'énigme de la « littérature beur »

Il ne s'agit pas ici d'une discussion linguistique gratuite : la désignation orientera la façon de considérer cette population et peut entraîner de lourdes conséquences [...].

Maria Llaumett

Aborder un sujet qui a fait couler tant d'encre et qui se voit entouré de parenthèses dès qu'on le nomme, comme preuve de controverses qu'il suscite, n'est pas un devoir facile ou sans risque. Outre l'expression de « littérature beur », l'autre terme que même le lecteur<sup>45</sup> non initié dans ce champ d'étude croquera sur son chemin est celui de « Beur Génération »<sup>46</sup>. Ces deux désignations nous incitent à remonter au début des années 1980, où les enfants de parents immigrés, pour la plupart d'origine algérienne montent sur la scène politico-médiatique de l'Histoire française. Dans le but de cerner, dans un premier temps, ce que signifie « littérature beur », nous proposons de démêler les significations attachées au mot « beur ». Pour reprendre les mots de Hafid Gafaïti et pour suivre sa voie, nous le citons : « étant donné le caractère structurellement problématique du sujet et de sa terminologie elle-même, il était important de commencer par une réflexion sur le concept même [...] de culture ou de littérature "beur" »<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> La rédaction de ce travail nous a amenés à choisir certaines pratiques d'écriture et d'en écarter d'autres. Nous hésitions notamment entre l'usage de « lecteur » comme terme général et l'usage de la double forme lectrice/lecteur. Cette dernière permet de donner de la visibilité à la forme féminine, donc aux femmes que cachent les termes généraux où le masculin substitue l'emploi différencié du féminin et du masculin. Dans notre travail, qui s'ancre dans les études de genre, il aurait été propice d'utiliser une formulation double comme lectrice/lecteur. Nous trouvons cependant que cet usage alourdit beaucoup le texte et nuit à sa lisibilité. Une tactique convenable reste encore à inventer en français. En attendant, nous soulignons l'intérêt d'une telle note de bas de page à sensibiliser nos lecteurs à cette problématique.

<sup>46</sup> « La "Beur" génération. A la mémoire de Taoufik Ouannes », In. *Sans Frontière*, n°92-93 (04-05/1985), numéro spécial.

<sup>47</sup> GAFAITI, Hafid. « Cultures et transnationalité ». In. GAFAITI, Hafid. *Cultures transnationales de France des « Beurs » aux... ?*. Paris : L'Harmattan, 2001. p.13.



La question de choisir ou non une appellation est au centre de notre entrée dans le sujet de notre thèse. Rappelons-nous que les appellations déterminent le ton et l'angle des discours portés sur la production littéraire des écrivains qu'on désigne comme « beur ». Le mot « beur », utilisé à outrance, parfois galvaudé, nous amène à nous demander qui sont les Beurs et ce que désignent exactement ces quatre lettres au moment où le monde les découvre, c'est-à-dire dans les années 1980. D'où vient-il ? Quelle généalogie peut-on en faire ? Ces questions sont d'autant plus indispensables, que les trois auteurs de notre corpus — Belghoul, Begag et Sebbar — font partie de ce qu'on nomme la « littérature beur ». Il nous semble ainsi utile de comprendre d'abord selon quels critères ils ont été définis comme auteurs « beurs », d'autant que, comme on le verra par la suite, aucun d'entre eux n'accepte cette appellation.

Etre nommé est une question centrale de la philosophie postcoloniale, un champ d'étude dont nous empruntons ici des voies d'analyses et des notions. Savoir qui a le pouvoir de désigner, par quel mots et dans quel contexte historique il le fait constitue la première étape, à notre sens, pour rapprocher le corpus littéraire de Belghoul, de Begag et de Sebbar. Notre but dans cette partie est de contextualiser leur engagement public et, de manière plus générale, essayer de comprendre la ligne dominante de la critique de leurs textes. C'est pourquoi nous commençons par situer historiquement l'invention de la notion de « littérature beur », pour ensuite interroger la place que les trois auteurs y prennent.

La « littérature beur n'existe pas »<sup>48</sup>, dit Leïla Sebbar, de façon polémique dans les années 1980. Cette affirmation a le mérite de questionner les usages de cette expression et de s'en écarter pour mieux la comprendre. Elle avance également que les auteurs « beurs » se préoccupaient aussi de cette appellation. Plutôt que de traiter la question de l'usage du mot « beur » pour l'intérêt en soi de l'examiner et de le déconstruire, nous proposons ce que Deleuze et Guattari appelleraient un « boyau d'entrée »<sup>49</sup> à la lecture des romans choisis qu'on range sous la catégorie de la « littérature beur ».

---

<sup>48</sup> CHAULET-ACHOUR, Christiane. *L'anthologie de la littérature algérienne de langue française*. Paris : ENAP- Bordas, 1990. p.184.

<sup>49</sup> GUATTARI, Félix et Giles Deleuze, *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Les Editions de Minuit, 1975. p.7.

## I.1. La « littérature beur » comme sujet d'étude

Le dictionnaire Larousse est l'un des premiers dictionnaires à proposer une définition de ce qu'être « beur » signifierait. Il précise qu'une personne « beur » – la forme féminine n'étant pas encore cataloguée – est un « jeune d'origine maghrébine né en France de parents immigrés »<sup>50</sup>. Cette définition nous permet de questionner celle de la « littérature beur ». Cette dernière serait-elle *la* littérature produite par les jeunes d'origine maghrébine de parents immigrés ? Ou parle-t-on de la littérature dont les sujets principaux sont ces jeunes ? D'où vient-elle et quel rôle ses critiques ont-ils joué dans son évolution ? Etre « beur » serait-il une question de génération ou plutôt d'origine, de race ? La désignation « littérature beur » serait-elle en train de racialiser un ensemble d'écrivains ? Nous proposerons une explication détaillée de l'étymologie du mot « beur » et de son importance vis-à-vis de notre étude un peu plus loin dans cette partie.

D'après la définition de Larousse, les caractéristiques de la « beuritude » renverraient tout d'abord à un vécu, à une expérience commune, qui lierait indéniablement ces jeunes les uns aux autres et feraient qu'ils se comprennent entre eux. Ce serait supposer alors un ensemble de caractéristiques que partagerait ce groupe de jeunes. Pourtant, les témoignages attestent d'une réalité bien différente. Les acteurs d'événements tels que la *Marche pour l'égalité et contre le racisme* (1983), les fondateurs de la revue *Sans frontière* ou encore les écrivains — de Bouzid à Sebbar — évoquent des sensibilités et des attentes différentes, des multitudes de vécus, une nébuleuse de compréhensions et de récits. Comment espérer comprendre l'expression de « littérature beur » si la notion du mot « beur » reste si ambiguë ?

Le lecteur a pu remarquer que notre usage de « littérature beur » se limite à l'expression entre guillemets. Reproduire, continuer et ainsi faire revivre l'usage des guillemets de la « littérature beur » n'est pas dans notre intention. Nous ne souhaitons ni mythifier, ni sous-estimer la production à laquelle l'expression fait référence. Dans la première partie de notre analyse, nous proposons néanmoins de reprendre l'expression avec les guillemets, telle qu'elle a été souvent citée, et nous soulignons, trop souvent utilisée dans la critique littéraire et sociologique. Les guillemets permettent d'interroger l'expression et d'entrer dans le vif de la discussion qui a été

---

<sup>50</sup> La définition de Larousse est citée dans LARONDE, Michel. *Autour du roman beur. Immigration et Identité*. Paris : L'Harmattan, 1993. p.53.

lancée dans les années 1980, suite aux événements qui ont accompagné l'apparition du sujet « beur ». Nous proposons ici de reprendre l'his/her/toire<sup>51</sup> du terme « beur ». Il s'agira ainsi d'analyser la critique sur ce corpus littéraire et de la confronter au discours des écrivains désignés qui récusent, questionnent ou nient le terme qui leur a été attribué par les médias et repris par les chercheurs. Pourtant, cette appellation semble hésiter, fuir une définition et un usage fixes.

Selon notre hypothèse, les guillemets de la « littérature beur » subvertissent les deux caractères dont elles devraient être dotées en règle générale : la précision ou l'atténuation d'un sens<sup>52</sup>. Par l'usage constant des parenthèses, l'adjectif beur se transforme alors en une *epitheton ornans*, en une étiquette qui accompagne inséparablement le substantif qualifié. « Littérature beur » dépassera ainsi sa désignation immédiate de groupe de textes écrit par des Beurs et signifiera quelque chose de différent, voire d'exotique, presque vide de sens critique.

Il nous semble judicieux de faire référence ici à l'interrogation de Jean-Paul Sartre sur l'influence qu'exercent les paratextes et les maisons de publication sur les lecteurs afin de comprendre le besoin de cataloguer et de catégoriser les écrivains. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*<sup>53</sup>, Sartre décrit le processus de publication dont fait partie éminente le recours aux catégories. Le paratexte d'un livre fait partie de l'économie de publication, tout comme les critiques publiées d'une œuvre littéraire influencent sa réception. Elles agissent sur la politique de publication des maisons d'édition et proposent d'emblée certaines voies de lectures dont il sera difficile de se différencier. Quand les œuvres de Leïla Sebbar se trouvent dans la section « auteurs francophones », le lecteur pense à juste titre que l'auteur appartient au cercle francophone de la littérature écrite en langue française. Or, Sebbar est une écrivaine de langue maternelle française qui a commencé à publier en France métropolitaine, même si les sujets qu'elle aborde la lient aux interrogations postcoloniales. Dans

---

<sup>51</sup> Nous faisons référence ici au néologisme anglais « herstory », créé dans les années 1970. Ce néologisme exprime le souhait d'écrire l'Histoire d'un point de vue féministe, en articulant les rôles que les femmes y ont joué. La création de ce terme est justifiée par l'observation des historiens féministes que l'histoire a été écrite essentiellement par des hommes d'une perspective masculine. Il souhaite rompre avec cette tendance.

<sup>52</sup> CHAULET-ACHOUR. *L'anthologie de la littérature algérienne de langue française. op.cit.* p.184.

<sup>53</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?*. Paris : Editions Gallimard, 2008 [1964].

l'effort de distinguer la « littérature beur » de la littérature française, on confond les « sujets traités » et les « sujets qui écrivent »<sup>54</sup>.

Comme c'est le cas de la « littérature beur », les critiques, regroupant des spécificités d'un ensemble de textes sous l'égide d'un corpus imaginaire, non définissable, courent le risque de réduire les potentielles lectures de ces textes<sup>55</sup>. Tout en approfondissant certaines voix, ils nient ou condamnent d'autres au silence. En créant des étiquettes comme « auteur francophone » et « auteur beur », ils aident le lecteur à naviguer parmi les livres. Hélas, cette aide non sollicitée suppose aussi une restriction de la liberté des lecteurs et l'imposition d'une lecture prédéfinie. L'autonomie du texte ne se manifeste plus quand sa médiatisation se limite à la recherche de la voix authentique, et qu'on cherche à transformer ce texte en témoignage. Les critiques qui se lancent dans la recherche presque voyeuriste du cadre de vie propre des immigrés et de leurs descendants oublient qu'on parle dans la plupart des cas de fictions. La critique de la « littérature beur » s'est ainsi souvent contentée de retracer les liens autobiographiques entre les œuvres et leurs auteurs.

Les thématiques traitées dans le « corpus beur » ont toutefois leur place dans la critique, le nier serait jeter le bébé avec l'eau du bain. Elles ne doivent pas être contournées ou oubliées. Réduire un texte aux sujets qu'il évoque, cependant, c'est négliger son individualité, sa différence, c'est briser la possibilité de découvrir les lectures à venir. Car un texte littéraire dépasse les sujets qu'il traite: c'est un ensemble d'outils linguistiques déployés pour créer un effet spécifique voulu par l'auteur. C'est le degré de virtuosité que déploient les auteurs dans l'usage de la langue qui différencie les auteurs, non pas seulement le choix du sujet qu'ils mettent en scène dans leurs écrits. Ces derniers peuvent, par contre, rendre un texte actuel, voir le politiser et c'est ce qui s'est passé dans le cas de la « littérature beur », terme commode sur le plan historique mais qui, sur le plan littéraire, semble ne plus avoir d'utilité, même si cette politisation a introduit un nombre d'écrivains sur la scène artistique pour le grand public<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> Je remercie Heta Rundgren pour la discussion que nous avons eue sur ce sujet.

<sup>55</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?*. *op.cit.* p.16.

<sup>56</sup> Michel Laronde rejoint notre fil de pensée concernant la réduction probable des lectures que l'usage des catégories impose. Il ajoute que tracer des limites n'a pas que des effets négatifs sur la compréhension d'un sujet. Cela peut en effet augmenter sa force. « Cerner au préalable un discours critique, c'est borner la liberté d'interprétation du lecteur en lui interdisant de saisir ce discours au delà des limites qu'on prétend lui donner [...] Mais c'est aussi en augmenter la force en le concentrant. », le

Chandra Talpade Mohanty rappelle dans son texte « Feminist Scholarship and Colonial Discourses »<sup>57</sup> les dangers de la ghettoïsation et de la marginalisation de tout projet de catégorisation, surtout de ceux en lien avec une situation d'oppression. Son exemple est révélateur des risques que des projets postcoloniaux intellectuels courent. Elle fait référence en particulier au projet du féminisme postcolonial, et explique qu'un tel projet doit viser une double tâche. Mohanty développe ainsi que déconstruire les féminismes occidentaux de l'intérieur de leur système doit être l'un de objectifs. L'autre objectif consiste à construire des propos et des stratégies autonomes, propres à la géographie intellectuelle des penseurs, ancrées dans leur contexte local. Mohanty avertit le lecteur que si ces deux tâches ne sont pas menées simultanément, le projet risque de se terminer en sa ghettoïsation et en sa marginalisation.

A notre avis, cette analogie s'applique aussi bien au contexte littéraire de notre corpus postcolonial qu'au féminisme postcolonial. Par l'introduction des thématiques et des outils textuels propres à un projet postcolonial, Begag, Belghoul et Sebbar adressent et investissent des problématiques sociales contemporaines de la société française des années 1980 par le biais de la littérature. Leur démarche dépasse la simple interrogation sociologique ou ethnique et va dans le sens de créer un espace littéraire postcolonial propre aux interrogations d'une jeunesse. Cette jeunesse n'est pas uniquement celle des Beurs, nous le soulignons car ce détail est souvent omis. La panoplie des personnages présents dans notre corpus dépasse la topographie des Beurs. Des jeunes venant d'une multitude de pays anciennement colonisés ou sous dictature partagent les mêmes questionnements au cours de la narration. Les Indiens, les Gitans, les Latino-Américains et d'autres « damnés de la terre » — pour reprendre l'expression de Fanon<sup>58</sup> — se succèdent au fil des pages et complètent l'univers des protagonistes. Cessons alors de considérer les œuvres de ces trois auteurs comme des univers hermétiques dans lesquels des protagonistes vivraient sans aucune interaction autre qu'avec les « Français de souche ». Il nous semble important de faire cette

---

dit-il dans *Autour du roman beur. Immigration et identité*, à la page 5. Le terme « beur » en tant que catégorie est souvent rejeté par des écrivains d'origine maghrébine. Nous donnons l'exemple tranchant de Jocelyne Adriant qui dit dans *L'anthologie de la littérature algérienne de langue française* (p.186, *op.cit.*) : « Je suis effectivement Beur, mais il faut sortir de là. Sinon, ils vont me mettre dans le ghetto, dans des émissions spécialisées ».

<sup>57</sup> MOHANTY, Chandra Talpade. « Feminist Scholarship and Colonial Discourses ». In. MOHANTY, Chandra Talpade, Ann Rousso et Lourdes Torres. *Third World Women and the Politics of Feminism*. Bloomington, 1991. pp.52-80.

<sup>58</sup> FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris : F. Maspéro, 1961.

remarque par souci de rigueur épistémologique, même si notre thèse ne traite essentiellement pas de ces relations.

L'écriture de Begag, Belghoul et Sebbar a ceci de précieux qu'elle construit leurs univers de narration à partir des fragments de la même manière comme l'on crée une mosaïque, que les interactions réussies, échouées ou absentes maintiennent en mouvement. Dans ce sens, non seulement la présence des questionnements autour de l'intégration<sup>59</sup> des populations arrivées des anciennes colonies, la construction d'une société postcoloniale et multiculturelle, le vécu du racisme ordinaire et le sexisme se situent au cœur de ces textes, mais le choix des personnages, les stratégies éditoriales font tous partie de leur caractère postcolonial. Le risque de mener le projet de déconstruire les rapports de domination et de construire un espace littéraire postcolonial semble rejoindre ce que Mohanty craint dans « Feminist Scholarship and Colonial Discourses », c'est-à-dire le détachement de ces textes du corps littéraire français pour en créer une sous-branche distincte, un espace marginalisé, simple à désigner : celle des la « littérature beur ». Les guillemets de la « littérature beur » gênent par leur simplicité à prononcer, par leur suspension de sens clair, par leur caractère artificiel et flou.

---

<sup>59</sup> Il est judicieux de définir ce qu'on entend par assimilation, multiculturalisme et intégration. Pour le faire, nous nous référons à l'article de Ahogni N'gbala, de Badea Constantina et de Mahfud Yara, « Distance culturelle et préjugés à l'égard des immigrés en France : le rôle des modèles d'intégration ». Ils y définissent la notion de l'assimilation et du multiculturalisme, qui sont des modèles d'intégration. Jusqu'à 2004, la France a penché vers un modèle assimilationniste, ce qu'a alterné le modèle multiculturel.

Assimilation : « Selon le modèle de l'assimilation, les immigrés doivent renoncer à leur culture d'origine et adopter la culture française : apprendre la langue, l'histoire, s'appropriier les valeurs et les coutumes de ce pays d'accueil. L'idée de groupe unique est favorisée au détriment des différenciations culturelles, le but étant de faire fondre les différences pour la formation d'un nouveau groupe. Ce sont donc des valeurs d'uniformité et d'homogénéité de la culture nationale qui sont mises en avant. Ce modèle se caractérise par une volonté de réduire ou d'éliminer les différences entre les groupes. L'assimilation correspond au modèle d'identité commune basé sur la recatégorisation où les membres de deux groupes séparés se définissent eux-mêmes comme membres d'un groupe super-ordonné. Les appartenances groupales d'origine sont effacées au profit de cette nouvelle catégorie commune. »

Multiculturalisme : « Selon le multiculturalisme, les immigrés sont encouragés à préserver leurs spécificités culturelles tout en s'intéressant à la culture du pays d'accueil. Ce modèle met en avant une évaluation positive de la diversité. Il favorise la connaissance des différences groupales pour amener les membres du groupe majoritaire à apprécier et respecter les différences culturelles des groupes minoritaires. Le multiculturalisme correspond au modèle de différenciation mutuelle [...] les appartenances d'origine restent saillantes et les attitudes positives sont généralisées au niveau groupal. Le multiculturalisme est une forme de pluralisme qui peut favoriser et même promouvoir le développement d'une représentation d'identité duelle. »

N'GBALA, Ahogni, Badea Constantina et Mahfud Yara. « Distance culturelle et préjugés à l'égard des immigrés en France : le rôle des modèles d'intégration », In. *Revue internationale de psychologie sociale*, n°28 (2/2015). pp.53-79. URL : [www.cairn.info/revue-internationale-de-psychologie-sociale-2015-2-page-53.htm](http://www.cairn.info/revue-internationale-de-psychologie-sociale-2015-2-page-53.htm).

### I.1.a. Les guillemets « gênants »

Alec G. Hargreaves est l'un des premiers critiques à faire découvrir les textes des auteurs « beurs » au public académique transatlantique en 1991. Il propose une définition de la « littérature beur » qui se base, d'une manière pertinente, sur l'hésitation et la gêne qu'elle provoque chez le public spécialisé<sup>60</sup>. Hargreaves affirme que

La littérature issue de l'immigration maghrébine en France est une littérature qui gêne [nous soulignons]. 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 » mais comme ce terme est de plus en plus récusé par les auteurs auxquels on l'oppose, son emploi nous paraît de moins en moins opportun.<sup>61</sup>

Hargreaves souligne donc premièrement la problématique du classement du corpus « beur », pour ensuite ajouter que les écrivains eux-mêmes ne l'acceptent pas.

La première caractéristique sur laquelle nous souhaitons attirer l'attention rejoint ce que nous venons de soulever comme problématique. Il s'agit bien des guillemets qui entourent l'expression même. Les guillemets se tiennent debout, comme les barres d'une cellule de prison, comme s'il fallait protéger l'expression, ou au contraire, comme s'il fallait protéger quelque chose de cette littérature qui « gêne », pour qu'elle ne déborde pas, pour qu'elle reste cernée. Ce qui est entouré par les doubles barres ne risque plus de s'échapper.

L'utilisation des guillemets n'est d'ailleurs pas spécifique à l'expression de « littérature beur ». Nous retrouvons chez Michel Laronde l'expression de « La Mouvance beure »<sup>62</sup> également entre guillemets. Les éditeurs de la revue *Sans frontière*<sup>63</sup> font de même dans le numéro spécial dédié à Taoufik Ouannes, un garçon de huit ans tué pour avoir fait du bruit en jouant. Le titre de ce numéro, *La « Beur »*

---

<sup>60</sup> HARGREAVES, Alec G.. *Voices from the North-African Immigrant Community in France. Immigration and Identity in Beur Fiction*. New York et Oxford : Berg, 1991.

<sup>61</sup> HARGREAVES, Alec G.. « La littérature issue de l'immigration maghrébine en France : une littérature "mineure" ? ». URL : <http://www.limag.refer.org/Textes/Collimmigrations1/Hargreaves.htm>.

<sup>62</sup> LARONDE, Michel. « La "Mouvance beure" : émergence médiatique ». In. *The French Review*, n°5, (04/1988). pp.684-692.

<sup>63</sup> *Sans frontière* est une revue spécialisée dans l'actualité politique, sociale et culturelle au public principalement composé de Beurs.

*génération*<sup>64</sup> laisse penser que c'est le mot « beur » qui est problématique et comme son usage n'est pas clair, il vaut mieux le signaler par les guillemets. On constate donc que même cette édition spécialisée sur la génération « Beur », rédigée en partie par des Beurs qui ciblent un public « beur », hésite à utiliser le terme « beur ». C'est le mot « beur » qui soulève ici des questions, et ce, en 1985 déjà.

Christiane Achour reformule la question posée dès le début de la critique de la « beuritude »<sup>65</sup> dans le chapitre « Du bien-fondé d'une appellation : peut-on parler d'une littérature beur ? »<sup>66</sup>. Elle y regroupe un grand nombre d'écrivains « beurs » qui s'expriment notamment sur la question de l'appellation. Certains, comme Belghoul<sup>67</sup>, critiquent la valeur littéraire de cette dernière. D'autres, comme Ahmed Kalouaz, regrettent que le terme puisse exister, soulignant qu'il aurait « aimé que le terme de littérature beur n'existe pas »<sup>68</sup>. Ces prises de positions remettent en question la légitimité d'utiliser en premier lieu le mot « beur », mais sans proposer d'autres mots alternatifs, ce qu'on ne peut que regretter. Les citations recueillies décrivent une opinion largement répandue parmi les auteurs qui hésitent à éprouver un sentiment d'appartenance à la catégorie ou au courant littéraire dans lequel les critiques les insèrent.

### **I.1.b. L'étymologie du mot « beur »**

Laronde<sup>69</sup> et Hargreaves, respectivement aux Etats-Unis et en Angleterre, donnent au mot « beur » la même généalogie étymologique. En France, les critiques littéraires proposent des études sur le corpus plus tôt qu'aux Etats-Unis, mais restent limités, au cours des années 1980, aux formats restreints d'articles et de mentions dans des chapitres d'ouvrages qui sont d'ailleurs spécialisés dans la littérature maghrébine

---

<sup>64</sup> Ce numéro spécial dessine un état des lieux très éclairant sur certains événements historiques fondateurs de cette génération. Un simple coup d'œil à la table de matières montre immédiatement ce dont il était imaginable et pertinent de parler en 1985, un an après *Convergence* 84.

<sup>65</sup> On lit par exemple la question posée par Djanet Lachmet dans le numéro 80 de l'*Actualité de l'émigration*, la revue de l'Organe de l'Amicale des Algériens en Europe, en 1987, à savoir s'il existe une « littérature beur ». On remarque la différence des articles définis et indéfinis, trahissant une conceptualisation à voix diverses de ce que c'est que la/une « littérature beur ».

<sup>66</sup> CHAULET-ACHOUR, Christiane. *L'anthologie de la littérature algérienne de langue française*. *op.cit.*

<sup>67</sup> *Ibid.* p.184.

<sup>68</sup> *Ibidem.*

<sup>69</sup> LARONDE, Michel. *Autour du roman beur. Immigration et Identité*. *op.cit.*



d'expression française, ce qui pose encore une fois la question de la catégorisation<sup>70</sup>. Pourtant, « littérature maghrébine » et « littérature beur » ne couvrent pas les mêmes espaces littéraires. Najib Redouane fait référence à une communication de Bernadette Rey Mimoso-Ruiz où elle explique ce qui différencie ces deux espaces littéraires :

la littérature *beur* se démarque de la littérature maghrébine en ce sens que l'utilisation de la langue française est une évidence et ne résulte pas d'un choix comme ce fut le cas de la génération précédente ayant vécu les années de lutte pour l'indépendance des colonies.<sup>71</sup>

Nous signalons par ailleurs que le décalage transatlantique mériterait d'être approfondi dans une étude à part, ce que nous regrettons de ne pas faire dans cette étude dont elle dépasserait le cadre.

La première partie de l'ouvrage de référence de Laronde, *Autour du roman beur*, nous aide à retracer comment le mot « beur » est devenu notoire du jour au lendemain dans le langage médiatique. Jusqu'en 1981, explique-t-il, le mot « beur » n'existait pas pour le grand public français. Nulle trace écrite de l'usage de ce mot avant 1981 n'a été retrouvée. L'aspect presque mythique de la naissance de ce vocable est dû au fait que ce mot appartenait au registre familier et qu'il venait du verlan. Ses premiers usagers étant les jeunes, l'apparition et l'utilisation de « beur » ne sont pas documentées. Retracer la cartographie historique de « beur » relève donc de l'ordre de l'impossible. Laronde suggère néanmoins la possibilité que son apparition pourrait remonter à un passé plus lointain. Il se sert d'extraits de témoignages attribués à Pierre Merle, selon qui « le mot "beur" ou "beuron" existait dans un sens "très péjoratif", avant sa remise en vogue à la fin des années soixante-dix par les Baba-hards »<sup>72</sup>. Cette étymologie, liée également au verlan<sup>73</sup>, serait-elle un mythe ou la vérité ? Faute de documents fiables<sup>74</sup>, on ne saura pas le dire avec certitude.

Laronde n'est d'ailleurs pas le premier à s'intéresser à l'étymologie du mot « beur ». Une écrivaine avait également réalisé un travail lexical et linguistique sur les

---

<sup>70</sup> Christiane Achour a consacré un chapitre à la question de l'appellation dans *L'anthologie de la littérature algérienne de langue française. op.cit.*

<sup>71</sup> REDOUANE, Najib. « Pourquoi les filles maghrébines prennent-elles la plume ? ». *op.cit.* p.14.

<sup>72</sup> LARONDE, Michel. *Autour du roman beur. Immigration et Identité. op.cit.* p.51

<sup>73</sup> Baba-hard vient du verlan modifié du mot indien radabab où baba signifie sage en sanskrit. Baba-hard se réfère à la fois aux représentants du style musical hard rock et punk et à la fois à une certaine incarnation de la gauche qui se manifeste dans des attributs et comportements très virils.

<sup>74</sup> Laronde explique dans le même chapitre de *Autour du roman beur* qu'aucun dictionnaire « approprié » ne mentionne cette origine.

racines possibles de ce mot et ceci en 1984, donc sept ans avant Laronde. Il s'agit de Leïla Sebbar. Sebbar insère notamment un passage explicatif des origines possibles de « beur » dans le roman *Parle mon fils parle à ta mère* que nous reproduisons dans son intégralité pour sa richesse des traces étymologiques possibles et auquel Laronde fait également allusion. Sebbar y cite avec finesse les étymologies possibles partant de la première apparition du terme dans le nom de Radio-Beur. Elle commence la liste par la couleur qui distinguerait les Blancs et les Beurs, comme on distingue les Blancs et les Noirs. Nous notons que l'expression « Black-Blanc-Beur » a survécu à cette référence chromatique et reste d'usage même aujourd'hui<sup>75</sup>. S'ensuit la spéculation sur le mot « el ber » qui signifie *pays* en arabe. Cette étymologie pourrait sembler fort probable compte tenu de l'origine familiale des jeunes que le terme désigne, mais selon Laronde, cette étymologie est toutefois erronée.

Le dialogue de *Parle mon fils parle à ta mère* retrace une scène qui a lieu entre une mère maghrébine et son fils « beur » à l'occasion d'une retrouvaille inattendue. Le fils rentre à la maison, la mère suspecte que c'est pour annoncer une longue absence à venir. La mère entame une conversation avec son fils, dans le but de le savoir auprès d'elle un moment plus long. Elle ne parle pas le verlan, mais essaye de donner sens au mot « beur » qu'elle entend à la radio et à la télé. Elle commence alors à questionner son fils à ce sujet. Sa stratégie consiste à retracer l'étymologie du mot pour comprendre comment on appelle la génération dont ses enfants font partie. Elle énumère ainsi des étymologies probables, mais du fait que le verlan lui est inconnu, c'est le fils qui apporte l'explication presque scolaire de l'origine du mot.

Je sais pas pourquoi ils disent Radio-Beur ; pourquoi ça Beur, c'est le beurre des Français qu'on mange sur le pain ? Je comprends pas. [*Sic !*] Pour la couleur ? ils sont pas comme ça, c'est pas la couleur des Arabes... les jeunes savent, moi je sais pas ; j'ose pas demander. Samira saura ; quand elle revient, je lui demande et toi tu sais ? Si tu étais dans tous ces pays... Tu ne sais rien ? tu ne peux pas m'expliquer ? Peut-être c'est le Pays... El Ber. Chez nous, en arabe, ça veut dire le pays tu le sais, mon fils, c'est ça ou non ? - Le fils apprend

---

<sup>75</sup> L'ouvrage récent de Stéphanie Marteau et de Pascale Tournier, *Black, Blanc, Beur... La guerre civile aura-t-elle vraiment lieu ?*, paru dans les Editions d'Albin Michel en 2006 garde cette triple énumération ethnicisante qui regagne son actualité perdue dans les années 1990 où « beur » est remplacé par « jeunes des banlieues ». Les émeutes de 2005 font néanmoins remonter à la surface des thématiques semblables à celles qu'on trouve dans des articles consacrés aux descendants de parents maghrébins dans les années 1980. Le réseau informatique et l'urgence de s'informer et d'informer joue certainement son rôle dans le changement de l'ampleur avec laquelle les médias suivent les événements. L'autre raison peut être la proximité géographique des émeutes avec Paris. Tandis qu'en 1981, ce sont les banlieues de Lyon qui étaient touchées, en 2005, ce sont les alentours de Paris qui « brûlent ».

à la mère que le mot Beur avait été fabriqué à partir du mot Arabe, à l'envers. Il eut du mal à la convaincre que Arabe à l'envers, en partant de la dernière syllabe, donnait Beur ; où étaient passés les a, on ne les entendait plus alors qu'il y en avait deux... Le fils ajouta que Beur n'avait rien à voir avec le mot pays. On disait aussi Rebeu pour Arabe... là il n'y avait plus de a et à l'envers, on obtenait facilement Beur. Elle ne croyait pas qu'on ne retrouvait pas le pays dans Beur... Et puis elle répétait que ça ne sonnait pas bien, que c'était trop comme le mot français pour cet aliment gras et mou qu'elle n'aimait pas... ça ne convenait pas si bien. Il cherchait à lui faire entendre les sonorités du mot, plutôt dures, abruptes, un peu brutales, qu'on prononçait aussi bien en arabe qu'en français. Ce monosyllabe lui paraissait beau et fort. Il ne parla pas de monosyllabe à sa mère; il se contenta de dire BEUR à haute voix, plusieurs fois, et une fois en roulant le r. Ça la fit rire et elle dit que les jeunes avaient peut-être raison.<sup>76</sup>

La définition fournie par Sebbar précède la première définition académique, proposée par un dictionnaire. C'est *Larousse* qui, en 1986, donne son étymologie et sa définition et le fait entrer dans la langue française normatisée. On note donc l'écart de cinq ans entre le premier usage écrit (celui de Radio-Beur en 1981) et entre l'acceptation par le *Larousse*. Cinq ans pour l'entrée d'un nouveau mot dans un dictionnaire de grande renommée est un temps presque négligeable. Pourquoi son entrée a-t-elle été si rapide ? Nous faisons l'hypothèse que l'importance du mouvement politique que les Beurs représentaient, ainsi que l'usage répandu du mot « beur » sont à l'origine de cette décision, qui ne faisait que prendre acte de l'importance de ce vocable dans la langue courante.

« Le [...] vocable "Beur" aurait été lancé sur les ondes par Nacer Kettane, cofondateur et animateur de Radio-Beur, radio libre parisienne créée en 1981 par un groupe de jeunes en majorité maghrébins »<sup>77</sup>, suggère Michel Laronde, retraçant l'histoire de la première apparition écrite du mot. Laronde s'exprime au conditionnel passé, laissant apparaître une incertitude concernant l'exactitude de cette explication. Cette incertitude ne porte pas sur les propos de Kettane qui évoque les mêmes détails, mais sur les origines de ce mot dont on sait fort peu. Kettane explique également dans *Droit de réponse à la démocratie française* que « la première fois que le mot "beur" est apparu dans la presse, c'était en janvier 1982 à-propos de Radio Beur, radio libre parisienne créée en novembre 1981 [...] »<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup> SEBBAR, Leïla. *Parle mon fils parle à ta mère*. Paris : Stock, 1984. pp.27-28.

<sup>77</sup> LARONDE, Michel. *Autour du roman beur. Immigration et Identité. op.cit.* p.51.

<sup>78</sup> KETTANE, Nacer. *Droit de réponse à la démocratie française*. Paris : La Découverte, 1986. p.20.

La création et le succès de cette chaîne de radio témoigne du fait qu'au moment de sa fondation, en 1981, un certain public de jeunes adhère à ce que « beur » signifiait. De ce fait, on ne peut pas parler d'un caractère opprimant et excluant de « beur », du moins pas en 1981, même si des écrivains contesteront plus tard d'être désignés comme auteurs « beurs ». Le public concerné ne refusait pas cette appellation, au contraire, il y adhérait. Selon l'extrait cité de Hargreaves, la médiatisation massive du terme « beur » n'a commencé qu'en 1982 et n'a atteint son sommet qu'en 1983, au moment de la *Marche pour l'égalité et contre le racisme*, baptisée dans le langage courant la *Marche des Beurs*. Avant cette manifestation nationale, ce terme était utilisé comme une désignation secrète, propre à la jeunesse.

Hargreaves confirme de son côté ce premier usage et inclut la même citation de Kettane dans *Voices from the North African Immigrant Community in France*. Il ajoute que les premières apparitions médiatiques datent de 1982.

Initially confined to usage among youths in the Paris conurbation, the word Beur was picked up slowly by the press in 1982, and gained national currency the following year through media coverage of what became known as « La Marche des Beurs ». <sup>79</sup>

Le passage se serait donc effectué d'un usage privé, local et propre aux jeunes à un usage médiatisé en 1982, puis et à un usage national suite à la « Marche des Beurs » en 1983. Nous ajoutons que les titres des journaux <sup>80</sup> témoignent de ce fait en rapport avec cette manifestation sociale et politique auto-organisée par les jeunes.

La dynamique de l'appropriation et de la réappropriation de ce mot est un bel exemple des rapports de force postcoloniaux dont il sera question dans les ouvrages de notre corpus, que nous analyserons dans la deuxième et troisième parties de notre travail. « Beur » était l'appellation que les jeunes de la région parisienne avaient créée et dans laquelle ils se retrouvaient avant qu'il ne se répande et qu'il soit réapproprié par des médias. La jeunesse des Beurs a vu transformer le terme par lequel elle se désignait au prix de la médiatisation nationale de leur mouvement. Pour mieux situer

---

<sup>79</sup> HARGREAVES, Alec G.. *Voices from the North-African Immigrant Community in France. Immigration and Identity in Beur fiction. op.cit.* p.30.

Notre traduction : « D'abord utilisé uniquement par les jeunes des banlieues parisiennes, le mot Beur était lentement repris par la presse en 1982, et son utilisation courante dans tout le pays a été assurée, l'année suivante, par la couverture médiatique de "La marche des Beurs" ».

<sup>80</sup> A la une de certains journaux de 1983, on lit : « Paris sur Beur », « Les Beurs à l'Elysée », « Coup de Cœur pour les Beurs », se souvient Laronde dans son article « La "Mouvance beure" : une émergence médiatique ».

ce mot, après avoir retracé ses étymologies et avoir étudié son apparition dans le langage courant, nous proposons de parcourir ses différentes significations. Les protagonistes des romans de notre corpus sont, par définition, des Beurs. Il est ainsi crucial de comprendre ce qu'être « beur » signifiait au moment de la rédaction et de la publication de ces romans<sup>81</sup>.

Laronde s'intéresse de près à l'évolution du sens de ce terme et en constitue une archive précieuse dans *Autour du roman beur*. Il y évoque trois définitions parues dans les années 1980. La première vient du *Petit Robert* de 1986 qui en donne la description suivante :

BEUR n. (v. 1980, verlan, avec substitution de voyelle, pour Arabe). Arg. Jeune Arabe né en France de parents immigrés.<sup>82</sup>

L'origine verlanesque du mot y est déjà soulignée ainsi que son caractère neutre. *Le Petit Robert* estime que « beur » aurait été utilisé pour la première fois vers 1980. Il est important de noter que la définition proposée lie intrinsèquement les jeunes au statut d'immigré des parents, mais n'oublions pas qu'elle fait le geste de les rattacher à la France par l'ajout de leur lieu de naissance. Cette définition précise que ces enfants sont nés en France, donc ne viennent pas d'ailleurs.

Le *Grand Larousse* (1987) suit un an plus tard avec une différence dans l'étymologie du mot. Selon ce dernier, « beur » vient de « arabe », donc de l'adjectif et non pas de « Arabe », le substantif désignant une personne. Cet écart de sens peut être expliqué par le fait que le *Grand Larousse* définit « beur » à la fois comme substantif et adjectif.

BEUR n. et adj. (de *arabe* en verlan) Fam. Jeune d'origine maghrébine né en France de parents immigrés.<sup>83</sup>

Finalement, Laronde fournit une troisième définition reprise du *Petit Larousse* de 1988, nous permettant de voir non seulement l'évolution de la finesse des définitions, mais celle de la vision que la société dominante peignait des Beurs à travers l'usage langagier et l'invention de nouveaux sens.

---

<sup>81</sup> La publication des romans en question suit de peu leur rédaction. Ceci n'est plus le cas des nouvelles qui n'apparaissent seules que rarement en format édité. Le plus souvent, c'est sous format de recueil de nouvelles qu'elles sont publiées ce qui signifie que des nouvelles écrites dans un laps de temps long se trouvent côte à côte.

<sup>82</sup> LARONDE, Michel. *Autour du roman beur. Immigration et Identité. op.cit.* p.51.

<sup>83</sup> *Ibid.* p.53.

BEUR n. (déformation du verlan Rebeu, arabe) Fam. Immigré maghrébin de la deuxième génération (né en France).<sup>84</sup>

Il est curieux de constater comment en une période de temps d'un an environ, le fait que ces enfants soient nés en France est devenu une information secondaire, mentionnée entre parenthèses et que c'est l'information erronée du statut d'immigré qui est soulignée.

Ces trois définitions de référence doivent cependant être lues à travers les observations que Laronde en faisait en 1993. Il a notamment remarqué que les deux premiers dictionnaires citent « beur » comme nom ou adjectif neutre, sans mention de genre<sup>85</sup>. Selon Laronde, la forme féminine « beure » existait déjà à l'époque, même si les dictionnaires semblaient l'ignorer. Bien que Laronde ne la mentionne pas, nous ne pouvons pas oublier l'autre forme féminine de « beur » : « beurette ». De quand date ce dernier terme ? Le fait que Laronde ne le mentionne pas en 1993 signifie-t-il que cette forme n'existait pas encore ? Cette hypothèse est peu plausible dans la mesure où nous savons que le roman *Ils disent que je suis une beurette* de Soraya Nini a été publié dans la même année que *Autour du roman beur* (1993). Son usage n'aurait alors pas été répandu ? Quoiqu'il en soit, l'usage de « beurette » s'était modifié au cours des années et était devenu porteur d'un sens péjoratif, désignant une prostituée maghrébine ou une fille d'origine maghrébine « facile ». Les sites pornographiques, sur lesquels « beurette » est devenu une catégorie de filles à part, témoignent bien de cette évolution du terme qui persiste de nos jours. Serait-ce son sens vulgaire, déjà présent à l'époque, qui expliquerait la volonté de le passer sous silence ?

Outre le manque de la forme féminine de « beur », dans *Autour du roman beur* Laronde accomplit également une analyse fort éclairante sur le rapport que les définitions établissent entre les jeunes Beurs et l'immigration. Laronde part du constat que tandis qu'en 1987, *Larousse* identifiait les Beurs comme « jeunes d'origine maghrébine », cette désignation fut changée, et « d'origine maghrébine » fut remplacée par « immigré ». Que signifie cette métamorphose sur le plan symbolique ? Laronde met en relief une analyse tranchante sur la façon dont les jeunes d'origine maghrébine nés en France redeviennent des immigrés.

---

<sup>84</sup> *Ibid.* p.54.

<sup>85</sup> L'expression de « littérature beur » porte en soi les vestiges des premiers usages officiels des dictionnaires. On constate notamment que « beur » ne s'accorde pas avec le substantif féminin de « littérature ».

Au-delà des derniers constats de Laronde, il attire l'attention sur le fait que ces définitions sont intrinsèquement liées à l'âge. Nous constatons ainsi que suivant les dictionnaires, tout jeune Maghrébin étant né en France entre dans la catégorie de « beur », tandis que leurs frères et sœurs étant nés ailleurs n'en font pas partie. La question se pose donc : pourquoi, Leïla Sebbar fait-elle partie de la « littérature beur », puisqu'elle n'est pas née en France et qu'elle n'appartient pas à la tranche d'âge de celles et ceux nés dans les années 1950-1970, que Laronde identifie comme la génération au sein de laquelle émerge la « littérature beur »<sup>86</sup> ? La réponse se trouve dans les différents sens du mot « beur » selon qu'on l'utilise au sens courant, qu'on se réfère aux dictionnaires, ou encore qu'on choisisse d'élargir sa définition en l'appliquant à l'art.

Laronde suggère de suivre la deuxième voie, c'est-à-dire d'élargir la définition de « beur » en doublant son sens en une ethnie et en une dialectique. L'objectif de cette démarche consiste à déjouer les définitions proposées par les dictionnaires, qui semblent inadaptées pour le champ des études littéraires<sup>87</sup>. Ce geste ouvre indéniablement la voie vers une pluralité de voix « beures » et permet d'analyser les textes de Sebbar ou de Michel Tournier, comme faisant partie de la « littérature beur ». Tout écrivain qui se penche sur les thèmes spécifiques de la condition de vie des immigrés maghrébins, de leurs luttes quotidiennes, du racisme, de la mixité à l'école, de l'entre-deux, de la recherche identitaire, etc. mériterait alors, suivant cette logique, d'être appelé « beur ».

---

<sup>86</sup> Kettane souligne que « beur » ne signifie pas ce que les médias ont diffusé sur ce terme, notamment qu'il diviserait les générations. Il explique que

Beur vient du mot « arabe » inversé : arabe donne rabe, qui, à l'envers, donne ber et s'écrit beur. Mais il n'a rien à voir avec la signification académique du mot « arabe ». Beur renvoie à la fois à un espace géographique et culturel, le Maghreb, et à un espace social, celui de la banlieue et du prolétariat de France. Seules quelques cités des banlieues parisienne et lyonnaise ont adopté ce mot avant qu'il ne se généralise.

Il affirme que n'importe qui peut être appelé « beur » qui remplit les critères de cette notion. C'est-à-dire, il « renvoie au monde du béton et au monde du travail ». Il ajoute que les appellations ont peu d'importance dans l'affaire, car ce qui compte, « c'est l'affirmation d'une identité », déchirée par les partis politiques et par les médias. Il cite non sans fierté que même le *Petit Larousse* référence le mot « beur », pourtant sans critiquer que ce dernier établit une distinction d'âge dans sa définition que Kettane nie en rapport avec la « beuritude ». Les citations viennent du *Droit de réponse à la démocratie française* (op.cit.), et se trouvent à la page 21- 22.

<sup>87</sup> La première définition est celle des dictionnaires qui désignent « beur » selon un critère ethnique, faisant référence alors aux jeunes d'origine maghrébine nés en France de parents immigrés. Le deuxième sens dialectique incorpore toute personne mettant au cœur de leurs écrits les jeunes faisant partie du premier groupe sans qu'ils soient eux-mêmes descendants maghrébins.

Nous faisons l'hypothèse que le succès que le mot « beur » a généré, et ceci aussi bien dans la sphère médiatique qu'au sein des chercheurs, s'ancre dans deux de ses caractéristiques fondamentales. Premièrement, « beur » désigne une catégorie facile à utiliser car elle évite les tournures de phrases telle « jeune d'origine maghrébine né en France, de parents immigrés ». Toute catégorie vise à établir un cadre pour simplifier et accélérer la transmission d'information qui est d'importance primordiale dans le cas par exemple du fonctionnement du média<sup>88</sup>. Aussi, « beur », mot paradigmatique et concis, est-il devenu un terme national grâce à sa médiatisation, ce qui nous suggère que son succès venait de son caractère concis. Ensuite, nous adhérons à l'explication mobilisée par Sylvie Durmelat dans sa thèse doctorale, *L'invention de la « culture beur »*. Elle y explique que le mot « beur » permet essentiellement aux chercheurs de réfléchir sur un éventail de thèmes surgissant en rapport avec l'immigration maghrébine et avec les enfants de la « deuxième génération ». Durmelat précise, contredisant Laronde, que le mot « beur » n'est pas apte à repérer des personnes ou des groupes spécifiques<sup>89</sup>. La catégorie de « beur » s'impose justement comme catégorie de réflexion et non pas comme catégorie de regroupement, du moins, dans la sphère académique, à son avis.

Il n'y a pas de théorisation ni de proclamation d'une *beurité* en laquelle ceux que l'on nomme les *Beurs* se retrouvent et se reconnaissent. On pourrait ainsi dire que, au mieux, le mot « beur » ne désigne pas une affirmation identitaire, mais plutôt l'invention d'un concept et d'une communauté problématique dont l'imagination met en question la notion même de nation et de communauté.<sup>90</sup>

C'est l'unité de la nation et des communautés qui la forment qui est questionnée par l'usage de « beur ». Dans « littérature beur » l'on retrouve cette tendance de séparation de la production littéraire française en sous-groupes dont certains seraient plus « beur » que français, tandis que d'autres appartiendraient entièrement à la sphère nationale.

Nous tenons à citer la prise de position de Begag et de Chaouite, exprimée dans *Ecart d'identité*, comme conclusion de cette introduction à la complexité du

---

<sup>88</sup> Nous faisons référence à la définition globale de la notion de média qui comprend en soi tout procédé qui rend possible une quelconque sorte de diffusion d'informations, que ce soit par le biais de l'écrit (documents), de la voix (radio) ou de l'image (télévision, film etc.).

<sup>89</sup> DURMELAT, Sylvie. *L'invention de la "culture beur"*. Thèse de doctorat, Université Michigan, 1995, p.28.

<sup>90</sup> *Ibid.* p.26.



vocable de ces quatre lettres. Les deux auteurs saisissent la définition des dictionnaires et la réécrivent avec l'ironie persistante, bien connue de Begag, au sujet du traitement de l'immigration maghrébine.

Beur: mot désignant une substance alimentaire, grasse et onctueuse (voir Petit Robert). De plus en plus écrit de cette façon par les journalistes (grosse faute d'orthographe ! cf. *La Disparition* de G. Perec). Voudrait maintenant désigner une population issue de l'immigration maghrébine... on a eu Pain au Chocolat... manquait le Beur. Décidemment, l'immigration ça se mange bien au petit déjeuner.<sup>91</sup>

Ils reprennent les éléments des définitions que donnent les dictionnaires, tels que l'immigration, la confusion entre le vocable de « beur » et de « beurre », ou encore l'usage souvent simpliste du mot qui accompagne l'écriture journalistique. Cette pièce, digne d'un manifeste venant de l'intérieur de la « mouvance beur », restitue le bouillonnement social et artistique des années 1980 où le mot avait été médiatisé.

### **I.1.c. La naissance de la « littérature beur »**

La production littéraire, ainsi que d'autres formes artistiques, profiteront de la visibilité apportée par la première *Marche des Beurs* de 1983, dont l'appellation officielle était la *Marche pour l'égalité et contre le racisme*. L'attention des médias ne cessera pas d'ailleurs en fin de parcours de celle-ci et continuera à faire le relais des événements politiques et culturels que les jeunes Beurs organiseront. La production littéraire contribuera largement à la médiatisation du terme « beur » si problématique. C'est dans la continuité de la médiatisation de cette génération que le premier écrivain considéré comme représentant de la « littérature beur » fut édité. Il s'agit de Mehdi Charef qui a publié son premier roman, *Le Thé au harem d'Archi Ahmed* en 1983. Cette date coïncide bien évidemment avec celle de la *Marche pour l'égalité et contre le racisme*. Christiane Albert explique que la multiplication des écrits des jeunes Beurs commence en 1983. Elle dit qu'« à partir de 1983, les textes écrits par de jeunes immigrés maghrébins se multiplièrent et les plus grands éditeurs parisiens participèrent au mouvement et publièrent "leur" récit beur »<sup>92</sup>. Charles Bonn ajoute

---

<sup>91</sup> BEGAG, Azouz et Abdellatif Chaouite. *Ecarts d'identité*. Paris : Editions du Seuil, 1990. pp.9-10.

<sup>92</sup> ALBERT, Christiane. *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris : Karthala, 2005. p.50.

qu'« on peut expliquer l'émergence de la littérature dite de la 2ème génération de l'émigration/immigration en France au début des années 80 par l'actualité du débat sur l'immigration et de la montée du Front National [...] »<sup>93</sup>.

Nous ne pouvons pas faire l'économie de rectifier le détail erroné, souvent repris, selon lequel Mehdi Charef aurait été le premier écrivain d'origine maghrébine née en France de parents immigrés. Christiane Albert remarque dans une note de bas de page que « en fait, quelques textes furent publiés dès 1977, comme *Corps en Pièces* de Zoulika Boukourt à Montpellier, éd. Coprah et *Une femme pour mon fils*, en 1979 chez Syros, mais ils ne bénéficièrent d'aucune couverture médiatique »<sup>94</sup>. Hargreaves inclut également des auteurs antérieurs à 1983 dans son article<sup>95</sup> traitant de la relation de la littérature mineure à la « littérature beur », témoignant d'une vie littéraire d'avant la *Marche pour l'égalité et contre le racisme* et l'attention médiatique qui lui fut accordée. De même, on trouve les noms de Jean-Luc Yacine, de Zoulika Boukourt et de Hocine Touabti comme auteurs « beurs » que les critiques devraient considérer de droit égal aux écrivains entrés sur la scène littéraire après 1983. Pourquoi leurs noms n'apparaissent que dans des textes rares, souvent dans des notes de bas de page ou dans des parenthèses ? A quoi sert d'introduire une coupure artificielle entre les textes écrits avant et après la date de 1983 ? De même, est-il légitime de considérer la « littérature beur » comme totalement autonome de la littérature d'immigration maghrébine de la première génération ? Est-ce juste le souhait de construire une histoire cohérente qui motive cette réécriture de l'histoire littéraire ?

En attendant de déployer une réponse plus complexe, nous souhaitons cerner l'hésitation que suscite le terme « beur », et dont témoigne la longue et confuse liste des expressions utilisées pour se référer à la « littérature beur ». On y trouve ainsi : littérature française d'expression immigrée, littérature franco-maghrébine, littérature arabo-française, littérature francophone, « littérature beur », littérature issue de l'immigration maghrébine, littérature des immigrations, littérature de la deuxième

---

Notons que l'appellation de « jeunes immigrés maghrébins » n'est pas seulement problématique, mais elle est également erronée du fait que les Beurs n'étaient pas des immigrés et que les immigrés maghrébins publiaient leurs écrits depuis plusieurs décennies en France.

<sup>93</sup> BONN, Charles. « L'exil et la quête d'identité, fausses portes pour une approche des littératures de l'immigration ? ». *op.cit.* p.40.

<sup>94</sup> *Ibidem.*

<sup>95</sup> HARGREAVES, Alec G. « La littérature issue de l'immigration maghrébine en France : une littérature "mineure" ? ». *op.cit.*

génération<sup>96</sup>. Ces noms sont d'autant plus importants qu'ils témoignent des hésitations et des difficultés qu'ils rencontrent à cerner le champ qu'ils prétendent pourtant désigner, de la même manière, que les guillemets de la « littérature beur ».

La « littérature beur » est indissociable de l'histoire de l'immigration maghrébine. Réduire cependant cette littérature aux événements historiques reviendrait à la dissocier du discours littéraire et à l'associer unilatéralement à la valeur sociologique du témoignage. Pendant longtemps d'ailleurs, les critiques ont négligé cet apport esthétique des textes d'auteurs « beurs ». Laronde explique fort bien dans *Autour du roman beur*<sup>97</sup> que « jusqu'aux années 1993, les études sur les Beurs les situaient dans un aspect socio-historique et ignoraient le discours romanesque »<sup>98</sup>.

Depuis 1993, les critiques se sont diversifiées. On constate un renouveau des intérêts à ce corpus surtout dans les années 2000 où plusieurs ouvrages paraissent spécifiquement sur ce corpus. Fatiha el Galaï publie ainsi *L'identité en suspens : à propos de la littérature beur* en 2006, que suivront les deux tomes collectifs des *Intrangers* d'Ilaria Vitali en 2011. En 2012, on recense l'ouvrage collectif dirigé par Najib Redouane, *Où en est la littérature beur*, et celui dirigé par Najib Redouane et d'Yvette Benayoun-Szmidt, publié également en 2012. Ce dernier, *Qu'en est-il de la littérature beur au féminin ?*, porte plus particulièrement sur les voix féminines du corpus.

Il paraît que l'intérêt des critiques dans les années 2000 porte essentiellement sur le dressage d'un état des lieux des voies d'analyses de la « littérature beur ». Le nombre de chercheurs qui publient dans ces ouvrages collectifs témoigne de l'intérêt grandissant pour ce sujet.

---

<sup>96</sup> VITALI, Ilaria. « Présentation ». In. VITALI, Ilaria *Intrangers I. Post-migration et nouvelles frontières de la littérature beur*. Bruxelles : Editions Académia, 2011.

<sup>97</sup> *Autour du roman beur* est devenu depuis une référence de base ; nous ne pouvons pas oublier que Christiane Chaulet-Achour et Alec G. Hargreaves avaient également publié des recueils d'analyse en rapport avec la « littérature beur », faisant les premiers pas dans l'analyse de ce corpus et dans son institutionnalisation.

<sup>98</sup> LARONDE, Michel. *Autour du roman beur. Immigration et Identité. op.cit.* p.7.

### **I.2.d. Une liste des écrivains « beurs »**

Nous avons évoqué que le corpus de la « littérature beur » reste imprécis. Il existe cependant des tentatives d'établir une liste des écrivains « beurs ». L'un de ces chercheurs est Jean Déjeux qui évoque dans *La littérature maghrébine d'expression française* un certain nombre d'auteurs qu'il considère « beurs ». Nous avons saisi cette liste et l'avons complétée par celle que propose Alec G. Hargreaves dans *Littérature beur. Un guide bio-bibliographique*. Cette liste est bien évidemment loin d'être complète et ne contient toujours que les noms les plus connus. Elle a néanmoins l'intérêt de proposer un ensemble de noms d'auteurs que l'on considérait, au début des années 1990, faisant partie des auteurs « beurs ». Cela nous permet, d'une part, d'avoir une vue d'ensemble de quels auteurs étaient considérés comme « beurs », donc de donner un état des lieux de la critique, d'autre part, de donner un aspect plus concret à la « littérature beur ».

Dans la liste ci-dessous, nous précisons à chaque fois si c'est Déjeux ou Hargreaves qui indique un auteur. Nous remarquerons par ailleurs que Hargreaves ne considère pas Sebbar comme « beurette » et qu'il établit sa liste dès l'année 1976 ce qui précède bien la date de publication du *Thé au harem Archi Ahmed* de Mehdi Charef qu'on considère d'habitude le premier auteur « beur ». Déjeux mentionne également Ahmed Kalouaz comme écrivain « beur » dont la première publication précède également celle de Charef de 6 ans.

#### Liste chronologique des écrivains « beurs » selon la date de leurs premières publications

- 1976 – Jean-Luc Yacine (Hargreaves)
- 1977 – Ahmed Kalouaz (Déjeux et Hargreaves)
- 1977 – Zoulika Boukortt (Déjeux)
- 1981 – Hocine Touabti (Déjeux et Hargreaves)
- 1981 – Leïla Sebbar (Déjeux)
- 1983 – Mehdi Charef (Déjeux et Hargreaves)
- 1984 – Akli Tadjer (Déjeux et Hargreaves)
- 1984 – Mohamed Kenzi (Déjeux)
- 1984 – Bouzid (Déjeux)

- 1985 – Nacer Kettane (Déjeux et Hargreaves)
- 1985 – Leïla Houari (Hargreaves)
- 1985 – Adda (Jean) Boudaoud (Déjeux)
- 1986 – Azouz Begag (Déjeux et Hargreaves)
- 1986 – Kamel Zemouri (Déjeux et Hargreaves)
- 1986 – Mustapha Raïth (Déjeux et Hargreaves)
- 1986 – Mehdi Lallaoui (Déjeux et Hargreaves)
- 1986 – Farida Belghoul (Déjeux et Hargreaves)
- 1987 – Arriz Tamza (Déjeux et Hargreaves)
- 1987 – Sakinna Boukhedenna (Déjeux et Hargreaves)
- 1987 – Hamadi (Hargreaves)
- 1988 – Antoinette Ben Kerroum-Clovet (Hargreaves)
- 1988 – Tassadit Imache (Déjeux et Hargreaves)
- 1989 – Moussa Lebkiri (Déjeux et Hargreaves)
- 1990 – Ramdane Issaad (Déjeux et Hargreaves)
- 1990 – Ferrudjia Kessas (Déjeux et Hargreaves)
- 1990 – Mounsi (Déjeux et Hargreaves)
- 1990 – Djura (Déjeux et Hargreaves)
- 1990 – Abdelkader Bekkar (Déjeux)
- 1990 – Paul Smaïn (Déjeux)
- 1990 – Aïssa Lacheb-Bouakache et Aïcha Benaïssa (Déjeux)

### **1.2.e. Peut-on parler de spécificités ?**

On s'accordera avec les critiques pour dire que les textes d'auteurs « beurs » ont été placés du côté de l'autobiographie, de la sociologie ou encore de l'ethnographie et ont été souvent transformés, pour ou contre le gré des écrivains, en une littérature de témoignage. Hargreaves remarque cette tendance dans son article « La littérature issue de l'immigration maghrébine en France : une littérature "mineure" ? »<sup>99</sup>. Il explique ainsi que « les défauts que l'on reproche le plus souvent

---

<sup>99</sup> HARGREAVES, Alec G.. « La littérature issue de l'immigration maghrébine en France : une littérature "mineure" ? ». *op.cit.*

aux auteurs issus de l'immigration peuvent se résumer de la manière suivante : trop d'autobiographie et un manque de travail proprement textuel »<sup>100</sup>.

On trouve à titre d'exemple des critiques qui traitent ces textes comme s'il s'agissait de diverses variations d'une seule voix, comme si tous les textes ne servaient que décrire une réalité uniforme de ce que serait le vécu des immigrés et de leurs enfants, et ceci indépendamment des histoires spécifiques des personnages, du vécu singulier des auteurs et des intentions propres à chaque écrivain. Cette voix serait alors censée traduire tous les maux des banlieues et permettre aux lecteurs, qui ne sont souvent pas d'origine maghrébine et/ou qui ne proviennent pas de la même couche sociale, de s'approcher des conditions de vie des Beurs et de leur intimité sans effectuer un déplacement géographique. Nous avons ainsi remarqué la critique de François Desplanques, selon qui, ce qui mérite l'attention n'est pas l'expression textuelle, mais la traduction fidèle du quotidien. « Ils parlent d'eux-mêmes et des leurs, en pleine connaissance de cause, de l'intérieur. Voilà qui mérite attention [...] »<sup>101</sup>. Déjeux rejoint l'idée selon laquelle l'expression littéraire ne brille que chez des auteurs de rare exception, comme chez Begag ou chez Belghoul. « Les romanciers ne se font pas remarquer en général par des écritures originales, mis à part quelques exceptions »<sup>102</sup>. La critique de la valeur littéraire du corpus se lit également chez les auteurs « beurs », créant un double tranchant de la question si la « littérature beur » mérite l'attention. A ce titre, nous lisons chez Begag que toute la nouveauté de ces textes est d'« apporter un angle de vue décentré par rapport à tout ce qui est dit sur les immigrés et la société française »<sup>103</sup>. Le mérite de ces textes serait alors leur capacité de lancer un cri de détresse, de diversifier l'image et non pas celui d'éveiller le plaisir de la lecture chez le lecteur.

La diversité des pratiques textuelles que l'on trouve chez certains des auteurs « beurs » n'est pas à sous-estimer, malgré les détails autobiographiques qui incitent une lecture où ils ont tendance à se mettre en avant. Des romans, des récits autobiographiques, des poèmes, des pièces théâtrales, des bandes dessinées, des

---

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> DESPLANQUES, François. « Quand les Beurs prennent la plume ». *op.cit.* p. 139.

<sup>102</sup> DEJEUX, Jean. *La littérature maghrébine d'expression française*. Paris : Presses universitaires de France, 1992. p.87.

<sup>103</sup> BEGAG, Azouz et Abdellatif Chaouite. *Ecarts d'identité*. *op.cit.* p.100.

nouvelles, etc. enrichissent la palette des œuvres publiées faisant toutes partie de ce que la « littérature beur » regroupe.

Nous trouvons que l'approche déconstructionniste de Jacques Derrida<sup>104</sup> apporte un outil utile pour reconsidérer la lecture du corpus de la « littérature beur ». Il suggère qu'un texte est démontable et re/montable sans limite possible à imaginer, que la lecture d'un texte se multiplie à chaque reprise de la lecture, qu'elle change de lecteur en lecteur. Attribuer un sens unique à tout un corpus en se focalisant uniquement sur les thématiques court le risque de le simplifier. Dans *Le monolinguisme de l'autre*, Derrida encourage à revisiter les lectures de la littérature et à plonger dans la lecture attentive. Nous souhaitons entreprendre ce chemin dans notre étude et de dépasser la lecture thématique des textes qui forment le corpus littéraire de notre travail. Spivak rejoint Derrida à ce sujet dans *Readings*<sup>105</sup> et explique que les erreurs de lecture sont prolifiques dans la mesure où elles permettent d'ouvrir des espaces de réflexion. Car, comme Jean Déjeux le formule au sujet de la littérature maghrébine d'expression française, « le tort serait de généraliser et de parler "du" roman maghrébin comme n'étant par exemple, que celui de l'errance, même si depuis quelques années ce genre est exploité par plusieurs romanciers »<sup>106</sup>. Ce serait aussi bien un tort de généraliser le roman maghrébin, pour reprendre ses mots, que de généraliser les pratiques littéraires de la « littérature beur », et de lier cette dernière à une expression littéraire de témoignage de jeunes Beurs marginalisés. Si c'était le cas, « la littérature beur » aurait disparu en une période de temps très courte avec le changement de la situation sociale et politique des immigrés maghrébins et les mutations politiques des années 1980 aussi bien qu'avec l'arrivée de ces jeunes à l'âge adulte.

On observe une similitude entre la grille d'analyse thématiques employée par la critique littéraire et celle que les médias avaient forgée comme étant les « thématiques Beurs ». En effet, pour reprendre l'énumération de Jazouli<sup>107</sup>, le chômage, l'exclusion, les tensions ethniques, le racisme, la dégradation urbaine et sociale et les violences collectives sont les sujets qui sont susceptibles de susciter la

---

<sup>104</sup> DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris : Gallilé, 1996.

<sup>105</sup> SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Readings*. London : Seagull, 2014.

<sup>106</sup> DEJEUX, Jean. *La littérature maghrébine d'expression française. op.cit.* p.94.

<sup>107</sup> JAZOULI, Adil. *Les années banlieues*, Paris : Editions du Seuil, 1992. Avant-propos.

réaction des médias<sup>108</sup>. Elisabetta Quarta<sup>109</sup> ajoute un point d'analyse : elle explique que ce ne sont pas seulement les thèmes qu'on retrouve dans ces écrits qui créent l'effet de témoignage, mais que l'utilisation fréquente du *je*, le positionnement au premier plan des écrivains, le caractère autobiographique sont tous des facteurs qui contribuent à la lecture de ces romans comme des témoignages. « Il est évident que, dans ces appellations, l'importance est donnée non aux caractères intrinsèques des œuvres, mais à l'auteur qui passe au premier plan par rapport à sa production. »<sup>110</sup>, dit Quarta.

Les thèmes majeurs de la théorie littéraire de la fin des années 1970 et du début de 1980 en France se focalisent sur des axes d'étude des textes qui ressemblent beaucoup aux sujets abordés par les chercheurs et les critiques en rapport avec les textes de la « littérature beur ». L'étrangeté, l'identité, le métissage, la différence avec l'autre, l'Orient et l'Occident, l'exotisme, la délinquance et l'identité ont marqué la scène intellectuelle et artistique de toute cette époque. Julia Kristeva publie *Étrangers à nous-mêmes*, Tzvetan Todorov sort *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*, le nom de Cixous et celui de Derrida emblématisent ces années, la critique féministe impose la relecture de Freud et de Lacan, les débats politiques impliquent l'immigration, le port du foulard, le droit de vote des étrangers. Les années 1980 se focalisent sur le rapport entre le moi et l'autre dans divers domaines de la vie intellectuelle, artistique et politique, dont les écrivains « beurs » s'inspirent également. La production littéraire de Sebbar, de Begag et de Belghoul débute dans la même période, bien que Sebbar les ait devancés de quelques années. Il n'est donc pas surprenant que ces thèmes aient influencé les sujets développés dans leurs écrits et qu'on les retrouve chez d'autres écrivains « beurs ». La sensibilité de cette génération s'est développée, dès leur enfance, dans l'univers de croisement de cultures et de langues différentes. La spécificité d'un entre-deux et du vécu d'une marginalité plus ou moins prononcée explique la prédominance de certains sujets sur d'autres, souvent

---

<sup>108</sup> La « littérature beur » a rapidement gagné en visibilité au cours des années de 1980 ce qui a changé sa réception. L'on peut même affirmer que sa naissance était due aux thématiques y étant déployées et à l'intérêt que le public y apportait, ce qui a créé un marché rentable à ces récits.

<sup>109</sup> QUARTRA, Elisabetta. « Des appellations trompeuses aux approches esthétiques : la nécessité de nouvelles perspectives pour l'étude de la littérature beur ». In. VITALI, Ilaria. *Intrangers I. Post-migration et nouvelles frontières de la littérature beur*. op.cit. p.122.

<sup>110</sup> *Ibidem*.



en lien avec l'immigration. D'après Desplanques<sup>111</sup>, ces thématiques sont la pauvreté, la précarité, les conflits de voisinage, les difficultés d'adaptation à l'école, le délit de faciès, le racisme ordinaire. Il s'agit globalement des thématiques liées à l'expérience de l'immigration et de l'intégration.

Le sujet central des romans d'auteurs « beurs », qui est la mise en scène d'une jeunesse grandissant aux périphéries géographiques et sociales, rejoint l'une des préoccupations politiques majeures de l'époque des années 1970-1980. Ce détail amène souvent les critiques à produire une analyse sociologique de ces romans et à se détacher de leur caractère littéraire. Cette prise de position peut être justifiée par le fait que la publication de ces romans représente la première occasion pour le grand public de se familiariser avec les conditions de vie de toute une population. Les écrivains d'origine maghrébine de parents immigrés puisent souvent dans leurs vécus, mettent en papier les injustices rencontrées sous forme de fiction ou de témoignage. Il faut savoir que le format de publication très répandu aux années 1970 en lien avec le quotidien des immigrés était celui des interviews réalisées avec un immigré, puis la transcription et la publication de cette dernière accompagnée d'une introduction et d'une analyse par un personnage intellectuel. Ces interviews, par leur valeur de témoignage étaient perçues comme authentiques, ce qu'elles étaient certes à un certain degré. L'urgence de témoigner a souvent emporté sur la valeur littéraire dans ces livres. A titre d'exemple, voici quelques titres de cette époque :

- LAURAN, Anne. *Un Noir a quitté le fleuve*. Paris : Les Editeurs français réunis, 1969.
- AHMED. *Une vie algérienne, est-ce que ça fait un livre que les gens vont lire ?*. Paris : Seuil, 1973.
- BELKACEMI, Mohammed et Alain Gheerbant. *Belka*. Paris : Fayard, 1974.
- MOHAMMED et Maurizio Catani. *Le Journal de Mohammed (un Algérien en France parmi 800.000)*. Paris : Stock, 1983.
- HOUARI, Kassa. *Confession d'un immigré, un Algérien à Paris*. Paris : Le Lieu commun, 1988.

Desplanques n'est pas le seul à proposer l'inventaire des thèmes recensés dans des romans « beurs ». Jean Déjeux va plus loin dans cette tâche en établissant une liste de motifs dans laquelle chaque motif est suivi de plusieurs exemples de titres concrets comme « le retour sur l'enfance et l'adolescence » (Kamel Zemouri, Mehdi

---

<sup>111</sup> DESPLANQUES, François. « Quand les Beurs prennent la plume ». *op.cit.* p.140.

Charef, Tassadit Imache, Azouz Begag, Mounsi, Farida Belghoul) ; la dépossession de soi, la conquête du nom (Farida Belghoul, Tassadit Imache) ; des amours frustrés (Hocine Touabti , Mustapha Raith, Mounsi, Ahmed Kalouaz) ; la guerre de libération (Kamal Zemouri, Mehdi Charef) ; la xénophobie et le racisme (Ahmed Kalouaz) ; l'errance, le voyage (Nina Bouraoui, Zoulika Boukourt)<sup>112</sup>. A la lecture de ces listes proposées par Déjeux et par Desplanques, nous pouvons nous demander si c'est la nouveauté des thèmes qui suscite l'attention des critiques et si la valeur littéraire des textes « beurs » des années 1980 est à négliger. La réponse varie en fonction des textes sur lesquels porte la critique choisie. Chez Chaulet-Achour, par exemple, on trouve une question rhétorique qui semble répondre à notre interrogation : « [...] comment ne pas remarquer que les nouveaux venus semblent, du moins dans leur écriture, tout ignorer des recherches narratives et stylistique auxquelles la plupart de leurs aînés se sont depuis livrés, souvent avec succès ? »<sup>113</sup>. Farida Belghoul, quant à elle, exprime sa désillusion par rapport aux textes « beurs », un corpus auquel elle est généralement associée en tant qu'écrivaine. Elle explique que la littérature en question est « globalement nulle »<sup>114</sup>, et que les exceptions n'existent presque pas. Elle renchérit sur sa critique, en ajoutant que la valeur littéraire du corpus est si dérisoire qu'elle ne mérite pas d'être nommée littérature, car elle ne respecte pas les règles. Selon elle, on devrait plutôt parler d'un ensemble de thématiques exprimées avec peu de goût esthétique ou d'un cri, d'une respiration précipitée et bruyante.

La littérature en question est globalement nulle (la dissertation commence bien !). D'un point de vue littéraire, elle ne vaut rien ou presque. Difficile de la confronter, dans cet état, à l'algérienne ou la française, plus anciennes, qui sont d'une grande diversité et qui atteignent des sommets. Ne se comparent que des choses qui existent. [...]

L'écriture « seconde génération » 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. Cette écriture ressemble à la dernière respiration qu'on prend avant de couler. Un livre n'est pas une planche de salut. Cette écriture témoigne donc exclusivement d'une condition s'adressant à un interlocuteur qui se trouve en France. Cet interlocuteur est global et très occulte. [...].<sup>115</sup>

<sup>112</sup> DEJEUX, Jean. *La littérature maghrébine d'expression française. op.cit.* p.84.

<sup>113</sup> *Actualité de l'émigration*, revue de l'Organe de l'Amicale des Algériens en Europe, n°80 (03/1987). pp.24-25.

<sup>114</sup> CHAULET-ACHOUR, Christiane. *L'anthologie de la littérature algérienne de langue française. op.cit.* p.199.

<sup>115</sup> *Ibidem.*

Ces remarques de Belghoul rejoignent celles de la majorité des critiques, moins intransigeants toutefois, et pleins d'espoir pour les textes à venir, espoir qui manque dans la prise de position de Belghoul.

Sebbar rejoint Belghoul dans son avis et affirme, comme nous l'avons déjà cité, que la « littérature beur » n'existe pas. Cet avis peut surprendre à première vue. L'écriture de la génération des Beurs existe bien sûr dans le sens matériel du terme, mais écrire n'est pas synonyme de littérature. Sebbar attire surtout l'attention sur le fait qu'il ne suffit pas qu'il y ait quelques écrivains sur la scène artistique pour pouvoir parler de littérature.

La littérature « beur » n'existe pas, parce que ceux qui s'appellent les Beurs, les enfants de l'immigration, n'ont pas encore écrit de livres. Ils ont écrit, très vite, trop vite, un peu de leur vie, un peu de leurs cris, avec des mots, une langue qui ne maîtrise ni la langue de l'école ni celle de la rue, ni leur langue. Ils ne possèdent pas encore une langue libre et forte qui s'impose dans sa violence, dans sa singularité.<sup>116</sup>

Sebbar revient sur la question du classement des auteurs « croisés » presque vingt ans plus tard. A la lire, il semblerait que l'interrogation sans réponse au sujet des écrivains « beurs » demeure.

Celle qu'on n'a pas encore placée en rayon. Beure ou non ? Beure, non. Alors quoi ? Qu'est-ce qu'elle dit, elle est encore vivante, elle peut parler, on ne parle pas pour elle. Si elle dit qu'elle est française, c'est simple, si elle dit qu'elle est algérienne, c'est simple. Elle dit : « Née en Algérie d'un père algérien et d'une mère française, vit à Paris... » On en reparle...<sup>117</sup>

L'écrivaine approche donc le sujet sous forme de monologue imaginaire d'un libraire qui se trouve dans la situation délicate de ranger les livres de l'écrivaine. Il se demande si elle est beur(ett)e. La réponse est tranchante, elle ne l'est pas. La situation ne devient pourtant pas plus facile. Si elle n'est pas beur(ett)e, de quelle nationalité est-elle ? Française, algérienne ? C'est suivant cette trame de pensée que le libraire choisit de vérifier comment l'écrivaine se désigne elle-même. On constate alors que Sebbar refuse toute catégorie définitive. Elle choisit plutôt de se définir par sa généalogie familiale et par son parcours géographique. Et ce sont exactement ces thèmes qui se situent au centre de sa production littéraire : l'exil, la construction de soi, la recherche généalogique, le regard porté par l'Autre, le tissage des liens entre

---

<sup>116</sup> *Ibid.* p.184.

<sup>117</sup> SEBBAR, Leïla. « Une littérature du divers ». In. *Synergies Monde*, n°5 (2008). p.176.

passé et présent tourbillonnent autour de ces deux centres de gravité qui sont la généalogie familiale et le parcours géographique des protagonistes. « L'exil, le déplacement, les exodes liés à la guerre, aux guerres coloniales et aux guerres civiles, ces situations extrêmes constituent la trame de mes livres et la trame de mes jours depuis que je suis enfant, adolescente dans la guerre d'Algérie »<sup>118</sup>, — avoue l'écrivaine.

L'ouvrage de Chaulet-Achour, *L'anthologie de la littérature algérienne de langue française*, a le grand mérite de baliser la critique de la « littérature beur ». Cet ouvrage est, il est important de le souligner, l'un des premiers ouvrages critiques à s'intéresser à ce corpus en France. Non seulement Chaulet-Achour y propose une liste d'écrivains susceptibles d'entrer dans cette catégorie, mais elle procède à une analyse dans laquelle elle laisse la place aux avis de divers critiques. Chaulet-Achour a retracé dans ce livre les questionnements clés des auteurs et est arrivée à une conclusion ouverte selon laquelle il n'est pas évident de pouvoir appeler « littérature » une poignée de textes dont les auteurs viennent certes de la même origine ethnique et partagent un certain vécu, faute de manifeste commune ou de désir par ces écrivains de fonder un courant littéraire.

Dans la plupart des romans, des points de rencontres peuvent être notés : l'interrogation sur l'identité est obsessionnelle, qu'elle emprunte les chemins de l'enfance, ceux du mode de vie ou ceux de la lecture des « classiques » de la littérature algérienne. La question des langues reste au cœur de cette recherche. Reviennent aussi, avec instance, les souvenirs scolaires, réussites ou échecs, les relations avec les parents, la vie des périphéries. Ce qui domine enfin est une ambiance carcérale : prison, asile ou zone, et surtout l'univers de la violence et du désespoir dont les morts multiples sont l'aboutissement.

Tout cela est-il l'annonce d'une littérature ?<sup>119</sup>

Comment rattacher alors le cœur de l'affirmation des critiques à la parole des écrivains qui eux-mêmes récusent l'appellation « beur », qui n'ont signé aucun manifeste<sup>120</sup>, qui ne se reconnaissent pas tous dans le mot « beur », et souvent encore moins dans ce qui serait la « littérature beur », et enfin, qui n'écrivent pas tous sur les

---

<sup>118</sup> DLB. « Le pacte de l'oranger ». In. *Etoiles d'Encre*, n°15-16 (10/2003). p.176.

<sup>119</sup> Desplanques remarque : « Littérature beur ? pas de manifeste, pas d'école. Rien qui ressemble à une école. Aucun manifeste. Bien plutôt une série de manuscrits jetés comme des bouteilles à la mer, comme des cris. Beaucoup se sont perdus sans doute ».

DESPLANQUES, François. « Quand les Beurs prennent la plume ». *op.cit.* p.139.

<sup>120</sup> CHAULET-ACHOUR, Christiane. *L'anthologie de la littérature algérienne de langue française*. *op.cit.* p.189.

thématiques décrites ? Les propos d'Akli Tadjer recueillis par Achour témoignent d'un fort mécontentement face aux tentatives extérieures de cataloguer ses récits.

L'univers beur ne m'intéresse pas [...]. C'est la banlieue, les cités avec leurs couloirs crasseux, le voisin alcoolique. Ce monde, je le connais par cœur, j'y ai vécu, je n'ai plus rien à y découvrir et le décrire n'avance rien. Je préfère ce qui fait travailler mon imagination.<sup>121</sup>

D'une manière similaire à Akli Tadjer, Begag s'interroge sur ses inspirations d'écrivain dans son roman, *Le marteau pique-cœur*, et déclare qu'un « écrivain n'a pas besoin d'être sincère pour écrire »<sup>122</sup>. Si la lecture d'un texte littéraire ne dépend pas du degré de sincérité, comme l'affirme Begag, questionner la présence des éléments de réalité et de ceux qui font écho à l'actualité immédiate d'une époque dans une fiction perd son sens. Les genres qui s'alimentent directement de l'histoire vécue, comme l'autobiographie ou le reportage, échappent, bien évidemment, à cette déclaration. La délicatesse de notre corpus repose sur la mixité des genres présents au sein d'un seul et même texte. Les textes de chansons reproduits dans la trilogie de *Shérazade*, les passages descriptifs de la vie d'un bidonville lyonnais faisant directement écho à la vie de Begag ou la référence au père balayeur dans *Georgette !* nous amènent à adopter la position suivante : ne pas nier les thématiques du réel, mais essayer de les considérer à leur juste place et ne pas effacer les stratégies scripturales des auteurs dans nos analyses.

Selon Begag, l'on ne devrait pas juger ses livres à travers le prisme de la sincérité ou de la véracité, bien que ses textes fassent souvent référence à sa propre autobiographie ce qui incite le lecteur à relier ce qu'il lit au vécu de l'auteur. D'après la position de Begag, le rôle d'un écrivain ne se limite pas à transmettre des images fidèles à une quelconque réalité, mais à contredire, à éveiller le sens critique, à déconstruire les clichés. L'écrivain, « c'est quelqu'un qui contredit le mektoub<sup>123</sup>, qui va à l'encontre de la détermination »<sup>124</sup>, lit-on dans le numéro spécial consacré aux œuvres de Begag des *Expressions maghrébines*<sup>125</sup>.

---

<sup>121</sup> « On a parfois l'impression d'une sorte de mauvaise conscience de certains écrivains, comme si le fait de les appeler "écrivains maghrébins" les marginalisait et les infériorisait. », affirma Jean Déjeux. DEJEUX, Jean. *La littérature maghrébine d'expression française. op.cit.* p.92.

<sup>122</sup> BEGAG, Azouz. *Le marteau pique-cœur*. Paris : Editions du Seuil, 2004. p.48.

<sup>123</sup> Le mektoub signifie ce qui est écrit, prédestiné en arabe.

<sup>124</sup> BEGAG, Azouz. « Propos ». In. *Expressions maghrébines*, n°2 (2002). p.3.

<sup>125</sup> *Expressions maghrébines*, n°2 (2002).

Trente ans après la rédaction de ces ferventes critiques, nous proposons de revenir sur un point qui nous semble incontournable, soulevé par Hargreaves et Jazouli d'une façon indépendante. Jazouli défend les futures générations de critiques à appliquer une analyse synthétisante qui vise à analyser le vécu des jeunes de la deuxième génération uniquement par la thématization de leurs propos<sup>126</sup>. Hargreaves attire également l'attention sur la différence entre ce qui est la littérature d'une communauté et ce qui renvoie à la littérature sur une communauté<sup>127</sup>. La différence, ainsi décrite, semble évidente. La distinction des deux s'avère être une tâche plus complexe dans le cas de la « littérature beur » où un grand nombre d'auteurs puisent dans leur vécu propre qui est par ailleurs devenu symbolique et presque mythique de toute une génération. Le danger consiste à glisser de l'appréciation d'une œuvre fictionnelle vers sa lecture comme témoignage. Car, à titre d'exemple, bien que des éléments autobiographiques soient aisément présents dans l'ensemble de notre corpus, les romans qui le composent restent néanmoins des fictions qu'il convient de lire en tant que telles. Rappelons-nous ce que Sartre suggère dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, notamment que l'écrivain joue avec les outils littéraires dans le but de construire un univers, de transmettre un message. Il dit : « l'écrivain peut vous [le lecteur] guider et s'il vous décrit un taudis, y faire voir le symbole des injustices sociales, provoquer votre indignation »<sup>128</sup>. Autrement dit, l'écrivain a le pouvoir de créer l'illusion du témoignage, de construire un lien proche avec le lecteur qui l'aide à s'imaginer à la place des personnages. Par l'usage des outils littéraires, l'auteur a le pouvoir d'intervenir en tant qu'agent social et de susciter l'intérêt à des problèmes sociaux, à former l'opinion publique.

En conclusion, il est tentant de relier le rejet de l'appellation de la « littérature beur » dont les auteurs « beurs » témoignent, et l'explication de Sartre. Nous avançons qu'il est possible d'expliquer ce rejet par la peur de réduire leur public et leur lectorat et de se trouver dans un espace thématique qui les marginaliserait. Le traitement de leurs textes d'un point de vue sociologique et ethnographique signifie que ces auteurs sont mis dans une situation de relais entre la population qu'ils mettent en scène et leur

---

<sup>126</sup> JAZOULI, Adil. *Les années banlieues. op.cit.*

Jazouli appelle d'ailleurs « thèse culturaliste » la critique reposant sur l'analyse sociologique des Beurs en tant que groupe social.

<sup>127</sup> Alec Hargreaves, « La littérature issue de l'immigration maghrébine en France : une littérature "mineure" ? ». *op.cit.*

<sup>128</sup> Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ? .op.cit.* p.6.

public. Cela leur impose le rôle de porte-parole, un rôle qu'ils ne souhaitent pas forcément embrasser — Begag en fait l'exception —, et c'est cela qui peut également expliquer leur réticence face au terme de « littérature beur ».

## I.2. Le contexte postcolonial des années 1980 en France

Les divers discours qui ont émergé dans les années 1980 en France autour de la « littérature beur » se recoupent sur deux constats : cette littérature cible un public de jeunes et évoque la génération dont l'histoire personnelle fait référence à l'immigration maghrébine. Il nous semble que parler de la « littérature beur » sans évoquer le contexte français des années 80, et sans porter une attention plus spécifiquement à la politique de l'immigration, nous amènerait à faire fausse route. Analyser les romans de notre corpus dans la deuxième et la troisième parties de la thèse sans avoir pris connaissance du contexte dans lequel ils sont nés nous paraît également hasardeux. Puisque la notion même de « beur » joint indissociablement les écrivains de la seconde génération au vécu de leurs parents, ainsi qu'à l'Histoire conflictuelle des deux pays — à savoir l'Algérie et la France —, la production artistique des écrivains provenant de cette catégorie sociale contient des allusions plus ou moins permanentes à l'immigration et à ce qu'être enfant de parents immigrés signifie.

Sachant que l'immigration maghrébine en France venait essentiellement d'Algérie, pour des raisons liées à l'histoire coloniale, le rapport que l'Algérie et la France entretiennent aide à comprendre les idées reçues, ainsi que le racisme ambiant des années 1980 auxquels se confrontent les Beurs. Rappelons-nous que ce chapitre de l'Histoire faisait partie des non-dits, des événements enfouis jusqu'à très récemment. Ce n'est qu'en 2012 que François Hollande reconnaît les « souffrances » infligées à l'Algérie pendant la colonisation de celle-ci. La non-reconnaissance du passé colonial influence l'accueil des immigrés et la volonté d'intégrer leurs enfants dans la société française.

Pendant presque cent cinquante ans, la nation française a maintenu une relation au quotidien à la colonie de l'Algérie<sup>129</sup>. Durant l'ère coloniale, un nombre important de Français avait choisi d'émigrer vers l'Algérie dans le but de fuir le chômage et d'y trouver du travail. Environ un million de Français vivaient en Algérie en 1959<sup>130</sup>. Si nous imaginons ce que cela signifiait au niveau de la population française de la Métropole, nous constaterons que presque chaque famille de la

---

<sup>129</sup> La colonisation française a duré entre 1830 et 1962.

<sup>130</sup> STORA, Benjamin. *Imaginaires de guerre. Les images dans les guerres d'Algérie et du Viêt-Nam*. Paris : La Découverte, 2004.



Métropole était liée à la colonie par un parent. A ce nombre s'ajoutent les deux millions de soldats français mobilisés entre 1955 et 1962, qui, traversant la Méditerranée, venant de toutes zones géographiques et de toutes classes sociales. Toute une génération était ainsi touchée par la guerre, nous rappelle Benjamin Stora dans son ouvrage, *Imaginaires de guerres. Les images dans les guerres d'Algérie et du Viêt-Nam*<sup>131</sup>.

Il est à noter que, curieusement, peu d'images circulaient sur ces années dans les médias français. Cette absence de visuel est plus frappante dans le domaine de la télévision et du cinéma que dans la presse, puisque, *Paris Match*, par exemple, publiait des reportages de photos et accompagnait les articles principaux d'images. Notons cependant que ces images avaient été réalisées par des photographes français, représentant une position nationaliste où les Algériens n'apparaissent nullement comme des concitoyens, mais au mieux comme des victimes, leur souffrance étant utilisée pour dénoncer les terreurs de la guerre. Stora explique que, pendant la guerre<sup>132</sup>, la censure officielle empêchait la sortie des films qui auraient présenté des événements en rapport avec la guerre d'une manière contradictoire avec la position officielle de la France. Le fonctionnement efficace de cette censure explique en partie les silences qui, jusqu'aux années 1980-1990, entourent la guerre d'Algérie, dans laquelle l'intégralité des Algériens et des millions de Français avaient été pourtant impliqués personnellement. Ce silence semble d'ailleurs continuer de persister également parmi les immigrés en France dans les années 1980 d'après notre corpus. Il n'est pas étonnant alors qu'il faille attendre la deuxième génération, c'est-à-dire que les Beurs atteignent l'âge de l'adolescence et commencent à s'intéresser à leur histoire, différente de celle enseignée à l'école, pour qu'elle commence à soulever le voile du silence. L'art jouera un rôle important dans ce processus de la reconstruction de la mémoire. La production des films sur la guerre d'Algérie a ainsi débuté dans les années 1980<sup>133</sup>, à la même période que les premiers récits littéraires de cette génération sont publiés. En effet, il nous paraît pertinent de caractériser cette décennie comme celle de la réémergence de la mémoire. On assiste alors à la formation des groupes de mémoire, à l'organisation de marches antiracistes, ou encore à la

---

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> La guerre d'Algérie fut appelée simplement les « événements » à l'époque.

<sup>133</sup> Benjamin Stora évoque le fonctionnement de la censure et l'émergence d'une production cinéaste sur la guerre d'Algérie dans les années 1980 dans *Imaginaires de guerre. Les images dans les guerres d'Algérie et du Viêt-Nam. op.cit.*

publication d'ouvrages écrits en français par des auteurs d'origine algérienne, et qui soulèvent tous la même question : pourquoi un tel silence sur le passé ?

### **I.2.a. Rompre avec le silence sur le passé**

Le 17 octobre 1961 marque un événement symbolique dans l'histoire de la guerre d'Algérie. L'historien Jim House choisit d'analyser la transmission de la mémoire à travers cet événement emblématique<sup>134</sup>. Ce jour-là, une manifestation secrète est organisée à Paris pour boycotter le couvre-feu uniquement applicable aux Algériens. Le défilé se termine par un drame : à la suite de l'intervention brutale de la police, plusieurs dizaines de manifestants trouvent la mort. House réinscrit cet événement symbolique dans le champ des recherches sur l'Histoire des années 2000 pour illustrer l'interruption de la transmission de la mémoire de la première génération d'immigrés à la deuxième génération. Il remarque que les années 60-70 étaient marquées de manière générale par une faible transmission de la mémoire des parents aux enfants. La guerre, terminée vingt ans plus tôt, était d'autant plus terrifiant, que ce conflit avait été passé sous silence et qu'il n'avait laissé, en place d'un souvenir, qu'un manque ou un vide. Ce n'est donc que dans les années 80 qu'un changement dans le processus de l'établissement d'une généalogie de la mémoire algérienne commence et qu'on voit apparaître des acteurs politiques descendants de l'immigration maghrébine. La prise de parole publique de la nouvelle génération engendrera, dans les années 90, des revendications de reconnaissance et de justice. Cette génération revendiquera également la transparence de l'Etat français au regard des événements du passé. L'émergence de la « littérature beur » joue un rôle important dans ce processus d'éveil de la conscience des jeunes. Elle constituera aussi un puissant levier de critique. Nous verrons d'ailleurs que Sebbar, Belghoul et Begag ne manquent pas de parsemer leurs œuvres de références historiques sur l'entreprise coloniale française.

D'un point de vue historique, les pressions politiques se font moins fortes après la victoire de la gauche aux élections de 1981. On assiste notamment à une certaine ouverture des médias sur cet épisode peu glorieux du passé de la France.

---

<sup>134</sup> HOUSE, Jim et Neal MacMaster. *Paris 1961 : les Algériens, la terreur d'État et la mémoire*. Paris : Tallandier, 2008.

*L'Humanité* et *Libération* publient, à partir de 1981, plusieurs articles sur la répression de la manifestation de 1961 contre le couvre-feu uniquement applicable aux Algériens<sup>135</sup>. C'est également la première fois où la télévision publique française diffuse un documentaire sur le 17 octobre, avec des témoignages des Algériens jetés à la Seine. « L'arrivée à l'âge adulte de la seconde génération de l'immigration remplace la figure du travailleur immigré par celle des enfants de l'immigration qui ont grandi en France »<sup>136</sup> — dit l'historienne Escafré-Dublet. La transformation des possibilités de la prise de parole des Beurs et le renouveau du contexte politique se montrent bien à travers l'exemple de la remémoration de cet événement. Car le simple fait de diffuser un documentaire en 1981 où des Algériens témoignent contre la position officielle de l'Etat, représentait un pas important vers l'acceptation et la reconnaissance du passé. L'espace politique et publique ont largement évolué par rapport aux années d'après-guerre, offrant à la nouvelle génération des cadres différents de ceux de leurs parents. L'une des différences principales vient du fait que les « Beurs » sont des Français de naissance ou ont grandi en France, ont été scolarisés dans le même système scolaire comme tout citoyen français et que leur langue d'expression, la seule qu'ils possèdent parfois, est généralement le français.

1981 représente également un autre tournant dans l'histoire des Beurs. Cette année-là, en effet, le droit d'association est accordé aux étrangers par la loi d'octobre 1981. On assiste ainsi à l'explosion du nombre d'associations culturelles, ce qui transformera et améliorera largement les modes de communication entre les membres de cette génération disséminés sur le territoire français. A partir de petites structures locales naissent des associations nationales, permettant une communication ciblée plus unifiée entre les Beurs. L'éclosion des associations générera des initiatives cherchant à créer des projets de solidarité au sein de la communauté maghrébine. Pour reprendre les mots de Najib Redouane :

Reflétant l'espérance née de la victoire de la gauche aux présidentielles de 1981, de jeunes leaders s'impliquaient de plus en plus et des associations municipales apparaissent pour canaliser les énergies et les forces de cette

---

<sup>135</sup> *Ibidem*.

<sup>136</sup> ESCAFRE-DUBLET, Angéline. « L'Etat et la culture des immigrés, 1974-1984 ». In. *Histoire&Politique. Politique, culture, société*, n°4 (01-04/2008). URL : <http://www.histoire-politique.fr>.

seconde génération, aspirant à une juste place dans la société française à l'égalité des chances et réclamant le droit de vote pour les étrangers.<sup>137</sup>

Nacer Kettane, cofondateur de Radio Beur et directeur général de *Beur TV*, se souvient de cette année comme d'un moment significatif qui a permis d'exporter et de montrer la richesse de la culture des personnes d'origine maghrébine en dehors de l'intimité de leur communauté.

Introduire en 1981, la possibilité de créer des associations pour les jeunes issus de l'immigration a permis de montrer combien nos communautés sont riches et variées culturellement. Ce foisonnement associatif a permis de rompre avec une certaine dialectique, et il a imposé une nouvelle échelle de valeurs.<sup>138</sup>

Parmi ces associations, l'une des premières sera *Sans Frontière* (1979-1985) qui se donne l'objectif de retisser les liens entre les générations des immigrés et de leurs enfants<sup>139</sup>. L'autre instance culturelle qui verra le jour est *Radio Beur*, fondée par Nacer Kettane. La citation suivante, tirée d'une interview, réalisée à l'occasion de l'exposition *Les enfants de l'immigration* au Centre Georges Pompidou, dépeint bien le sentiment de mise à l'écart de la génération des Beurs avant les années 1980. « La possibilité de s'associer à partir de septembre 1981 a permis de sortir du ghetto et de lancer, en octobre-novembre 1981, cette formidable aventure qu'est Radio Beur »<sup>140</sup>, Kettane ajoute.

Contrairement au sens général de la transmission de la mémoire, dans le cas des Beurs, c'est souvent la jeunesse qui puisera dans les archives, qui se lancera dans des débats et dans des recherches afin de mieux comprendre l'histoire des parents et de revendiquer la vérité auprès de l'Etat. Emerge alors un véritable désir de connaître le passé visible à travers des manifestations et des productions artistiques telles que le roman de Didier Daeninckx, *Meurtres pour mémoire* (1984). C'est la première œuvre de fiction francophone où le 17 octobre joue un rôle central. Un an plus tard paraîtra

---

<sup>137</sup> REDOUANE, Najib. « Pourquoi les filles maghrébines prennent-elles la plume ? ». *op.cit.* p.13.

<sup>138</sup> KETTANE, Nacer. *Droit de réponse à la démocratie française. op.cit.* p.22.

<sup>139</sup> Nous notons que Leïla Sebbar contribuera à plusieurs reprises à *Sans Frontière*.

<sup>140</sup> Entretien réalisé sur le sujet de *Radio Beur*, publié dans l'ouvrage accompagnant l'exposition du Centre Pompidou : *Les enfants de l'immigration* (Edition : France, C.C.I., 1984).

le premier livre consacré entièrement à cet événement sous la plume de Michel Levine, les *Ratonnades d'octobre* (1985)<sup>141</sup>.

Il est intéressant de noter que dans le travail de la reconstitution de la mémoire sur la guerre d'Algérie, l'imaginaire social des jeunes se centrait déjà sur la France et non pas sur l'Algérie. Azouz Begag définit d'ailleurs la différence entre écrivains maghrébins d'expression française et « écrivains beurs » par la différence de pays auquel ils portent leur attention. Il explique ainsi en 1990 :

les enfants d'immigrés parlent d'eux-mêmes [...]. Ces écarts s'illustrent également entre les maghrébins de langue française, Kateb Yacine, Mohammed Dib, Assia Djebar, Mourad Bourboune, Nabile Farès, Driss Chaïbi, Tahar Ben Jelloun, Abdelkebir Khatibi, Abdelwahab Meddeb... et les jeunes auteurs d'origine maghrébine. Les premiers sont explicitement maghrébins et de France, ils écrivent sur l'évolution socio-culturelle de leur pays d'origine. Les seconds écrivent de France, sur la France qui les tient à distance, dans ses périphéries.<sup>142</sup>

L'ancrage de la jeunesse des Beurs s'effectue ainsi en France. Ce détail a une importance symbolique, car être ancré en France revient à considérer la France comme son pays. Même si l'expérience de la France des jeunes Beurs diffère à ceux qui ne vivent pas dans les périphéries des grandes villes, qui ne connaissent pas l'exclusion raciale et sociale, leur cartographie n'est plus celle de leurs parents. L'on assiste ainsi à une rupture générationnelle qui est dûment représentée dans les romans de notre corpus.

On constate un changement de perspective caractéristique de la scission historique entre les deux générations d'origine maghrébine en France. Pour de nombreux militants, il s'agissait de parvenir à comprendre ce que signifiait d'être d'origine maghrébine *en France* dans les années 80, dit House. Il explique alors :

l'événement [de 1961] fut utilisé pour comprendre les problèmes posés par les injustices symboliques et, parfois, les violences physiques subies par les minorités post-coloniales racialisées en France, même si bien des jeunes qui en étaient issus ignoraient encore tout de la répression de la guerre d'Algérie ou des périodes antérieures.<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> Plusieurs productions littéraires « beures » remémorent cet événement tragique. Ainsi, Leïla Sebbar dans *La Seine était rouge* (1999) et Nacer Kettane retravaille ce sujet dans *Le Sourire de Brahim* (1985).

<sup>142</sup> BEGAG, Azouz et Abdellatif Chaouite. *Écarts d'identité. op.cit.* p.98.

<sup>143</sup> HOUSE, Jim et Neal MacMaster. *Paris 1961 : les Algériens, la terreur d'État et la mémoire. op.cit.* p.353.

L'autre approche possible de la question des jeunes d'origine maghrébine est celle de Begag, qui se fait par la culture. Selon lui, elle serait « en miettes »<sup>144</sup> et traverserait un état de scission. Selon son interprétation, la culture ne se transmet pas par un seul canal, mais par de multiples voies liées aux différentes facettes de la vie sociale des jeunes. A cet égard, pour reprendre Laronde, ces jeunes se construisent une « identité en creux »<sup>145</sup>, qui s'explique par la domination de la société française qui les influence, mais ne les atteint qu'à la périphérie de la société. Dans les banlieues, c'est-à-dire dans des espaces socialement et géographiquement marginalisés, ces enfants grandissent dans une culture de l'entre-deux. Begag et Laronde suggèrent ainsi trois idées fondamentales pour la compréhension des enjeux que rencontre cette génération, c'est-à-dire la marginalisation, la transmission d'une culture « en miettes » et la construction d'un espace d'entre-deux. La non-possession d'une culture propre, d'une langue propre fut d'ailleurs l'un des déclencheurs des événements de 1981-1983, par lesquels, pour citer Begag, « la société française a découvert la présence »<sup>146</sup> des Beurs<sup>147</sup>.

Dans les années 1980, l'immense majorité de la population d'origine maghrébine vivait dans des banlieues. Ce regroupement s'explique par des politiques de logement social qui visaient à faire disparaître les bidonvilles où les travailleurs immigrés avaient installé leurs familles. La deuxième génération naît et grandit alors près des centres villes, toutefois un important écart social les sépare des banlieues. Les banlieues sont l'espace à la périphérie des grandes villes. Elles ne s'y intègrent pas, mais en font partie en l'entourant. A lire les témoignages de la vie en banlieue, et les analyses sociologiques dont celle de Jazouli, un sentiment d'abandon y règne, résultat de l'isolement des banlieues du centre-ville et de la disparition des organisations sociales et politiques des quartiers<sup>148</sup>. Le droit à la création des

---

<sup>144</sup> BEGAG, Azouz et Abdellatif Chaouite. *Ecarts d'identité. op.cit.* p.27.

<sup>145</sup> LARONDE, Michel. *Autour du roman beur. Immigration et Identité. op.cit.* pp.211-22.

<sup>146</sup> BEGAG, Azouz et Abdellatif Chaouite. *Ecarts d'identité. op.cit.* p.15.

<sup>147</sup> Dans *Voices from the North-African Immigrant Community in France. Immigration and Identity in Beur fiction*, à la page 26, Hargreaves contredit ce que Sebbar suggère : « [...] every Beur has a foot in two cultures, and this is a situation with which he or she must learn to live. Historically, legally and logically those two cultures are in many respects at odds with each other. They can be reconciled only by the invention of new solutions or compromises. »

Notre traduction : « [...] tous les Beurs ont un pied dans deux cultures, et c'est une situation dans laquelle il ou elle doit apprendre à vivre. En termes historiques, légalement et logiquement ces deux cultures sont en désaccord l'une avec l'autre à bien des égards. Elles peuvent être réconciliées uniquement par l'invention de nouvelles solutions ou de compromis ».

<sup>148</sup> JAZOULI, Adil. *Les années banlieues. op.cit.*

associations ouvrira enfin, dans les années 1980, la possibilité de prendre l'initiative de changer l'image des banlieues, de les transformer à l'aide des projets collectifs tout en exerçant une citoyenneté active.

### **I.2.b. « La Marche pour l'égalité et contre le racisme »**

L'été de 1981 marque plusieurs événements par lesquels les Beurs entreront sur la scène médiatique. Des rodéos de jeunes de voitures volées ont lieu à la cité des Minguettes, à la cité de la Grappinière et à la cité Olivier-de-Serres. La cité des Minguettes a été construite entre les années 1965 et 1973 dans le cadre d'un projet d'habitat social. En 1981, c'est suite à la dégradation de l'état des immeubles, à l'appauvrissement de la population, au chômage, que des violences éclatent, marquant les premières violences urbaines médiatisées sur l'échelle nationale dans les banlieues. La médiatisation de ces événements contribue à attirer l'attention sur le fait que les banlieues enferment une population qui se retrouve à la périphérie des villes aussi bien dans le sens géographique que social du terme. Les banlieues deviennent vite synonymes de périphérie, d'abandon et d'exclusion.

La réaction de la police à ces événements ne tarde pas à arriver : leur présence est renforcée dans ces quartiers, habités majoritairement par des immigrés. Cette coïncidence entre immigration et délinquance est vite repérée par les médias qui ont joué un rôle primaire dans la construction des clichés sur les Beurs. Sans nier la gravité de ces rodéos, nous tenons toutefois à souligner que la couverture médiatique de ces événements reflète aussi le peu d'éthique de certains journalistes. Jazouli se souvient par exemple que « des photographes ont été confondus alors qu'ils payaient des jeunes afin qu'ils brûlent des voitures devant leurs objectifs, leur permettant ainsi de réaliser un scoop dans la pure tradition du "choc des photos" ». <sup>149</sup>

L'une des réponses de la jeunesse habitant dans les banlieues est de créer des associations en réponse aux violences constatées aussi bien du côté des jeunes que du côté du pouvoir. Des associations naissent également suite à des événements tragiques, tels les meurtres de jeunes Beurs qui ont donné lieu à la création de l'association *Flamands* à Lyon ou celle de *Gutenberg* à Nanterre. Certains collectifs seront des structures ponctuelles, locales et éphémères, mais d'autres se

---

<sup>149</sup> *Ibid.* p.19.

transformeront en associations sportives ou de soutien scolaire. Les associations de femmes ne sont non plus rares. D'autres structures empruntent une voix plus politisée et contribuent à introduire la politique dans les quartiers en luttant contre les expulsions du territoire français, contre la double peine, la pratique du faciès. « Indissociable de cette mobilisation multiforme, la Marche lui donne plus de visibilité »<sup>150</sup>, résume Jazouli pourquoi c'est cet événement qui marque l'entrée médiatique de toute une génération.

Qu'est-ce qu'était la *Marche* ? D'où vient sa signification pour la « littérature beur » ? D'où est partie l'organisation de cet événement national qui fera connaître le mot « beur » partout dans la Métropole ? — telles sont les questions que prennent une place centrale du point de vue de notre travail, surtout, que le deuxième tome de *Shérazade* de Sebbar retrace le chemin de cette Marche que parcourt la jeune héroïne sous prétexte de rechercher des peintures orientalistes en France.

L'histoire de la *Marche* a commencé en 1983, quand un jeune nommé Toumi Djaïda a failli mourir d'une balle tirée par un policier. Transporté à l'hôpital, il survit, et décide, avec d'autres, de lancer, *La Marche pour l'égalité et contre le racisme*. Cette initiative entrera dans le langage courant sous la forme brève de *La Marche des Beurs*. Cette appellation est quelque peu trompeuse car d'autres communautés y étaient également représentées. Jazouli explique que la force organisatrice de *La Marche* se trouvait dans la « rage silencieuse » expérimentée par les jeunes, qu'on considérait à l'époque comme les membres de la génération « bof », des délinquants et des toxicomanes, établissant une sorte d'antipode de la génération 1968, porteuse de rêves<sup>151</sup>. Bouzid, l'un des marcheurs, fait état d'une « bombe de rage » prête à éclater, presque incontrôlable que les jeunes ressentaient et qui s'enracinait dans le racisme et dans la pratique du faciès qui faisant partie de leur quotidien. Il explique qu'« il fallait cette Marche pour désamorcer la bombe de rage qui nichait en moi et dont la minuterie était d'ailleurs déclenchée »<sup>152</sup>.

---

<sup>150</sup> *Ibidem*.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

<sup>152</sup> BOUZID, *La Marche. Traversée de la France profonde*. Paris : Editions Sinbad, 1984. p.15.



*La Marche* fut l'une des manifestations politiques<sup>153</sup> les plus importantes de la communauté maghrébine après l'Indépendance de l'Algérie. Dans les trois décennies qui se sont écoulées depuis l'événement, elle s'est petit-à-petit transformée en un rêve d'unité mythique, même si parler d'unité non-conflictuelle n'est pas historiquement exact. Cependant force est de constater que la visibilité des Beurs est globalement née avec *La Marche*, par laquelle les jeunes participants ont réussi à donner une réponse alternative aux deux directions qui leur étaient proposées à l'époque : s'assimiler ou s'intégrer. Aux deux voies proposées, ils répondent par une troisième : s'unir et célébrer la diversité et le métissage culturel.

*La Marche* a fonctionné en quelque sorte comme le mythe fondateur d'une jeunesse. Freud explique dans *Totem et Tabou* que pour qu'un groupe soit créé, il a besoin de construire un mythe fondateur qui donnera raison à son existence. Ce mythe relate un acte, un crime que les membres de ce groupe auraient commis ensemble. Ahmed-Farid Merini nous rappelle ce texte de Freud dans le but de proposer un parallèle intéressant avec la situation délicate de la génération des Beurs. Dans l'histoire de Freud, les fils tuent le père et le mangent.

L'histoire commence comme un conte de fée : « Un jour, les frères chassés se sont réunis, ont tué et mangé le père, ce qui a mis fin à l'existence de la horde paternelle. [...] La haine éprouvée envers le père a conduit à la solidarité des frères.<sup>154</sup>

L'acte des frères est animé par une haine commune. La haine, ou la rage est un sentiment que les organisateurs de la *Marche des Beurs* éprouvent. C'est également un sentiment qui revient dans notre corpus. Qui est alors le père symbolique dans le cas des Beurs ?

Une des explications possibles serait peut-être à chercher du côté de la haine ressentie à l'encontre de leurs propres pères. Cette interprétation ne résiste pourtant pas à la lecture des romans de notre corpus dans lequel le père occupe de manière générale une place centrale. C'est le « héros » chez Begag. C'est le père bien aimé

---

<sup>153</sup> Elle était politique, non pas parce qu'un parti politique les aurait mis sous ses ailes, mais « puisqu'elle œuvrait pour le bien commun mais elle n'était pas partisane (elles ne relevait pas des partis) », explique Bouzid dans *La Marche. Traversée de la France profonde*, à la page 80.

<sup>154</sup> MERINI, Ahmed-Farid. « La femme et le lien social : à propos des *Mille et Une Nuits* ». In. KRIER, Isabelle. *Le féminin en miroir entre Orient et Occident*. Casablanca : Editions Le Fennec, 2005. La citation intercalée de Freud vient de FREUD, Sigmund. *Totem et Tabou*. Paris : PUF, 1985 [1913]. p.163.

chez Belghoul. Au contraire, à la lecture des romans, et à l'écoute des témoignages comme celui de Mehdi Charef<sup>155</sup>, il semblerait que ce soit la situation d'exploitation et d'exclusion de la génération des parents qui génère un sentiment de haine vis-à-vis des représentants des pouvoirs. C'est ce sentiment de rage qui fédère l'unité du mouvement.

*La Marche* avait donc apporté une visibilité aux jeunes, mais la nature de cette visibilité reste à déconstruire. Les critiques et les ouvrages de témoignage ou de commémoration focalisent leur attention sur les jeunes d'origine maghrébine. Bien que l'objectif de cette manifestation ait regroupé une majorité de ces jeunes, ils n'en étaient pas les seuls acteurs. L'appeler donc *La Marche des Beurs* est donc erronée, mais témoigne de la sensibilité sociale des années 1983. La curiosité témoignée uniquement envers les Beurs reste incessante, ce que prouve la publication d'ailleurs fort intéressante de la revue *Migrance*. Trente ans plus tard, en 2013, cette revue, spécialisée dans l'immigration, a consacré un numéro spécial à *La Marche pour l'égalité et contre le racisme*, qui « s'inscrit dans le cadre de la commémoration du trentième anniversaire de la Marche pour l'égalité des droits et contre le racisme »<sup>156</sup>.

Aux yeux des médias, les Beurs ont fait leur entrée sur la scène politique avec *La Marche des Beurs*, moment à partir duquel la presse prête son attention à ce groupe de jeunes. A y regarder de plus près, cela suppose que l'espace public français ne les avait pas reconnus avant en tant qu'acteurs. Affirmer que les Beurs seraient issus de la *Marche* et non l'inverse, une idée à laquelle Durmelat est également sensible,<sup>157</sup> déconstruit la logique à travers laquelle l'émergence des Beurs était vue et contée par la presse de l'époque. Si les Beurs sont nés avec la *Marche* pour le grand public, ce n'est plus étonnant que l'expression « littérature beur » ait émergé après ce mouvement.

Remarquons que deux autres marches seront encore organisées dans les années 1980 où « Paris redevient [...] un objectif pour une série de marches effectives

---

<sup>155</sup> Mehdi Charef raconte, se souvenant de son père, que la France a volé la génération de ses parents. Travaillant dans des usines, ils étaient absents de la vie familiale, précarisés socialement, ils étaient brisés physiquement à un âge précoce. Charef a témoigné de son enfance dans le cadre de la table ronde « La marche en question », organisée au Musée de l'Histoire de l'Immigration le 4 octobre 2013.

<sup>156</sup> URL : [http://www.generiques.org/migrance\\_dernier.php](http://www.generiques.org/migrance_dernier.php) (lien vérifié en novembre 2015).

<sup>157</sup> DURMELAT, Sylvie. *L'invention de la "culture beur"*. *op.cit.*

qui s'organisent dans les années 1980 à l'initiative d'acteurs nouveaux »<sup>158</sup> — expliquent Michel Pigenet et Danielle Tartakovsky. La première est particulièrement importante pour notre propos, même si elle a été sensiblement moins médiatisée que la *Marche des Beurs*. A savoir que *Convergence 84* a été organisée en partie par Farida Belghoul, actrice inlassable du milieu associatif de l'époque. Cette marche ne laissera pas de traces tangibles dans la mémoire collective, car, pour reprendre la critique de Kettane<sup>159</sup>, elle n'avait pas de revendication concrète et servait les intérêts de S.O.S. Racisme, compromettant son autonomie d'expression. La troisième marche partira le 19 octobre 1985 de Bordeaux pour défendre les droits civiques. Kettane était l'un des initiateurs de celle-ci qu'il caractérisera plus tard comme la première marche « politique ». Leurs revendications étaient le droit de vote, leitmotiv politique tout au long de la décennie, l'enseignement des langues maternelles, le regroupement familial, la liberté de culture et l'égalité. Force est de constater que, suite aux scissions entre les marcheurs et que suite à la multiplication des marches, parler d'un mouvement « beur » unifié serait un leurre. Les initiatives provenant de cette génération étaient tout aussi diversifiées sur la scène artistique que sur la scène militante.

---

<sup>158</sup> PIGENET, Michel et Danielle Tartakovsky. « Les marches en France aux XIXe et XXe siècles, récurrence et métamorphose d'une démonstration collective ». In. *Le Mouvement social*, n°202 (01-03/2003). p.89.

<sup>159</sup> KETTANE, Nacer. *Droit de réponse à la démocratie française. op.cit.*

### **I.3. Le choix du corpus : Begag, Belghoul et Sebbar**

Comme annoncé, les romans d'Azouz Begag, de Farida Belghoul et de Leïla Sebbar constituent notre corpus. La délimitation de ce corpus s'est faite progressivement. Nous avons déjà exploré la question de l'exil et la place de la photographie dans certaines nouvelles et certains romans de Sebbar dans le cadre de notre mémoire de Master 2. Le choix d'Azouz Begag quant à lui a été guidé par son recours à la figure de style de l'ironie dans son écriture, ainsi que par sa capacité de créer un univers traumatique postcolonial que l'humour rend accessible aux plus jeunes. Enfin, c'est l'importance du roman *Georgette !* de Farida Belghoul, à l'écriture intense et schizophrénique, qui commandait l'inclusion de Belghoul dans ce corpus, et ce en dépit du fait que le reste de son œuvre est resté plutôt méconnu. Ces trois auteurs construisent, nous trouvons, une panoplie riche du travail textuel de certains thèmes communs, telle la binarité de l'exclusion et de l'inclusion, du rôle de l'école en opposition à celui de la famille, la création des espaces personnels dans des espaces d'entre-deux, la fugue symbolique et physique, pour ne citer que les trames majeurs que nous exploiterons.

Notre choix a été également guidé par le fait que tout le corpus a la particularité de mettre en place des personnages enfants (*Le gone du Chaâba* et *Georgette !*) et des adolescents (*Béni ou le Paradis privé*, *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, *Les Carnets de Shérazade*, *Le Fou de Shérazade*) sans qu'il s'agisse de littérature de jeunesse. Nous avons trouvé que le croisement des textes d'auteurs engagés sur la scène publique et le rapprochement de ces textes au genre littéraire classique du *Bildungsroman* promettait une analyse riche des romans traitant les conflits de jeunes Beurs dans une société qui les trouve problématiques, mais dans laquelle ils doivent grandir pour arriver à l'âge adulte pour devenir des citoyens français. Notre choix a été essentiellement motivé par leur voix innovatrice avec laquelle ils questionnent des sujets qui sont devenus depuis des sujets des débats de la société française contemporaine. La mise en récit des protagonistes-enfants et les stratégies qu'ils déploient pour montrer la marge étroite dont ils disposent pour créer des espaces de liberté où ils peuvent respirer sont des points forts de leurs narrations qui nous ont intrigués.

Concentrer notre travail sur les parcours de jeunes protagonistes comporte en soi l'intérêt d'avoir un matériel textuel riche. Le langage des parents diffère de celui

des enfants ou de celui de leurs enseignants. Les jeunes vivent en milieu familial et ont accès à l'intimité du foyer des parents dont les traditions sont différentes de ce que les protagonistes rencontrent hors des murs de leur appartement. Même dans le cas de Shérazade qui a quitté l'espace familial avant le début de l'intrigue, le quartier des parents devient symboliquement porteur au cours du roman par la présence virtuelle de Shérazade<sup>160</sup>.

Nous proposons dans ce chapitre de voir de plus près la place que ces trois auteurs occupent dans l'espace littéraire français des années 1980. Dans un deuxième temps, nous proposons d'analyser la nature de leur engagement associatif et politique. Les fonctions que ces auteurs ont remplies dans des médias et sur le plan public ont contribué à accroître leur visibilité mais elles ont interféré avec leur carrière d'écrivain. Nous incluons ce passage, ainsi que celui sur la « littérature beur » et le terme « beur » en général parce qu'il nous semble que la production littéraire de ces auteurs a été politisée dès le début de leur carrière.

### **1.3.a. La place des trois auteurs dans la production littéraire des années 1980**

Azouz Begag, Farida Belghoul et Leïla Sebbar sont devenus connus dans les années 1980 avec la publication de leurs premiers romans. A l'exception de Sebbar, dont les premières publications de récits et de nouvelles datent déjà de la fin des années 1970, Begag et Belghoul sont arrivés sur la scène littéraire en 1986. Fils et fille de parents algériens qui ont immigré en France pour travailler dans une usine, pour le père de Begag, et comme balayeur-éboueur, dans le cas du père de Belghoul, Begag et Belghoul connaissent une jeunesse de plein éveil de conscience de leur génération. Begag s'intéressera aux changements que vit la France postcoloniale<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> Dans *Le Fou de Shérazade*, la jeune fille envoie des cassettes à sa mère et sœur sur lesquelles elle enregistre des messages. Sa présence dans le foyer familial est, pour ainsi dire, continue, mais virtuelle.

<sup>161</sup> Le terme postcolonial est à comprendre dans le double sens que lui donne la critique postcoloniale : d'une part, elle vise à déconstruire le discours sur le colonialisme, comme le fait Saïd dans *Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* en démantelant les symboles coloniaux qui ont construit ce qu'on appelle l'Orient. L'autre but des études postcoloniales est de définir ce que signifiait la colonisation et comment ces rapports de force continuent à agir de nos jours. Le concept du postcolonialisme invite à rompre avec l'eurocentrisme. Dans le cas de notre corpus, ce qui est intrigant, c'est que ces auteurs rappellent aux erreurs de l'eurocentrisme au sein de l'Europe même. Ils proposent des histoires dans lesquelles l'Occident et l'Orient se mélangent dans un nouveau mythe de ce qu'est la France dans les années 1980. Michel Cahen écrit que

il convient d'insister sur le fait que le postcolonial n'est pas forcément post-colonial. La démarche postcoloniale (sans trait d'union en français) est une démarche

durant son parcours de sociologue. Belghoul entrera quant à elle dans le vif du mouvement de *La Marche*, ensuite de *Convergence 84*, pour se faire connaître en tant que militante associative.

La situation de Leïla Sebbar est plus ambiguë<sup>162</sup>. Fille de père algérien et de mère française, elle est née en Algérie française. Ni beurette, ni pied-noir, c'est une écrivaine française de langue maternelle française dont la production littéraire intégrale s'était faite en France. A ce titre, elle n'entre ni dans la catégorie de littérature maghrébine de langue française, ni dans celle de la production littéraire « beure ». Pourtant, on l'y associe la plupart du temps. Outre la négligence épistémologique, l'une des explications possibles se trouve peut-être dans ce que Laronde explique dans *Autour du roman beur. Immigration et identité*. Comme nous l'avons signalé, la notion du mot « beur » est régulièrement utilisée dans un sens large : tout texte qui traite des sujets liés à la génération « beur » peut potentiellement être inclus dans la notion de texte « beur ». Le fait que Sebbar s'intéresse justement à ces sujets est en lien avec son vécu personnel, son histoire familiale et son installation en France.

Il faut également expliciter que la catégorie de « beur » est intrinsèquement liée à la sonorité du nom de l'auteur. Cette démarche est une négligence épistémologique au sens où la sonorité du nom de l'auteur ne permet de prédire ni le genre littéraire, ni la qualité de l'œuvre, ni la provenance de l'auteur à notre époque mondialisé où les populations se mélangent, où de plus en plus de personnes choisissent le nomadisme géographique comme forme de vie. A titre d'exemple, on peut citer Michel Tournier qui a écrit *La Goutte d'Or* en 1985, tout comme J.M.G. Le Clézio qui a publié *Poisson d'or* en 1996. Ces deux romans pourraient être légitimement qualifiés de « beur », au sens large que nous avons décrit plus haut, et sous lequel on peut ranger Sebbar. Leurs intrigues prennent place dans un

---

anticoloniale et subalterniste qui n'a pas une signification chronologique. Il ne s'agit pas de l'« après », mais d'une approche qui traque, dans la recherche, dans nos imaginaires nationaux fussent-ils les plus républicains, les scories léguées par les idéologies coloniales, impériales, raciales, paternalistes (et leurs succédanés développementalistes).

(CAHEN, Michel. « À propos d'un débat contemporain : du postcolonial et du post-colonial ». In. *Revue historique*, n° 660 (4/2011). p. 904)

<sup>162</sup> Michel Laronde ne manque pas de remarquer cette ambiguïté dans *Autour du roman beur. Immigration et identité. op.cit.*

environnement que sillonnent de jeunes Beurs ainsi que d'autres jeunes, représentants de la mixité mondialisée ou des « croisés », comme Sebbar les caractérise, renvoyant à leur double appartenance qui se croisent en eux. « Je suis là, à la croisée... puisque je suis une croisée qui cherche la filiation et qui écrit dans une lignée, toujours la même, reliée à l'histoire, à la mémoire, à l'identité, à la tradition et à la transmission », <sup>163</sup> elle écrit d'elle-même dans sa correspondance avec Nancy Huston. Ils ne sont pourtant pas associés à ce corpus.

Malgré l'ambiguïté de la place de Sebbar dans la liste des écrivains « beurs », nous avons choisi de l'inclure dans notre corpus, dans un premier temps, car son style d'écriture « mosaïque », qui mélange différents styles d'écritures et de genres, et la focalisation sur la découverte du passé postcolonial de la protagoniste en fugue constitue un terrain riche d'analyse qui gagne à être lu ensemble avec les œuvres de Begag et de Belghoul, dont les outils textuels diffèrent de ceux auxquels Sebbar a recours. Deuxièmement, nous considérons que la « littérature beur », en tant que catégorie d'analyse, a perdu son utilité trente ans après sa naissance. Les écrivains qu'on rangeait sous ce terme ne sont plus des jeunes, ce qui est l'un des critères de la définition de « beur ». De plus, non seulement qu'ils contestent cette appellation depuis sa création, d'autres termes ont pris le relais depuis. On retrouve ainsi la « littérature des banlieues », pour n'en citer qu'un, qui émergera pour désigner les écrivains qui ne sont plus de descendent de parents algériens, mais dont les thèmes se concentrent sur la vie dans les banlieues. Les récits de Leïla Sebbar permettent à la fois de questionner ces appellations et d'analyser ses écrits ensemble avec ceux de Begag et de Belghoul. Les mettre ensemble fait ressortir, nous trouvons, des angles d'analyses qui n'émergeraient pas de la lecture des textes individuels. Il nous semble que nous prêter à cet exercice de travail comparé permet de découvrir de nouveaux échos, d'approfondir la lecture attentive des textes individuels et de diversifier la lecture thématique en faisant ressortir les divers moyens dont un écrivain peut rendre compte d'un thème.

La qualité de l'écriture de ces trois auteurs rend particulièrement intéressante l'analyse de leurs textes. A la lecture de ces romans, la question de l'inclusion et celle de l'exclusion nous paraissent être une voie d'entrée pertinente. Ces romans mettent en évidence les oppositions binaires au sein desquelles les jeunes Beurs sont comme

---

<sup>163</sup> HUSTON, Nancy et Leïla Sebbar. *Lettres parisiennes. Histoires d'exil. op.cit.* p.147

pris en étau : bidonvilles et banlieues versus centre-ville, culture parentale versus culture enseignée, la génération des jeunes versus la génération des parents, etc.

Ces romans publiés à la même période nous servent de base riche pour comparer leurs stratégies d'écriture autour d'une poignée de questions communes. Les trois auteurs travaillent sur des sujets semblables, mais opèrent avec des outils littéraires différents et créent ainsi des univers fictionnels uniques. Nous avons particulièrement apprécié le fait qu'ils s'inspirèrent du monde réel sans sombrer dans le style didactique. En raison du fait que ces romans touchent à des questions sociales contemporaines, nous avons opté pour apporter des éléments historiques et sociologiques à leur analyse où cela nous paraissait nécessaire pour une meilleure compréhension du contexte auquel les écrivains font référence. Notre but était de créer une analyse interdisciplinaire où cela, nous semble-t-il, aide la lecture approfondie de notre corpus. Les questionnements principaux de ces romans s'entrecroisent avec ceux des années 1980 : relogement des familles immigrées, délinquance de jeunes des cités, l'obtention du titre du séjour de 10 ans, la fugue de jeunes Beurettes, puis plus tard le foulard comme symbole religieux.

N'oublions pas que la littérature fonctionne comme espace d'expérimentation : elle permet de mettre en scène des personnages dans des circonstances semblables à des situation de vie, sauf qu'en littérature tout est possible, c'est l'auteur qui décide des circonstances dans lesquels ils se trouvent, des finalités des périple que les personnages parcourent. C'est un espace de création, d'exil<sup>164</sup>, de consolation<sup>165</sup>, de pédagogie.

### **I.3.b. L'engagement public des trois auteurs**

En France, les années 1980 voient se dérouler un phénomène important : les jeunes de parents maghrébins qui ont immigré en France gagnent de la visibilité dans

---

<sup>164</sup> L'écriture est souvent aperçue comme une forme d'exil dans les œuvres de Sebbar. Comme cette remarque mérite d'être développée plus amplement, nous y reviendrons dans le troisième chapitre.

<sup>165</sup> La littérature embrasse de nombreuses fonctions, dont l'une est la consolation de la création d'un univers parallèle dans lequel tout mal est exprimable. Elle sert dans ce cas-là d'un outil d'expression de soi, de ses doutes, et ceci aussi bien du côté de l'écrivain que de celui du lecteur qui personnifie des situations, des problèmes sans qu'il doive les vivre lui-même. Laurent Dubreuil exprime cette idée de la manière suivante : « Perspective de la moralité : je voudrais connaître, mais je ne le peux, je le redoute, il me faut une consolation, la littérature, qui me le fait reconnaître, ce par quoi je *connais*, accroissant, étrangeté, ce qu'est ma connaissance ; ainsi de suite. »

DUBREUIL, Laurent. *L'état critique de la littérature*. Hermann Editeurs, Paris, 2009. p.208.



la sphère publique, leur voix est entendue et diffusée dans les médias nationaux, même si ce moment ne dure pas longtemps. Cette génération multiculturelle et mondialisée à bien des égards incarnait une vision du monde délibérée, artistique avec un goût pour l'entre-aide, pour les associations et pour l'expérimentation de nouvelles formes de communautés dont Sebbar s'inspire dans la trilogie de Shérazade mettant en scène, par exemple, la vie dans un squat. Belghoul, quant à elle, exprime sa vision de sa génération dans les années 1980 dans les termes suivants :

On n'était pas des racailles, on était des écrivains, on était des hommes et des femmes de théâtre, on était des militants. La loi d'orientation de Lionel Jospin de 1989 a réussi à en finir avec cette génération d'artistes et d'intellectuels pour mettre à la place une génération lobotomisée par le rap et c'est bien regrettable.<sup>166</sup>

L'engagement social des écrivains de la génération « beur » s'était construit sur un moment historique. La prise de pouvoir de la gauche, le relogement des familles immigrées et la suppression des bidonvilles, l'extension du droit de fonder des associations, la fondation de chaînes de radio et de télé ciblant comme public des minorités et l'intérêt soudain du grand public au vécu des minorités en France ont représenté un terrain fertile de s'engager en tant qu'intellectuel. Les trois auteurs étudiés ici montrent combien le sens de l'engagement doit aussi être compris dans les multiples formes d'implication qu'il suppose.

Parler de l'engagement en littérature est désormais impossible sans évoquer le nom de Sartre. L'engagement de l'écrivain, ainsi que la notion de l'intellectuel engagé portent un sens fortement connoté en France depuis que Sartre est devenu maître penseur du 20<sup>e</sup> siècle. En 1945, il fonde la revue *Les temps modernes* avec Merleau-Ponty qui se veut engagé dans le sens où ils se positionnent contre la littérature bourgeoise qui « admet l'irresponsabilité de l'écrivain et la méthode analytique pour comprendre une soi-disant nature permanente des choses »<sup>167</sup>. Dans leur préface, ils citent clairement qu'ils veulent changer la condition sociale humaine. L'engagement dans le sens sartrien signifie une obligation morale de choisir dans toute situation que l'homme rencontre dans sa vie. Le non-choix relève également d'un choix, l'humain ne peut être qu'engagé, selon le philosophe.

---

<sup>166</sup> Interview avec Farida Belghoul sur les origines de *Georgette !* <https://youtu.be/3NKy8WSWBRY> (lien vérifié le 05 septembre 2015, non accessible depuis 2016).

<sup>167</sup> WAGNER, Patrick. « La notion d'intellectuel engagé chez Sartre ». In. *Le Portique*, n°1 (2003). URL : <http://leportique.revues.org/381>.

L'engagement n'est pas l'effet d'une décision volontaire, d'un choix qui lui préexisterait : je ne décide pas d'être ou non engagé car je suis toujours déjà engagé, comme je suis jeté au monde. [...] L'engagement n'est pas l'enrôlement, ni même l'adhésion à tel ou tel parti politique. L'engagement est également une obligation morale pour celui qui, refusant le confort de l'attitude contemplative ou de la foi, tire les conséquences éthiques et politiques de son être en situation. C'est particulièrement le cas de l'intellectuel et de l'écrivain, qui parce qu'ils ont le pouvoir de dévoiler le monde, se doivent de s'engager.<sup>168</sup>

Patrick Wagner résume ainsi les idées-clés de l'engagement sartrien. Le cas de l'intellectuel et de l'écrivain nous intéresse particulièrement. Dans *Qu'est-ce que la littérature*, le philosophe se consacre à la question de ce qui différencie poésie et récit, littérature et peinture. D'après ses thèses, un écrit n'est jamais politiquement neutre, sauf dans la poésie, qui, par le jeu des sonorités, transcende les préoccupations politiques de son époque. La littérature occidentale traverse une période de changements importants au 19<sup>e</sup> siècle à partir duquel « pensées en terme de vérité référentielle, narration et description se voient investies de fonctions appartenant traditionnellement au discours : désigner, dénoncer, décrire, sont des actes d'engagement d'un nouveau venu : l'écrivain »<sup>169</sup>. L'écrivain occupera ainsi une place singulière à partir du 19<sup>e</sup> siècle : son rôle traditionnel de conteur change, par ses écrits il « dénoncera », « désignera » et prendra position dans la sphère publique.

D'une manière générale, l'écriture engagée va de paire avec la responsabilité que l'écrivain « engage » envers la société<sup>170</sup>. Cette responsabilité de l'auteur est indissociable de sa fonction intellectuelle. Considérer les écrivains en tant qu'intellectuels n'est pas une affirmation qui va de soi. Saïd explique dans « The Public Role of Writers and Intellectuals »<sup>171</sup> que selon lui, les mots « écrivain » et « intellectuel » dépendent l'un de l'autre. Il cite l'exemple de Salman Rushdie, menacé de mort par une fatwa. Il suggère que cette menace s'étend non seulement à l'écrivain ou à son entourage proche, mais à l'ensemble de la communauté des lecteurs dans la mesure où ni l'écrivain, ni les lecteurs ne peuvent sortir de la

---

<sup>168</sup> *Ibidem*.

<sup>169</sup> GEFEN, Alexandre. « Responsabilités de la forme: voies et détours de l'engagement littéraire contemporaine ». Atelier de Fabula.  
URL : [http://www.fabula.org/atelier.php?Responsabilit%26eacute%3B de la forme](http://www.fabula.org/atelier.php?Responsabilit%26eacute%3B%20de%20la%20forme).

<sup>170</sup> Nous faisons référence au *Degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes.

<sup>171</sup> SAID, Edward W. « The Public Role of Writers and Intellectuals ». In. SMALL, Helen. *The Public Intellectual*. Oxford : Blackwell Publishing, 2000. pp.19-39.

politisation du contexte qui accompagne son texte. Son roman serait condamné à être lu constamment sous l'angle politique de la menace prononcée contre l'écrivain.

Rushdie est devenu un acteur public, comme tous les écrivains le deviennent potentiellement au moment où ils rendent public leurs écrits. Saïd poursuit son argument en ajoutant :

In that wider setting then, the basic distinction between writers and intellectuals need not therefore be made since, insofar they both act in the new public sphere dominated by the globalization, [...] their public role as writers and intellectuals can be discussed and analyzed together.<sup>172</sup>

Il n'existe désormais pas de stratégie ultime qui permettrait de distinguer le rôle des intellectuels de celui des écrivains. A partir du moment où les écrivains touchent à des thématiques politiques ou qu'ils s'engagent publiquement sont amenés à s'exprimer à la fois comme écrivains et comme intellectuels. Cette remarque s'avère d'autant plus vraie dans le contexte d'une société postcoloniale, où la littérature joue un rôle fondamental dans la mise à jour des oppressions et des vécus de personnes qui se retrouvent dans une position de non-parole publique, dont la voix n'est pas diffusée à un public large.

Dans *Orientalisme*, Saïd met en garde contre la lecture dépolitisée de l'art en donnant l'exemple du courant de l'orientalisme qui a transformé le corps des femmes maghrébines en odalisques lascives, en esclaves noires, en femmes de harem voluptueuses dans l'imaginaire occidental. L'art crée un imaginaire qui n'est pas innocent, qui n'est pas l'art pour l'art. Il suffit de penser aux *Expositions universelles* ou aux soirées de l'aristocratie du 19e siècle où des femmes et des hommes aristocrates se déguisaient en femmes de harem et en sultans, performant les images construites à partir des connaissances qu'ils avaient recueillies essentiellement dans des récits et des tableaux ou plus tard à partir des mises en scènes des photos de studio.

D'après Saïd, la disparition de la génération des grands « maîtres penseurs » vers le début des années 1980 a laissé la place à de nouvelles voix moins

---

<sup>172</sup> *Ibid.* p.21.

Notre traduction : « Donc dans ce cadre plus large, la distinction fondamentale entre écrivains et intellectuels ne doit donc pas être faite puisque, jusqu'ici, ils agissent tous deux dans la nouvelle sphère publique dominée par la mondialisation, [...] leur rôle public d'écrivains et d'intellectuels peut être discuté et analysé ensemble ».

académiques, aux « little people » qui ont eu, pour la première fois, leur mot à dire dans l'Histoire politique de la France.

In the French-speaking domains the word *intellectuel* unfailingly carries with it some residue of the public realm in which recently deceased figures like Sartre, Foucault, and Aron debated and put forward their views for very large audiences indeed. By the early 1980s when most of the *maîtres penseurs* had disappeared, a certain gloating and relief accompanied their absence, as if the new redundancy gave a lot of little people a chance to have their say for the first time since Zola.<sup>173</sup>

Parler de l'engagement des écrivains dans les termes sartriens comporte en soi cependant le danger de considérer tout écrit, et plus spécifiquement tout roman, comme étant d'une façon ou d'une autre « engagé ». Choisir comme porte d'entrée l'engagement des auteurs, c'est-à-dire d'approcher leurs écrits, dans un premier temps, par leurs prises de positions publiques, nous permet toutefois de faire connaissance avec les éléments biographiques qui reviennent dans leurs œuvres.

La littérature n'est cependant pas un simple témoignage, ou un élément décoratif. L'engagement d'un auteur ne se traduit pas automatiquement dans un texte engagé, même si certains aspects d'un texte puissent être lus comme la traduction directe de la prise de position de l'auteur. Comme Laurent Dubreuil le dit,

la [la littérature] considérée comme un simple objet pour la philosophie, l'histoire ou la critique revient à manquer presque tout son effet. Les œuvres littéraires ont quelque chose à nous dire, qui passe par la différence des paroles, qui défait leur ordre et cependant signifie pour nous, dans l'exhibition du défaut que portent la connaissance et la réflexion.<sup>174</sup>

Dubreuil spécifie donc qu'un texte littéraire n'est pas la simple incarnation d'un projet philosophique. La littérature dépasse les raisonnements empiriques, les messages épistémologiques. Elle raconte des histoires, qui peuvent certes être imbibées de philosophie, mais ne s'y réduisent pas. Lire est à la fois un acte de l'approchement d'un texte et du soi.

---

<sup>173</sup> *Ibidem*.

Notre traduction : « Dans les domaines francophones, le mot *intellectuel* porte incontestablement un résidu du domaine public dans lequel des personnages récemment décédés comme Sartre, Foucault et Aron ont débattu et avancé leurs vues pour de très grands publics. Au début des années 80, lorsque la plupart des maîtres penseurs avaient disparu, une certaine gloire et un certain soulagement accompagnaient leur absence, comme si la nouvelle redondance avait permis à beaucoup de gens ordinaires de s'exprimer pour la première fois depuis Zola ».

<sup>174</sup> DUBREUIL, Laurent. *L'état critique de la littérature. op.cit.* p.5.

Les trois auteurs de notre corpus s'étaient engagés dans la sphère publique. Ils ont embarrassé des rôles publics et ont lutté contre la marginalisation des Beurs, des étrangers et des femmes. Nous verrons que Sebbar était une figure bien connue dans les cercles féministes dans les années 1970-1980. Belghoul est devenue la figure-clé de *Convergence* 84. Plus tard, elle a vigoureusement attaqué le champ académique des études de genre, dans lequel nous nous situons. Dès lors, il est intéressant de noter, que les stratégies narratives et textuelles auxquelles elle a recours dans *Georgette !* se prêtent à une analyse dans laquelle les outils théoriques féministes peuvent être utilisés avec aisance.

### ***1.3.b.1. Azouz Begag – une vision pédagogique de la littérature***

Alec G. Hargreaves désigne Azouz Begag comme un romancier, un sociologue et un « commentateur sur les nombreuses questions soulevées par l'immigration nord-africaine en France »<sup>175</sup>. Begag est un commentateur fervent des questions qui le touchent personnellement et qui l'inspirent à écrire, à conduire des recherches sur l'immigration et à s'impliquer dans la politique<sup>176</sup>. L'écrivain évoque ouvertement son engagement personnel auprès de la jeunesse des quartiers dans de nombreuses interviews et dans des livres sociologiques auquel il attribue une place importante.

Dans le numéro d'hiver 2002 de *Expressions maghrébines*, Begag revient sur la question de son engagement en tant qu'écrivain. Ce numéro a la particularité et l'avantage rare d'instaurer un dialogue entre les chercheurs et Begag, lui permettant de réagir directement à chaque analyse sur ses textes. Dans plusieurs de ses réponses, il explique que le public qu'il vise est essentiellement composé d'enfants bien que ses deux premiers romans n'aient pas été rédigés comme des romans d'enfance. C'est à eux qu'il s'adresse avec le souhait d'éclairer des notions, de poser des questions pertinentes, de montrer des réponses sous forme de fiction pour ensuite en générer des discussions. Il dit, mélangeant anglais et français pour reprendre les deux langues de la revue :

---

<sup>175</sup> HARGREAVES, Alec G.. « Introduction ». In. *Expressions maghrébines*, n°2 (2002). p.1.

<sup>176</sup> Begag était le ministre délégué à la promotion de l'égalité des chances sous le gouvernement de Dominique de Villepin (2005-2007).

Everything is a work in progress, every day. I like this idea. It's totally at odds with the idea of « mektoub » in Arabic, which means: « everything is already written for you my son, you don't have to do anything, the job has been done elsewhere for you ». The writer's job is exactly the opposite. I have to write my own life everyday. Et je crois qu'un écrivain c'est cela. C'est quelqu'un qui contredit le mektoub, qui va à l'encontre de la détermination.<sup>177</sup>

Pour Begag, être écrivain signifie de ne pas accepter son destin, d'aller à son encontre, d'apporter des changements par son écriture. Cette conception de l'écrivain rejoint celle de l'écrivain engagé, personnage public qui prend le stylo pour transmettre des messages ciblés. Begag souhaite notamment passer le message selon lequel la littérature est contemporaine, vivante, et est pleine d'actualité. Pour le faire, il explique qu'il faut « accepter de dire ce qu'il ne faut pas dire, ou ce que l'on ne peut pas écrire »<sup>178</sup>. Cela passe par l'usage de l'humour, par l'usage des mots du quotidien et par l'acte de rompre avec les règles de bienséance, de transcrire les dialogues tels qu'ils auraient pu être dans la vraie vie.

Azouz Begag écrit des mots grossiers dans ses livres. How does he dare to do that ? [...] Il faut accepter l'idée de faire cela pour dire aux enfants : « La littérature c'est vivant. La littérature c'est moi, ce n'est pas seulement les auteurs morts, avec la barbe. [...] C'est cela pour moi d'être engagé. »...<sup>179</sup>

La littérature est une affaire personnelle, suggère-t-il : c'est l'imaginaire de chacun qui est touché par chaque page.

Le style d'écriture de Begag est caractérisé par l'imitation du langage oral qu'il emprunte au langage de la rue et qu'il injecte dans ses récits par l'inscription des expressions argotiques, dont certaines sont spécifiques aux banlieues de Lyon. L'invitation de différentes couches culturelles dans la langue écrite crée un espace de transition. Cet espace pourrait d'ailleurs être considéré comme la mise en œuvre concrète du rêve de la diversité. L'écriture est l'espace où se retrouvent côte à côte des langues parlées par les différentes générations de Français et d'immigrés, où il existe une génération qui grandit vers la compréhension et la maîtrise de cette pluralité des langages, qui incarne en soi la construction d'une diversité réelle. La langue partagée par les protagonistes de Begag se compose donc de plusieurs sous-couches linguistiques. Dans ce sens, l'écriture de Begag se rapproche de l'idée de la

---

<sup>177</sup> BEGAG, Azouz. « Propos ». *op.cit.* p.3.

<sup>178</sup> *Ibid.* p.91.

<sup>179</sup> *Ibidem.*

créolisation des langues conceptualisée par Edouard Glissant et contredit à ses peurs de l'uniformisation mondialisante<sup>180</sup>.

Pour illustrer le sentiment de vide culturel transmis à la génération « beur », Durmelat cite l'exemple de Mounsi, écrivain. Selon Mounsi, la culture des parents leur manque du fait que l'immigration a brisé le cadre de la transmission traditionnelle. D'un autre côté, l'école française n'a pas assuré son rôle de la transmission de la culture française. Mounsi utilise un ton cynique pour exprimer que « l'avantage que j'ai en ce qui concerne la culture, c'est que je n'ai rien à oublier étant donné qu'on ne m'a jamais rien appris »<sup>181</sup>. Tout comme Mounsi, Begag affirme également : « J'ai pas lu Emile Zola, j'arrive pas à lire Proust, j'arrive pas à lire *Nedjma* de Kateb Yacine, c'est trop compliqué pour moi... J'ai pas fait d'études littéraires »<sup>182</sup>. Le dit-il pour déconstruire l'image de l'intellectuel éduqué qu'on peut avoir de lui, chercheur en sociologie ? Ou est-il du même avis que Mounsi, à savoir que le système d'enseignement a failli lui apprendre les classiques de la littérature française ? D'ailleurs, cette phrase de Begag est surprenante au vu de ses textes qui ne sont pas dénués de références classiques. Maupassant inspire le petit Azouz dans *Le gond de Chaâba*, pour ne citer qu'un exemple. Selon Durmelat, dans cette citation de Begag, il s'agit de questionner la légitimité des champs culturels dans lesquels Begag ou Mounsi doivent se situer en tant qu'auteurs. D'un point de vue historique, la colonisation de l'Afrique du Nord par la France est la source primaire de l'existence séparée de la littérature maghrébine de langue française et de la littérature française produite par des écrivains d'origine maghrébine vivant en France. Aujourd'hui, il est indéniable que le canon littéraire métropolitain a effacé pendant longtemps l'existence de ces deux courants littéraires majeurs<sup>183</sup>. Cette non-reconnaissance a laissé ses

---

<sup>180</sup> Edouard Glissant développe le concept de « tout-monde » tout au long de ses textes. Son sens n'est pas à comprendre dans celui de la mondialisation, car qui dit mondialisation, dit uniformisation, ce qui est l'une des caractéristiques du marché capitaliste mondial. Le tout-monde est une relation, une vision du monde. Pour mieux cerner ce concept, voir *Poétique de relation* (Paris : Gallimard, 1990) et *Traité du Tout-Monde* (Paris : Gallimard, 1997). Le livre *Édouard Glissant, un traité du déparler: essai sur l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant* de Dominique Chancé offre une bonne introduction.

<sup>181</sup> MOUNSI. *Territoire d'autre-ville*. Paris: Stock, 1995.

<sup>182</sup> Séances de l'IMA citées dans DURMELAT, Sylvie. *Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire*. Paris : L'Harmattan, 2008. p.58.

<sup>183</sup> Nous ajoutons que la réception de la « littérature beur » présente des ressemblances avec la réception historique de la littérature produite par des femmes. Il semble juste d'approcher l'oppression des femmes par l'étiquette « féminin » à celle des auteurs « beurs » par l'étiquette « beur ». Dans *Une chambre à soi* Virginia Woolf évoque les différents facteurs qui rendaient littéralement impossible, sauf à de rares exceptions, l'avènement des femmes à l'exercice de l'écriture. Woolf invite dans son récit ses lecteurs en balade fictionnelle sur le chemin des discriminations résultant du symbolique

traces sur la non-transmission des œuvres littéraires majeures écrites en français par des écrivains d'origine maghrébine. La remise en question des canons culturels et plus exactement littéraires, ainsi que des institutions, se trouvent au centre des questionnements des écrivains maghrébins d'une manière générale — nous reprenons les arguments de Hafid Gafaïti<sup>184</sup>. Il explique :

Effectivement, cette colonisation a eu pour conséquence une domination linguistique et culturelle qui est à la source de la francisation partielle de la culture des sociétés maghrébines en générale et algérienne en particulier et donc de la production de la littérature maghrébine de langue française telle qu'elle a fonctionné de manière embryonnaire au dix-neuvième siècle et telle qu'elle s'est développée et continue d'exister aujourd'hui.<sup>185</sup>

Né en 1957 dans un bidonville lyonnais, de parents algériens analphabètes et immigrés en France, Azouz Begag puisera les thèmes de ses textes dans son vécu. Son père, arrivé en France en 1949 comme maçon a procédé au regroupement familial en 1955. Hargreaves précise que

La maison délabrée dans laquelle la famille s'est installée au milieu d'un terrain vague dans la banlieue de Villeurbanne deviendra le noyau d'un bidonville appelé Le Chaâba. La famille déménagera plus tard à la Croix Rousse avant de regagner la banlieue dans une HLM située dans la ZUP de la Duchère.<sup>186</sup>

Il consacrera également sa thèse de sociologie au sujet « L'immigré et sa ville » et restera attaché à cette thématique dans toute sa carrière de chercheur. Il s'intéresse à une carrière politique dès le début des années 1990, mais ce n'est qu'en 2005 qu'il entrera dans le gouvernement. Du 2 juin 2005 au 13 avril 2007, il occupera la position du Ministre délégué à la Promotion de l'Égalité des chances dans le gouvernement de Dominique de Villepin.

---

phallogocentrique, comme Derrida le désignera un demi-siècle plus tard dans « La loi du genre ? ». Cixous se révolte contre le manque de femmes dans l'Histoire littéraire et l'attachement des femmes du côté du passif dans *Le rire de la méduse*. Kate Millet remarque dans *Sexual Politics* (1969), à juste titre que la littérature n'était pas la préoccupation primaire de la première vague des féministes, bien que Virginia Woolf ait rempli une fonction primordiale dans l'avènement du féminisme. La première vague se concentrait aux actions quotidiennes qui avaient l'espérance de résulter des changements sociétaux immédiats. Les premières critiques émises concernaient le caractère patriarcal du canon qui faisait peu de place à des auteurs femmes et dans les rares cas où il légitimait leur présence, c'était à un titre d'exception.

Pour aller plus loin concernant la réception de la littérature produite par des femmes : REID, Martine. *Des femmes en littérature*. Saint-Jus-la-Pendue : Editions Belin, 2010.

<sup>184</sup> GAFAITI, Hafid. « Azouz Begag ou l'écriture et l'intervention sociale ». In *Expressions maghrébines*, n°2 (2002). p.94.

<sup>185</sup> *Ibid.* p.95.

<sup>186</sup> HARGREAVES, Alec G. *La littérature beur. Un guide bio-bibliographique*. New Orleans : Celfan Edition Monographs, 1992. p.11.



L'engagement de Begag se situe donc sur un fond double : en tant que politicien, il a été amené à se présenter devant l'électorat français. Il a été vu et il se voit comme un modèle d'intégration réussie, une intégration qu'il a accomplie grâce au système scolaire et à l'ascenseur social qui fonctionnait encore à cette époque, selon Begag<sup>187</sup>. Lors des entretiens, il lui est souvent demandé de déclarer son identité à travers le prisme de l'immigration et celui des deux cultures dans lesquelles il a grandi — à savoir le français et l'algérien. Dans ses réponses, il attire l'attention sur l'erreur de l'usage du qualificatif d'immigré, une position qu'il réaffirme d'ailleurs dans ses livres<sup>188</sup>, postulant que son identité ne se base pas sur la notion d'immigré. Bien que ses parents aient accompli un parcours d'immigration, leurs enfants, nés en France, ne sont plus des immigrés car ils n'ont pas effectué ce déplacement géographique et de ce fait, n'ont pas les mêmes expériences que leurs parents. Ce désir de traiter la génération des parents et de celle des enfants ensemble —désir, contre le quel Begag se positionne — témoigne d'une volonté épistémologique de rattacher une génération née et grandi en France à la notion d'étranger. C'est contre ce paradoxe, qui touche plus spécifiquement les Beurs que Begag prend la parole et dit :

[...] je ne suis pas immigré moi-même [...] je ne suis pas un étranger arabe [...]; je suis un Français issu de l'immigration maghrébine comme il y a d'autres Français, qui après la Seconde Guerre mondiale sont arrivés en France en provenance d'Italie, d'Espagne, du Portugal, de Pologne [...].<sup>189</sup>

Un autre volet de l'identification de Begag le renvoie à l'espace géographique des HLM de Lyon, ainsi qu'à sa position de chercheur et d'écrivain<sup>190</sup>. Son statut d'écrivain complète la mosaïque des engagements de l'auteur. Il se traduit notamment par des interventions fréquentes auprès des enfants, et par une réflexion sur la manière d'enseigner la littérature dans des ZUP<sup>191</sup>. En tant qu'écrivain, il s'investit dans des genres littéraires considérés mineurs tels que la littérature de jeunesse et les bandes

<sup>187</sup> URL : <https://www.youtube.com/watch?v=LZbZ8r7HyOY>.

<sup>188</sup> *Le gone du Chaâba et Béni ou le Paradis privé* d'Azouz Begag en sont de bons exemples.

<sup>189</sup> PINET, Christopher P. « Entretien avec Azouz Begag ». In. *The French Review*, n°1 (10/2006). p.173.

<sup>190</sup> « En tant qu'ancien habitant d'un quartier d'habitat social de Lyon, issu de l'immigration maghrébine, écrivain et chercheur [...] »

BEGAG, Azouz. « Trafic de mots en banlieue : du "nique ta mère" au "plaît-il" ? ». In. *Migrants-Formation*, n°108 (03/1997). p.30.

<sup>191</sup> Pour aller plus loin : BEGAG, Azouz. « Ecritures marginales en France : être écrivain d'origine maghrébine ». In *Tangences*, n°59 (1999). pp.62-76.

dessinées<sup>192</sup> avec le souhait affiché de se faire entendre par un jeune lectorat. Considérant la littérature comme « une arme dans la société », il souhaite entrer en guerre contre le racisme avec un stylo. La littérature sert à éduquer, à apprendre à réfléchir tout en s’amusant, explique-t-il, et c’est pourquoi c’est une arme efficace.

Moi, je trouve que l’écriture est une arme dans la société, mais c’est aussi un outil de jeu, un jeu très intéressant. Je ne vois pas seulement dans l’écriture une arme pour dénoncer la pauvreté, pour crier à la société la question des inégalités sociales ; je vois aussi dans l’écriture beaucoup de plaisir, beaucoup de jeu, beaucoup de subtilité [...].<sup>193</sup>

L’engagement littéraire de Begag gagne sens dans la mesure où, si l’on suit son discours, il considère l’écriture comme un outil pédagogique : apprendre en s’amusant, donner du plaisir, jouer avec les mots font aussi bien partie de l’arsenal d’armes de l’écrivain que la transmission des messages sociaux importants, même si la littérature ne doit pas être vue uniquement sous l’angle de sa capacité de faire ressortir les injustices sociales.

Begag se positionne vigoureusement contre l’essentialisation de la population issue de l’immigration maghrébine, bien que, dans ses discours politiques, on trouve parfois des formulations essentialistes. L’exemple suivant, par exemple, comporte une ambiguïté déconcertante, puisqu’il se positionne en tant que maître des enfants de *pauvres*, qu’il juge être en position de victime et qui ont donc besoin de quelqu’un qui s’était sorti de leurs rangs pour faire entendre leur voix. Il annonce ainsi : « [...] je suis fier d’être exactement ce que tu as dit, le porte-parole, parce que la plupart de ces individus sur le plan politique ne peuvent pas parler. Et moi je parle »<sup>194</sup>. Il nous semble que cette prise de position comporte en soi le risque que nous avons évoqué en citant Mohanty. C’est-à-dire, pour le dire simplement, tout projet de catégorisation comporte en soi le danger de ghettoïsation. Se prononcer porte-parole d’une jeunesse, même si c’est avec les meilleures intentions, risque de l’enfermer dans la catégorie de pauvres qui ne savent pas prendre la parole. Parler à la place de quelqu’un d’autre est un sujet que les critiques postcoloniales et les critiques

---

<sup>192</sup> *Leçons coloniales* (Paris : Delcourt, 2012) est l’une des bandes dessinées parues de la plume de Begag. Il y rend hommage à son père qui n’a pas pu être scolarisé pendant l’époque coloniale en Algérie à cause de son appartenance ethnique.

<sup>193</sup> KRAUSSE, Margaret W. « Entretien avec Azouz Begag ». In *The French Review*, n°3 (02/2005), p.548.

<sup>194</sup> HARGREAVES, Alec. « Interview avec Azouz Begag. » In *Contemporary French and Francophone Studies* n°1 (01/2004.). p.12.

féministes considèrent primordial pour déconstruire les rapports de forces qui maintiennent des populations minoritaires dans une position de victime<sup>195</sup>. Parler à la place de toute une population, même si l'auteur partage les mêmes origines, court le risque de la maintenir dans la position de victime, donc de la précariser.

Nous n'avons bien évidemment pas l'intention de peindre une image en noir et blanc du discours de Begag, mais de relever des ambiguïtés qui s'y présentent. C'est dans ce but que nous relevons l'ambiguïté que présente son discours au sujet de la prise de parole *d'une* minorité et de celle de la prise de parole *pour* une minorité qui semble être en contradiction avec un autre discours, prononcé trois ans plus tôt. Dans ce dernier, il a expliqué que pour lui, c'était une obligation qu'il agisse pour que chaque jeune appartenant à une minorité fasse de la politique et fasse entendre sa voix. Pour lui, c'est l'étape la plus importante pour participer à la politique, donc aux décisions du pays et de rompre avec l'exclusion sociale. Il explique ainsi :

Je crois que tous les enfants de minorités, qu'ils soient écrivains, travailleurs ou unemployed<sup>196</sup>, doivent faire de la politique. C'est une obligation, il faut participer politiquement. Alors un écrivain issu d'une minorité doit s'impliquer. Je pense que c'est une obligation.<sup>197</sup>

Non seulement que l'écrivain doit essayer d'inciter les enfants des minorités à participer à la vie politique, mais « l'écrivain issu d'une minorité » doit remplir sa fonction sociale d'intellectuel dans le sens saïdien, c'est-à-dire, de lutter contre la marginalisation des minorités d'où il sort et de devenir un acteur public, un porte-parole.

En dernier lieu, nous invoquons l'analyse de Charles Bonn qui explique comment l'incertitude de l'appellation de la « littérature beur » a influencé la réception du *Gone du Chaâba* de Begag. Il part de l'idée que le public « associe plus ou moins consciemment l'incertitude du statut de la littérature de jeunesse et l'incertitude bien plus grande encore du statut culturel de l'immigration »<sup>198</sup>. Le *Gone du Chaâba*, malgré le fait que *gone* signifie gamin dans l'argot lyonnais, n'avait pas été écrit

---

<sup>195</sup> On peut citer l'exemple des Mexicains expliqué par Gloria E. Anzaldúa dans *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*, le mouvement de Black Feminism, ou encore les récents polémiques autour de la question de la prostitution en Suisse.

<sup>196</sup> Begag utilise ce mot en anglais. (Unemployed = chômeur).

<sup>197</sup> BEGAG, Azouz. « Propos ». In. *Expressions maghrébines*, n°2 (2002). p.197.

<sup>198</sup> BONN, Charles. « La littérature de jeunesse maghrébine ou immigrée : quelques paramètres d'une émergence ». In. *Itinéraires et Contacts culturels*, n°31 (2002). URL : <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/littejeunesse.htm>.

comme roman de jeunesse. Malgré les intentions de l'auteur, « il a été publié par les éditions du Seuil dans une collection qui sans être une collection de littérature de jeunesse, propose beaucoup d'études sur la jeunesse et les problèmes de société ou d'éducation »<sup>199</sup>.

Bonn explique que la collection en question s'adressait en particulier à des travailleurs sociaux et à des éducateurs à qui étaient destinés *Le gone du Chaâba* et *Béni ou le Paradis privé*. L'usage pédagogique a en effet été fait de ses romans grâce à l'accessibilité de son langage et les « identités minoritaires que le titre du premier roman exhibe »<sup>200</sup>. Cela a déclenché la réaction violente de quelques parents à la fin des années 1980 qui ne souhaitaient pas que des scènes qu'ils traitaient de pornographiques fassent partie de l'éducation de leurs enfants. A partir de cet événement, choisir

d'utiliser *Le gone du Chaâba* dans une classe, quelle que soit aussi la part de plaisir que l'on prend à sa lecture, devenait acte politique, par la manifestation implicite d'une position face à l'immigration, devenue dans les années 80 un enjeu politique français majeur.<sup>201</sup>

L'analyse de Bonn montre bien comment les intentions de l'auteur, les mécanismes éditoriaux et la réception d'un texte influencent s'il devient un acte politique. Ces facteurs influencent également les approches que les critiques adopteront pour l'analyser. Dans le cas de Begag, conclut Bonn, ces premières réceptions ont dirigé Begag à produire de la littérature de jeunesse et à adopter des genres de la littérature de jeunesse même dans ses écrits pour adultes.

L'engagement de Begag est ainsi triple. Son rôle politique se complète par son statut de chercheur et d'écrivain qui sont toutes des positions de parole d'où il s'adresse à un large public au sujet des discriminations que vivent les Maghrébins et leurs enfants en France.

---

<sup>199</sup> *Ibidem*.

<sup>200</sup> *Ibidem*.

<sup>201</sup> BONN, Charles. « La littérature de jeunesse maghrébine ou immigrée : quelques paramètres d'une émergence », consultable sur le site personnel de Charles Bonn : <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/littejeunesse.htm>.

### ***1.3.b.2. Farida Belghoul – un parcours de militante et son camouflage à l’écrit***

Farida Belghoul a vu le jour en 1958, à Paris, en tant que l’aînée de la famille originaire de la Petite Kabylie. Après avoir réussi au Baccalauréat, elle a continué sa scolarisation à l’Université Paris I où elle a obtenu une maîtrise d’économie en 1978. Outre cette université, connue pour sa tendance de gauche et son rôle d’incubateur pour de nombreux cercles militants, elle fréquentait des cercles communistes déjà dans les années 1970. Le nom de Belghoul sera connu d’abord avec la marche de *Convergence 84*, une marche pacifiste organisée en 1984, soit un an après la *Marche pour l’égalité et contre le racisme*. L’événement ne remportera toutefois pas le succès auquel Belghoul s’attendait après la couverture médiatique nationale suscitée par *La Marche pour l’égalité et contre le racisme* de 1983. *Convergence 84* aura pourtant su réunir, à côté de jeunes Beurs, des militants d’horizons et de nationalités très différents : portugaises, asiatiques, africaines et antillaises. Le slogan emblématique de *Convergence 84* – « La France c’est comme une mobylette, pour avancer, il lui faut du mélange » – résume bien le projet politique de Belghoul qui militait pour un antiracisme non instrumentalisé.

Le succès modéré de cette initiative et la montée de S.O.S. racisme canaliseront l’intérêt de Belghoul vers l’écriture, le cinéma<sup>202</sup> et l’enseignement plutôt que vers la scène politique. Deux de ses écrits seront publiés dont *Georgette !* (1986), qui est le seul connu du public et vraiment pris en compte par les critiques. Son autre roman, *Opus 2*<sup>203</sup> (1999), est fiché dans la base de données de LIMAG, mais il n’a jamais dépassé la stade de manuscrit, c’est-à-dire, il n’a jamais été publié. Aucune librairie, aucune bibliothèque, ni même la BNF n’en possède une copie. Sa production d’écrivaine ne se limite toutefois pas à des romans. Elle a contribué également au journal *Sans Frontières* et est intervenue assez régulièrement à *Radio Beur*. Avant d’avoir publié *Georgette !*, elle a dirigé deux projets de documentaires filmés pour ensuite se retirer de la vie publique jusqu’aux années 2010. Elle a consacré ce temps pour passer le CAPES en 1992 et continuer sa vie professionnelle en tant

---

<sup>202</sup> Deux documentaires portent également son nom : *C’est Madame la France que tu préfères ?* (1980) et *Le Départ du Père* (1984).

<sup>203</sup> Ni la BNF, ni les bibliothèques universitaires, ni les bibliothèques municipales n’en gardent d’exemplaire. Les sites de librairies et les sites commerciaux n’en disposent non plus. Pour ces raisons logistiques, il nous a été impossible de nous en procurer un exemplaire et de le lire. L’époque à laquelle nous nous intéressons dans cette thèse concerne les années 1980 et la première moitié des années 1990, tandis que *Opus 2* a été publié en 1999 (Editions Barrault). Alec Hargreaves note dans une conversation personnelle en 2017 que la publication de *Opus 2* n’a jamais eu lieu.

qu'enseignante d'histoire-géographie et de littérature dans des lycées professionnels. Désillusionnée quant au système d'enseignement français, qui produit selon elle de jeunes illettrés, elle retire ses trois enfants de l'école pour les scolariser à domicile et crée l'association Remédiation Educative Individualisée à Domicile.<sup>204</sup>

L'engagement de Belghoul passe essentiellement par deux canaux : tout d'abord par son rôle de leader politique de l'organisation de *Convergence 1984* et ensuite par son rôle d'écrivaine. Il faut souligner que sa position d'écrivaine n'est pas dissociable de son rôle politique. Après un long silence de presque trente ans, elle revient sur la scène médiatique au moment des débats sur le *Mariage pour tous*. Elle se prononce alors contre ce qu'elle appelle avec un geste essentialiste la « théorie du genre ». La reprise de son activité politique lui rapporta notamment un nouveau public potentiellement intéressé par son roman. On observe que la réédition de *Georgette !* chez Kontre Kulture est liée au rôle qu'elle occupe dans le mouvement d'opposition contre le *Mariage pour tous* et de la *Journée de Retrait de l'Ecole*. En fait, la maison d'édition Kontre Kulture appartient à la SARL Culture pour tous, fondé par Alain Soral, autre figure phare du mouvement d'opposition contre le *Mariage pour tous*. L'engagement de Belghoul est surprenant du fait qu'une intellectuelle ait combattu ardemment les oppressions raciales, ait revendiqué sa place en tant que personnage-clé dans le mouvement de *Convergence 84* en tant que femme arabe, et qu'on la retrouve, trente ans plus tard, en défenseuse d'une oppression sexuelle.

De notre point de vue, cette situation porte en soi des ambiguïtés. D'une part, Belghoul est devenue une critique fervente des études de genre institutionnalisées en France depuis quarante ans. Nous nous situons dans ce champ disciplinaire, et avons choisi de travailler son roman, *Georgette !*, en nous servant en partie de l'épistémologie des études de genre. La réédition de son roman a donné lieu à la diffusion d'une mine d'informations sur les origines du roman qui n'auraient pas été rendues publique sans sa prise de position politique, qui nuisent d'ailleurs aux études

---

<sup>204</sup> Le programme du dispositif de REID est décrit de la manière suivante sur le blog de Belghoul : « 40% des élèves à l'entrée de la sixième sont en grande difficulté. 15 % des jeunes sortent chaque année du système scolaire en fin de scolarité sans qualification. Parmi ces 150000 jeunes aucun d'entre eux n'appartient à une catégorie socioprofessionnelle favorisée.

Le R.E.I.D. recherche des résultats concrets à court terme. Il propose de faire enfin acquérir à des jeunes en errance, grâce à un enseignement individualisé, les bases fondamentales de la langue française, et des mathématiques ; de les aider également à s'intéresser à l'histoire du pays dans lequel ils vivent, la France ; enfin de leur proposer des activités susceptibles de mobiliser et de développer leur capacité d'adaptation. »

Pour plus d'information, voir <http://blog.reid.fr/>.

de genre<sup>205</sup>. Dans ce travail, nous avons choisi de nous restreindre à l'analyse de son roman sans faire un détour sur sa position politique actuelle car ceci nous écarterait trop de nos questionnements. Sa prise de position mérite par ailleurs une analyse de politologue qui dépasse les cadres de ce présent travail.

Qu'est-ce qui explique le choix de Belghoul d'avoir tourné vers la littérature pour une période brève ? Pourquoi avoir écrit *Georgette !*, une œuvre de fiction qui, à première vue, n'a pas de lien avec ses prises de rôles associatifs ? Ce roman ne retrace ni l'histoire de *Convergence 84*, ni celle de ce qui fut appelé le mouvement « beur » dans lesquels Belghoul était impliquée. L'histoire de la protagoniste, une petite fille dont le lecteur ne connaîtra pas le vrai prénom, se déroule à l'école. Le récit se construit autour de la tension violente que le pouvoir de l'institution scolaire française et le pouvoir paternel du père arabe exercent sur elle. Il n'y a apparemment aucun lien établi entre l'engagement militant de l'auteur et l'intrigue du roman qui fut d'ailleurs lauréat du prix Hermès et qui est considéré comme l'un des meilleurs romans « beurs »<sup>206</sup>. La dénomination surprend d'ailleurs l'auteur qui dit ne pas avoir connu le système d'attribution de ce prix et de ne pas avoir eu des connaissances dans le monde de l'édition, bien qu'elle soupçonne que ces dernières soient nécessaires pour l'obtention de tels prix<sup>207</sup>.

Belghoul répond à un certain nombre de questions sur son roman dans une interview récente, filmée avec l'écrivaine, qui était accessible sur le plateforme de Youtube au moment où nous faisons nos recherches en amont de la rédaction de cette partie de notre travail. Nous regrettons de constater qu'elle ne l'est depuis novembre 2015<sup>208</sup>. Cet entretien témoigne de l'intention de Belghoul de retranscrire les tensions vécues au sein de *Convergence 84* par le biais de la littérature. Ce long extrait de

---

<sup>205</sup> « Farida Belghoul lance une action nationale pour l'interdiction du gender à l'école », peut-on lire sur le site Internet de la Journée de retrait de l'école, mouvement fondé en 2014. Le but de cette initiative est de combattre l'introduction des études de genre comme questionnement de la société française à l'école. Selon elle, il s'agit d'une « théorie contre-nature » qui vise à introduire des sujets de discussion à l'école comme l'homosexualité ou le transgenre. Elle argumente en faveur du retrait de cette « théorie », en expliquant qu'elle nuit à la pudeur et à l'intégrité des enfants.

Pour aller plus loin dans la lecture du rôle de Belghoul dans le mouvement d'opposition contre le *Mariage pour tous* et dans les *Journées de retrait de l'école*, dont le site officiel est le <http://jre2014.fr>, nous proposons de consulter « Extrêmes droites en tous genres » d'Éric Fassin, paru dans *Ligne* (n°45) ; « Quand les questions de genre et d'homosexualités deviennent un enjeu républicain » de Natacha Chetcuti, paru dans *Les Temps Modernes* (n°678) ou encore *L'égalité sous conditions* de Sénac Réjane (2015).

<sup>206</sup> Bonn, Chaulet-Achour et Hargreaves partagent cette position.

<sup>207</sup> Interview avec Farida Belghoul sur les origines de *Georgette !*. *op.cit.*

<sup>208</sup> *Ibidem.*

l'interview, que nous retranscrivons ici, permettra de rendre compte de la rareté des informations sur les motivations littéraires de Belghoul. Cette dernière y explique la raison pour laquelle elle a entrepris la rédaction du roman et fait référence à ses conflits politiques avec S.O.S. Racisme.

Je l'ai écrit dans une perspective assez complexe, parce que dans les années 1980, en tout cas en ce qui me concerne, il était absolument pas possible de dire ce que je pensais, ni comment je voyais la société, le monde, voire l'univers. J'étais quelqu'un qui était totalement blacklistée à cause de mon discours qui, Place de la République, avait renvoyé au placard de l'histoire les antiracistes, malgré le fait qu'ensuite S.O.S. ait réussi à récupérer (...) cette initiative à son profit. Mais en tout cas je me suis retrouvée devant une difficulté, c'est-à-dire que traumatisée par les années beur, traumatisée par cette extrême violence dont nous avons été victimes, je souhaitais en témoigner, mais il était pas possible d'en témoigner puisque toutes les institutions et évidemment les médias en faveur de S.O.S. Racisme n'allaient pas me tendre le micro pour me permettre de dire ce que j'ai vécu réellement. Alors je me suis dit qu'en fait il faut transposer ce que j'ai vécu dans *Convergence* dans une histoire qui apparemment n'en parle pas et essayer de trouver un personnage qu'on ne soupçonnera pas de critiquer les antiracistes, un personnage qu'on ne soupçonnera pas de vouloir en finir avec le parti socialiste. Et aussi parallèlement je me suis dit ce personnage devait au-delà de la critique que j'avais envie de faire l'époque dans laquelle je me trouvais être une opportunité pour moi pour aller me rechercher réellement puisqu'effectivement en tant que jeune immigrée de la seconde génération j'avais un gros problème d'identité. Alors je suis allée chercher l'enfant qui dormait encore en moi, une espèce de petite fille très maligne, très pétillante et qui va vivre une journée d'école sous les yeux de mes lecteurs.<sup>209</sup>

Tout d'abord, c'est le concept de revanche, l'impression de ne pas avoir eu l'occasion de témoigner de son vécu qui expliquent le choix de se tourner vers l'expression écrite et celui d'une petite fille comme protagoniste. L'écrivaine se souvient que dans les années 1980, il lui était impossible de prendre publiquement la parole. Son rôle dans la marche de *Convergence 84* et son opposition à S.O.S. Racisme ne lui permettaient pas de remonter sur la scène publique. La seule manière, d'après elle, était de camoufler ses intentions en adoptant le masque de la littérature fictionnelle. Le souhait de créer un personnage très jeune, et donc non suspect d'engagement militant, trahit la volonté de camoufler les tensions qui existaient à cette époque au sein de la génération des Beurs. Il révèle en outre la volonté de l'écrivaine de questionner des thèmes centraux pour les marches, tout en gardant une certaine liberté d'expression. L'intégration et les dégâts psychologiques causés par les lois en vigueur concernant les immigrés et leurs descendants, ainsi que le racisme ambiant vécu par cette génération sont des thèmes

---

<sup>209</sup> *Ibidem.*



centraux dans *Georgette !*. Belghoul affirme que le sentiment de rage<sup>210</sup>, qui l'a inspirée à écrire, s'était transformé en travail d'auto-analyse en cours de rédaction. Pour Belghoul, la littérature est un outil ponctuel, servant à accomplir un geste précis. C'est ce qui explique d'ailleurs probablement sa courte carrière d'écrivaine.

Malgré les similitudes entre les thématiques abordées par Begag et Belghoul, Belghoul diffère par ses positions radicales. Begag affirme avec véhémence dans ses textes et lors des interviews, qu'il n'est pas un « immigré » et que les enfants nés en France de parents d'origine maghrébine ne sont pas des immigrés par définition, mais des citoyens nés en France quelle que soit leur nationalité. Belghoul, quant à elle, choisit une position inverse. Elle se dit « jeune immigrée »<sup>211</sup>, laissant de côté la définition même du terme, selon laquelle elle serait Française née en France, même si de parents immigrées et en aucun cas une immigrée. Dans quel sens doit-on lire ce témoignage ? Cette position d'étrangère, d'immigrée au sein de la société française serait-elle le déclencheur d'une écriture où il s'avère impossible d'harmoniser les attentes de l'école et de la famille, menant la protagoniste à une déambulation schizophrénique ?

### ***1.3.b.3. Leïla Sebbar – le mouvement féministe et la venue à l'écriture***

Sur la question de l'engagement politique et littéraire, Leïla Sebbar tient une place particulière dans notre corpus. Sebbar ne pratique l'écriture ni comme outil de pédagogie, ni comme moyen de s'exprimer dans la sphère publique, comme c'est le cas chez Begag et chez Belghoul. Selon elle, cependant, l'intime et le politique s'entremêlent et restent inséparables. Il est utile, voire nécessaire de reconsidérer l'importance de sa participation au mouvement féministe des années 1970-1980 et que celle-ci a exercé sur son écriture par la forme de la mise en scène des thématiques d'actualité, mais aussi par l'adoption des formes littéraires spécifiques tel le mélange du langage oral à l'écrit, le retour à l'autofiction ou encore le mélange des genres dans les nombreux albums qu'elle a publiés entremêlant poèmes, récits, entretiens, lettres avec des images de toutes sortes pour construire une joyeux mosaïque littéraire.

---

<sup>210</sup> Ce sentiment s'observe également chez d'autres acteurs des marches politiques des années 1980, comme par exemple chez Bouzid.

BOUZID. *La Marche. Traversée de la France profonde*. *op.cit.* p.15.

<sup>211</sup> Belghoul se réfère à soi-même en tant que « jeune immigrée » dans l'interview avec sur les origines de *Georgette !*. (*op.cit.*).

L'histoire personnelle de Leïla Sebbar commence en 1941 à Aflou, une ville des Hauts-Plateaux algériens. Son père algérien et sa mère française, des instituteurs, l'ont élevée avec ses sœurs et son frère en pleine période coloniale dans la culture française en terre algérienne. De son éducation manquait l'apprentissage de la langue arabe, ce qui a laissé une trace profonde dans la vie de l'écrivaine et dans son paysage fictionnel<sup>212</sup>. Les mécanismes du colonialisme et ses violences ont grandement influencé sa prise de conscience, ce qui apparaît évident dans les thématiques qu'elle choisit d'explorer dans ses écrits. Parmi les thèmes majeurs de ses écrits, on trouve l'exil, l'abandon de la terre natale, la privation de la langue de l'enfance, les conflits internationaux, l'hybridité<sup>213</sup> culturelle et la transmission des valeurs culturelles entre les générations.

En 1957, son père est arrêté par l'armée française, une arrestation qui sera suivi de plusieurs mois d'incarcération. En 1961, presque à la fin de la guerre d'Algérie, ses parents décident d'envoyer leur fille en France pour des raisons de sécurité. « C'est le moment où l'OAS (Organisation de l'Armée Secrète) un mouvement terroriste opposé à l'indépendance de l'Algérie, sévit à Alger »<sup>214</sup>, explique l'autrice. Elle poursuivra ses études supérieures à Aix-en-Provence, puis elle déménagera à Paris en 1963, la ville qu'elle ne quittera plus. Sa thèse de troisième cycle, intitulée *Le mythe du bon nègre, dans la littérature française coloniale au 18e siècle*, portera sur un aspect colonial de l'histoire littéraire française. Elle est

---

<sup>212</sup> Nous nous permettons de proposer notre article récemment paru qui porte sur comment l'absence de la langue du père résonne dans les écrits de Sebbar.

MOD, Melinda. : « Une présence constructive : l'absence de la langue du père dans l'œuvre de Leïla Sebbar ». In. *Centre d'études des littératures et des arts d'Afrique du Nord (CELAAN)*, n°13, (automne/2016). pp.69-83. Pour avoir accès à l'article, voir l'annexe n°1.

<sup>213</sup> Au sens primaire du terme, l'hybridité fait référence à ce qui se compose d'éléments disparates. Dans le sens postcolonial, cependant, l'hybridité se réfère essentiellement à la notion de Homi Bhabha. Dans le langage de Bhabha, l'hybridité est pensée comme un outil intellectuel subversif, qui dépasse le sens de la confrontation des cultures orientales et occidentales. L'usage courant de l'hybridité, se réfère donc à un mélange (culturel) entre l'Orient et l'Occident a ses limitations et ne permet pas à mener une analyse plus approfondie. Cet usage ne permet notamment pas à penser comment les cultures orientales renversent les éléments occidentaux transmis dans leurs cultures. Souvenons-nous que l'hybridité peut se décliner en hybridité religieuse, linguistique, culturelle, raciale, littéraire ou encore culturelle. L'utilité de la notion de Bhabha est de proposer un outil qui aide à éclairer les tensions des rapports de pouvoir entre l'Orient et l'Occident.

Pour aller plus loin : BHABHA, Homi K. « Race, Writing, and Difference ». In. *Critical Inquiry*, n°1. (automne/1985). pp.144-165.

<sup>214</sup> La page officielle de l'auteur contient une liste bibliographique exhaustive jusqu'en 2012. Ainsi qu'une courte biographie. [http://clinet.swarthmore.edu/leila\\_sebbar/biographie.html](http://clinet.swarthmore.edu/leila_sebbar/biographie.html)

consultable aujourd'hui sous forme d'essais parus dans *Les Temps Modernes*<sup>215</sup>. Elle atteste d'une sensibilité dirigée vers les périodes coloniales où la violence du pouvoir dominant établissait des rapports de force inégaux.

Son travail fictionnel, souvent de caractère quasi-documentaire, invite des thématiques complexes, consternantes et traumatiques à se mettre en récit. Sebbar aborde des thématiques politisées, telles les discriminations et les violences touchant aux populations déplacées, colonisées ou encore aux femmes avec délicatesse et finesse, les thématiques qui renvoient les lecteurs à l'histoire de l'immigration, qui motivent les lecteurs à imaginer les transformations sociales de la France. Elle présente les intrigues dans des configurations romanesques où les histoires laissent une fin ouverte sur un meilleur avenir, ne sombrant pas dans le néant.

Ses premières inspirations d'écriture viennent néanmoins de l'expérience qu'elle a acquise au sein du mouvement féministe des années 1970-1980 à Paris. Les figures féminines occupent une place centrale dans ses textes, et ceci dès ses premiers écrits. Elle surgissent déjà dans *On tue les petites filles*, dans lequel elle fournit un état des lieux des violences faites contre les filles (1978), suivi par *Le pédophile et la maman* (1980), ouvrage dans lequel Sebbar explore la question de la pédophilie. Elle s'intéresse plus particulièrement à la figure du pédophile féminin, un sujet rarement abordé, aujourd'hui comme à l'époque où elle écrit cet ouvrage. Les tabous et les silences de l'histoire ne lui font pas peur. Quant à *On tue les petites filles* ouvrage se base sur une enquête réalisée autour des violences faites aux filles de moins de 15 ans (meurtre, inceste, viol) de 1967 à 1977 en France. L'intérêt de Sebbar aux violences faites aux personnes en position de non-pouvoir se montre magnifiquement dès le début de sa carrière. Les ouvrages sociologiques laisseront la place dès les années 1980 aux textes littéraires dans lesquels resurgissent les mêmes thématiques, mais sous un œil d'écrivaine ce qui a un impact sur leur traitement textuel. Il faut noter dès maintenant, que Sebbar ne se voit pas comme représentante d'une courante ou d'une cause particulière. « Non, je ne suis représentante de rien. Tout lecteur lit et s'approprie un texte comme il le souhaite ou le peut, comme il a besoin de le lire. Je

---

<sup>215</sup> SEBBAR-PIGNON, Leïla. « Le mythe du bon nègre, dans la littérature française coloniale au 18e siècle ». In. *Les Temps Modernes*, n°336 (07/1974) et n°337-338 (08-09/1974).

n'ai pas de message à faire passer, comme tout écrivain, je raconte des histoires. »<sup>216</sup>  
— dit-elle.

Dans les années 1970-1980, l'autrice, depuis lauréate de nombreux prix, était bien connue dans les cercles féministes militants auxquels elle participait activement<sup>217</sup>. Cofondatrice de la revue *Histoires d'elles*, elle collaborait avec des personnages comme Geneviève Fraisse, Nancy Huston ou Simone de Beauvoir, pour ne citer que quelques noms des plus connus par le grand public<sup>218</sup>. La journaliste Marie Raynal questionne Sebbar sur la place que le genre et le féminisme ont occupée dans ses écrits étant donné que ces thématiques et que cet engagement étaient présents dès le début de sa carrière d'écrivaine.

« Marie Raynal : Vous avez travaillé très tôt sur les femmes, le genre, le féminisme ?

Leïla Sebbar : Pas précisément sur le genre. Il est vrai que les femmes m'intéressent mais j'ai d'abord commencé à travailler sur les effets de la colonisation à travers l'histoire de la traite des nègres dans la littérature coloniale au XVIIIe siècle en France ».<sup>219</sup>

Comment doit-on interpréter le détail que l'écrivaine donne sur le genre ? Dire de ne pas avoir travaillé sur le genre signifie, selon notre lecture, qu'il ne figure pas en tant que choix ou motivation d'écriture. Cela ne signifie toutefois, en aucun cas, que le genre ne se trouve pas dans ses écrits. Il est vrai que, pour reprendre l'avertissement de Joan W. Scott, le genre est devenu synonyme de la différence entre la catégorie des femmes et des hommes dans le langage courant<sup>220</sup>. Or, et ceci déjà en 1988, l'historienne a donné une définition importante, depuis devenue classique, de l'utilité du concept de genre. Scott écrivit alors : « Le genre est un élément constitutif des rapports sociaux fondé sur des différences perçues entre les sexes, et le genre est une

---

<sup>216</sup> PETIT, Anaïs et Julie Bordas. « Interview avec Leïla Sebbar, écrivaine d'origine algérienne ». *op.cit.*

<sup>217</sup> A part *Histoires d'Elles* qu'elle a cofondée et dont le but était de proposer un magazine divergeant des magazines féminins de l'époque, elle a dirigé en 1976 un numéro spécial sur l'éducation des filles dans *Les Temps Modernes* avec d'autres écrivains, artistes etc. Elle a également collaboré à la revue *Sorcières*, *Mémoires de l'immigration*, *La Quinzaine littéraire*, *Le magazine littéraire*, *Les moments littéraires*, *Etoiles d'encre*, aux *Cahiers du Griffon* et à *Radio France*, à *France-Culture*.

<sup>218</sup> SEBBAR, Leïla. *Le pays de ma mère. Voyages en France*. Saint-Pourçain-sur-Sioule : Bleu Autour, 2013.

<sup>219</sup> RAYNAL, Marie et Smaïn Laacher. « Elles ne reviendront pas de sitôt à la maison... ». In *Diversité*, n°13 (07/2011). p.7.

<sup>220</sup> Eric Fassin discute avec Judith Butler et Joan W. Scott l'évolution de la notion de genre dans l'article FASSIN Éric. « L'empire du genre. L'histoire politique ambiguë d'un outil conceptuel ». In *L'Homme*, n°187-188 (3/2008). pp.375-392.

façon première de signifier des rapports de pouvoir »<sup>221</sup>. Cette définition a le mérite d'approcher la notion de genre par sa contribution de comprendre les rapports de pouvoir qui tissent tous les aspects de la vie. Dans ce sens-là, il est évident que les histoires que Sebbar met en scène ne sont pas exemptes des problématiques de genre.

D'autres ont également été attentifs au rôle que le féminisme a joué dans la production littéraire de l'écrivaine. Julie Bordas et Anaïs Petit ont explicitement posé la question à elle. Sa réponse est fort pertinente dans la perspective de notre choix de lecture, nous avons alors décidé de l'inclure dans sa longueur.

Je me suis engagée dans ce mouvement car je me reconnaissais dans cette cause mais surtout car m'engager, manifester, Mai 68, c'était comprendre mon identité, et faire partie d'un mouvement car c'était le grand mouvement du XXe siècle, celui des femmes, et sera aussi je l'espère celui du XXIe, qui a réuni des écrivains, des artistes, des philosophes, des chercheuses, qui ont ensemble tenté de définir ce qu'était une femme. Et c'est peut-être parce que je ne savais pas quelle femme j'étais, ce qu'être une femme voulait dire, quelle fille j'étais, que je me suis reconnue dans ce mouvement. Etre là à Paris, au milieu de tout cela a beaucoup joué sur ma volonté d'écrire, c'est de là je pense que l'écriture est née. Si j'étais restée à Aix-en-Provence dans ces années là, j'aurais fait une carrière universitaire, j'aurais été directeur d'une université quelconque, j'aurais fait des travaux universitaires, intéressants certainement, mais je n'aurais pas écrit ce que j'ai écrit à partir de ces années-là, ayant vécu à la fois 1968 et le mouvement des femmes. Il n'y aurait pas eu ces éléments déclencheurs qui m'ont réveillée.<sup>222</sup>

L'on remarquera que Sebbar approche son engagement dans le mouvement féministe par le souhait de rétablir sa filiation. Il nous semble que c'est un détail important à relever dans l'optique où la filiation se présente comme l'une des pierres de touche de ses écrits. Nous verrons ainsi que la protagoniste de la trilogie, Shérazade, part au Moyen-Orient dans le but de rétablir sa filiation féminine et de dépasser le stade d'être une spectatrice qui admire les photographies et les tableaux peints par des hommes européens blancs. La participation de Sebbar au mouvement des femmes déclenchera l'auto-questionnement et le souhait de rétablir sa place en tant que fille d'un couple mixte dans le contexte particulier de l'Algérie du milieu du 20e siècle.

Christiane Chaulet-Achour évoque la possibilité que les récits de Sebbar sont des actes féministes, des prises de position, que le féminisme occupe la place de la

---

<sup>221</sup> SCOTT, Joan W. « Genre : une catégorie utile d'analyse historique ». In. *Les cahiers du Griff*, n°37-38 (1988) [1985]. p.141.

<sup>222</sup> BORDAS, Julie et Anaïs PETIT. « Interview avec Leïla Sebbar, écrivaine d'origine algérienne ». (28/04/2014). URL : <http://www.odysseemoderne.eu/interview-de-leila-sebbar-ecrivaine-dorigine-algerienne/>.

matière première à partir de laquelle l'écrivaine construit ses récits. Aussi, est-il suffisant de transposer des sujets féministes en récits romanesques pour parler d'engagement féministe d'un auteur<sup>223</sup> ? Selon Sebbar, c'est le mouvement des femmes des années 1970-1980 qui lui a fait comprendre qu'elle n'était pas seulement femme, mais « une femme dans l'exil ». Sachant que l'exil occupe, dans sa pratique textuelle, la place du territoire imaginé d'où écrire est possible pour elle, ce témoignage éclaire que c'est sa conscience de féminité qui l'a aidée à cerner sa situation d'exilée.

C'est ma conscience de l'exil qui m'a fait comprendre et vivre la division, dans le mouvement des femmes en particulier, où j'ai su que je suis une femme dans l'exil, c'est-à-dire toujours à la lisière, frontalière, en position de franc-tireur, à l'écart, au bord toujours, d'un côté et de l'autre, en déséquilibre permanent.<sup>224</sup>

A la lumière de ces détails, se pose la question de savoir si Sebbar s'était inspirée des techniques littéraires, des formes spécifiques ou des manières de construction de personnage de ce mouvement. Quel impact le féminisme et son engagement ont eu sur son écriture ? Comment la rencontre de femmes de tout horizon a contribué à ce qu'elle s'intéresse dans son écriture aux figures féminines marginales : des fugueuses, des adolescentes, des mineures et des enfants des immigrations ? Au sujet de l'exil, l'écrivaine définit l'exil comme « territoire d'écriture » ce qui nous navigue à comprendre la position de Sebbar sur l'exil comme un *ars poetica*. C'est l'espace où différentes cultures s'invitent, se partagent, d'où le regard avisé peut rendre visible l'invisible. L'exil n'est jamais neutre, une femme le vit différemment d'un homme, et l'attitude sociale est différente à l'égard des immigrées qu'à celui et des immigrés, observation qui ressort à la lecture de notre corpus.

L'exil, comme territoire de l'écriture, devient une terre singulière où s'écrit une littérature étrangère, où s'invente un monde qui mêle l'intime et le politique, l'intime et le poétique, où s'exerce un regard qui rend visible l'invisible d'un réel déplacé, complexe, souvent violent.<sup>225</sup>

L'engagement de Leïla Sebbar diffère de celui des deux autres écrivains dans la mesure où elle ne deviendra pas une figure militant publiquement en dehors du

---

<sup>223</sup> Pour aller plus loin, voir l'intervention de Chaulet-Achour « Leïla Sebbar, le féminisme à l'initiale d'une écriture et son devenir dans l'œuvre » faite au colloque « Les féministes de la seconde vague en France » à l'Université d'Angers. Le texte de l'intervention est consultable au <http://christianeachour.net/ecrivaines>.

<sup>224</sup> SEBBAR, Leïla et Nancy Huston. *Lettres parisiennes. Histoires d'exil*. op.cit. p.28.

<sup>225</sup> Elle explique sur son site : [http://clicnet.swarthmore.edu/leila\\_sebbar/biographie.html](http://clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/biographie.html).

cercle féministe. Son engagement et son militantisme se reflètent essentiellement au travers de ses écrits, dont le dernier<sup>226</sup> – *Le Pays de ma mère. Voyages en France* (2013) – recueille des récits de l'époque du féminisme des années 1970-1980. Dans celui-ci, elle consacre tout une partie au MLF et à *Histoires d'Elles*. Malgré l'intensité des années passées dans les cercles féministes, Sebbar les quittera petit à petit pour se concentrer exclusivement sur l'écriture littéraire et sur les moyens scripturaux par lesquels elle transpose des vécus souvent douloureux, liés à des déplacements, à des recherches de filiation et à la construction des voix où s'entremêlent des langues venues d'ailleurs et des vécus divers.

---

<sup>226</sup> Depuis ce dernier ouvrage sont parus plusieurs recueils collectifs qu'elle a dirigés. En voici les références :

- SEBBAR, Leïla. *Une enfance dans la guerre. Algérie, 1954-1962*. Saint-Pourçain-sur-Siou : Bleu Autour, 2016.
- SEBBAR, Leïla. *L'enfance des Français d'Algérie avant 1962*. Saint-Pourçain-sur-Siou : Bleu Autour, 2015.

On compte également deux rééditions des textes antérieurs :

- SEBBAR, Leïla. *Marguerite et le colporteur aux yeux clairs*. Tunis : Elyzad, 2014.
- SEBBAR, Leïla. *La fille du métro*. Neuilly : Editions Al Manar, 2014.

Nous regrettons fortement de n'avoir eu connaissance de la publication de l'ouvrage de Dominique Le Boucher, *Traversières, dialogue avec Leïla Sebbar* (édition de Elyzad), qu'en décembre 2016 quand notre travail était dans une phase trop avancée pour pouvoir le faire venir de Tunis et de l'inclure. Nous le signalons néanmoins comme référence potentiellement utile pour les futurs travaux portant sur l'écrivaine.

#### **I.4. Des alternatives à la « littérature beur » ?**

Dans ce dernier chapitre de la première partie de notre étude, nous nous attachons à examiner si le concept de littérature mineure peut résoudre les problèmes de l'appellation de la « littérature beur ». Ensuite, nous expliquons les raisons pour lesquelles nous éviterons l'usage de l'expression de « littérature beur ».

##### **I.4.a. La « littérature beur », une littérature mineure ?**

L'une des pensées poststructuralistes qui a fait couler beaucoup d'encre et qui a éveillé l'intérêt chez de rares chercheurs qui avaient entrepris des recherches sur le corpus de la « littérature beur » est celle de la littérature mineure introduite par Deleuze et Guattari dans leur livre *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975). Alec Hargreaves fût le premier à mettre en lien la possibilité de devenir-mineur de ce corpus. Nous proposons de nous familiariser d'abord avec les définitions de Deleuze et de Guattari qui définissent la pensée de devenir-mineur en littérature pour ensuite entreprendre la deuxième étape et confronter les arguments de Hargreaves avec la définition proposée par les deux philosophes.

Le terme « littérature mineure » émerge bien avant la publication de *Kafka. Pour une littérature mineure* de Deleuze et de Guattari. Avant leur cheminement théorique, cette notion fonctionnait comme concept. Elle désignait un certain corpus littéraire mineur suivant des règles de classifications qui puisaient leurs sources dans l'usage langagier d'une communauté ethnique minoritaire par rapport au canon littéraire national. Le changement introduit par les deux philosophes vis-à-vis de la compréhension traditionnelle du terme est de l'ordre politico-philosophique. Dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, Deleuze et Guattari argumentent en faveur d'une approche qui, partant du principe de ne pas s'éloigner de la langue majeure d'un pays ou d'un espace culturel, de ne pas chercher un ailleurs et l'Autre dans les parages du dehors, propose de définir ce que littérature mineure signifie selon trois principes que l'on peut organiser en quatre points.

Les critères postulent qu'« une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, mais plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure »<sup>227</sup> et que

---

<sup>227</sup> DELEUZE, Gilles et Félix Guattari. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Les Editions de Minuit, 1975, p.29.



« [...] la langue y est affectée par un fort coefficient de déterritorialisation »<sup>228</sup>. Déterritorialisation signifie dans leur système de pensée de perdre les formes, de se détacher d'elles « car tant qu'il y a forme, il y a encore reterritorialisation »<sup>229</sup>, qui renvoie au centre, au canonique, au figé, qui n'apporte pas de libération. Tandis que l'on parle de territoire, les frontières restent debout, impossible de ne pas les prendre en compte logeant des douaniers qui demandent les passeports qui autorisent le voyage. Et lire avec des passeports sur soi, avec l'attention éveillée que l'on peut être arrêté et contrôlé à n'importe quel moment pour justifier les raisons, les cheminements, les itinéraires et les désirs est simplement impossible dans le cas de certains textes, tandis que d'autres textualités y perdent quelque chose d'important.

Car « [...] tout y est politique »<sup>230</sup> dans le cas d'une littérature mineure. Choisir la voie et surtout la voix différente, aller à l'encontre des courants ne reste pas inobservé. Nous avons envie d'ajouter que les démarches mineures se remarquent dans certaines cultures qui se prêtent mieux à politiser le poétique que d'autre. La culture française en fait partie, remarquons-nous en raison de la politisation permanente des signes culturels dont la langue. Pour acquérir la nationalité, ne faut-il prouver avec des documents et en entretien la compréhension et la maîtrise correcte du français standardisé ? L'éducation nationale n'a-t-elle pas été unifiée après la Révolution afin de rendre accessible et compréhensible les messages et les valeurs de l'Etat par chaque citoyen dans un pays jadis langagièrement divers et riche ? Azouz Begag ne raconte-t-il que son père, garçon berger fût chassé de l'école à cause de son origine en Algérie<sup>231</sup> ? Leïla Sebbar consacre de longues pages à l'école, au fait de n'avoir appris ni l'arabe, ni le berbère pourtant scolarisées en Algérie coloniale. La langue est politique dès qu'elle sert à s'identifier contre, à devenir contre-courant, à chercher les lignes de fuites à l'intérieur même de la langue majeure. Et bien souvent, son usage « [...] prend une valeur collective »<sup>232</sup>, non pas à cause de l'adhérence de toute la collectivité au style ou à la démarche littéraire de tel ou tel auteur, mais, argumentent Deleuze et Guattari, parce que les minorités s'exprimant dans une langue majeure se représentent par peu d'écrivains. Ces écrivains peu nombreux, continuent

---

<sup>228</sup> *Ibidem.*

<sup>229</sup> *Ibid.* p.12

<sup>230</sup> *Ibid.* p.30.

<sup>231</sup> BEGAG, Azouz et Djillali Defali. *Leçons coloniales. op.cit.*

<sup>232</sup> DELEUZE, Giles et Félix Guattari. *Kafka. Pour une littérature mineure. op.cit.* p.31.

Deleuze et Guattari, seront inévitablement lus comme s'ils parlaient à la place de toute une communauté.

Pour résumer, nous empruntons les mots de Deleuze et de Guattari qui énoncent:

[...] les trois caractères d'une littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation. Autant dire que "mineur" ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie).<sup>233</sup>

Dans ce sens, ce sont les conditions dans le dedans de la grande littérature qui permettent de caractériser une littérature mineure. Cette dernière irait alors en contrecourant, chercherait des lignes de fuites dans sa structure, dans son usage de la langue. La notion de mineure introduit ainsi l'idée du dedans, et celle d'un « exercice mineur d'une langue majeure »<sup>234</sup> par lequel on pourra identifier une littérature populaire, marginale. Les exemples d'écrivains pratiquant l'écriture mineure que Deleuze et Guattari fournissent sont Joyce, Beckett et Kafka<sup>235</sup>.

Comment ferait-on alors de notre propre langue une langue mineure ? La recette proposée par Guattari et Deleuze renvoie à la cuisine linguistique : utiliser des stéréotypes, des conjonctions, des adverbes en français pour rendre l'expression étrangère. Pour devenir mineur, l'écrivain doit habiter sa propre langue comme un étranger ou peut-être alors comme une étrangère, voie non envisagée par Deleuze et Guattari, mais si les différents corps habitent différemment les langues, changer de genre semble en effet être un siphon possible — pour reprendre le vocabulaire des deux philosophes — pour pénétrer dans le monde souterrain des langues.

D'une part, il semble que le processus de devenir mineur dépend du système majeur sans lequel il ne pourrait pas s'opposer dans sa démarche au champ symbolique logocentrique dont l'un des fondements est son système d'oppositions binaires. D'autre part, grâce à sa poétique et à son volet politique radical et original, la pensée de devenir minoritaire a trouvé des échos essentiellement dans le monde anglophone dans les années 1970-1990 en plein élan poststructuraliste. Il paraît

---

<sup>233</sup> *Ibid.* p.33.

<sup>234</sup> *Ibidem.*

<sup>235</sup> Nous remarquons entre parenthèses que les références de Deleuze et de Guattari recoupent en partie avec celles de Cixous dans sa désignation des auteurs exerçant l'écriture féminine.

qu'avec l'émergence des courants queer et d'une vision du monde politiquement critique du nomadisme, les travaux de Deleuze et de Guattari vivent leur deuxième jeunesse dont témoignent le nombre d'articles, thèses et références publiés dans le passé récent.

Notre thèse part du constat de la difficulté inopérante que la catégorie de la « littérature beur » impose aux chercheurs, et de son itinéraire trompeur qu'il propose aux lecteurs. La « littérature beur » est-il une littérature mineure ?, telle est la question posée par Alec Hargreaves dans « La littérature issue de l'immigration maghrébine en France : une littérature 'mineure' ? ». Hargreaves entame sa réflexion sur la qualité des textes de ce corpus, joignant ainsi la trame majeure de l'interrogation de l'époque partant du constat déjà évoqué. Hargreaves aboutit à une réponse similaire à celle de Charles Bonn ou encore de Christiane Chaulet-Achour en soulignant que la valeur d'un corpus ne peut pas être considérée en mélangeant tout auteur et qu'il est souhaitable d'apprécier les mérites littéraires des textes cas par cas. Dans la deuxième partie de son article, il arrive à la question qui nous mène vers Deleuze et Guattari.

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" [...] ? Serait-elle en outre mineure, sinon carrément infra-littéraire, sur le plan qualitatif ?<sup>236</sup>

Il revient ici vers la notion de littérature mineur dans le premier sens non deleuzien du terme. « 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 »<sup>237</sup>, explique-t-il. Et parce que les auteurs en question n'écrivent qu'en langue française, Hargreaves résume que dans le sens traditionnel du terme, le corpus ne remplit pas les conditions nécessaires pour pouvoir entrer dans la catégorie de la littérature mineure. Parallèlement, il affirme que la « littérature beur », comme tout courant littéraire d'ailleurs, ne peut entrer dans la catégorie de la littérature mineure ici employée déjà dans le sens deleuzien, que se situant à l'intérieur de l'espace littéraire français.

---

<sup>236</sup> HARGREAVES, Alec. « La littérature issue de l'immigration maghrébine en France : une littérature "mineure" ? ». In. BONN, Charles. *Etudes littéraires maghrébines. Littérature des immigrations : un espace littéraire émergent*. Paris : L'Harmattan, Paris, 1995. p.19.

<sup>237</sup> *Ibid.* p.26.

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.<sup>238</sup>

L'une des raisons selon Hargreaves, qui écarte donc ce corpus du devenir-mineur, relève de l'usage de langue de ces écrivains et de leur lien avec la littérature française. Leur usage de la langue, argumente Hargreaves, se rapproche à celui du français standard, et ne semble pas créer un espace linguistique propre<sup>239</sup>. De plus, la plupart des ouvrages du corpus s'intègrent à la littérature française, et s'y ajoutent non pas comme une variante considérablement différente, enjouée ou étonnante, mais comme un nouvel élément de la « carcasse culturelle de la France ».

S'il leur reste théoriquement possible de construire une enclave autonome à l'instar 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.<sup>240</sup>

L'analyse de Hargreaves comporte en soi des mérites, cependant, pour une exploration plus exhaustive de la question mineure des textes « beurs » il est intéressant de souligner que Deleuze et Guattari ne parlent pas forcément d'un corpus littéraire qui se composerait de textes de plusieurs auteurs. Dans leur analyse, ils se focalisent leur attention sur les écrits de Kafka et remarquent que Kafka, Joyce ou Beckett représentent des traits qui font d'eux des écrivains en voie de devenir mineurs. Deleuze et Guattari considèrent ainsi trois écrivains potentiellement mineurs. Ces trois écrivains ne forment pas de communauté littéraire, mais sont examinés à titre personnel. Devenir-mineur n'implique nullement la nécessité de penser tous les textes du corpus littéraire « beur » dans son intégralité, comme s'il était nécessaire qu'ils présentent des traits similaires.

A titre d'exemple, les écrits de Sebbar sont affectés par un degré de déterritorialisation important. Arrivant de l'ancienne colonie algérienne, de père algérien et de mère française à l'âge de 19 ans en France, l'écrivaine peut en effet être considérée comme faisant partie d'une minorité dans le paysage culturel français. Sa littérature devient une « machine collective d'expression », dans la mesure où elle

---

<sup>238</sup> *Ibid.* p.25.

<sup>239</sup> *Ibidem.*

<sup>240</sup> *Ibid.* pp.30-31.

s'adresse à un public à la fois français et à la fois composé d'enfants issus de l'immigration maghrébine. Ses travaux textuels mélangent plusieurs langues, diverses archéologies culturelles, des éléments visuels – des photographies, des timbres, des tableaux, des posters, des cartes postales, des cartes, des dessins etc. – et ses lectures dépassent la dichotomie des deux côtés de la Méditerranée, proposant une lecture à plusieurs couches à travers ses œuvres qui se déploient comme une mosaïque. Il faut également faire la remarque que l'usage langagier de Begag et de Belghoul questionne les limites de la compréhensibilité du français. Ils jouent avec la syntaxe, mélangent des différentes couches linguistiques. Pour une lecture aisée des romans de Begag étudiés dans notre corpus, Begag ajoute même un mini-dictionnaire des termes et des logiques linguistiques qui guident son écriture. Nous émettons ainsi des réserves quant à l'argumentation de Hargreaves. Etant donné que nous sommes partie à la recherche de lignes de fuite qui nous dirigeraient vers une nouvelle cartographie de lecture des trois auteurs que nous souhaitons convoquer pour un dialogue littéraire, nous procédons dans la suite à quelques arguments qui nous mènent à la décision de ne pas nous servir du terme « littérature beur » sur le chemin de ce dialogue entre les textes des trois auteurs.

#### **I.4.b. Pour en finir avec la « littérature beur »**

Ce qu'on appelle « littérature beur » est le symptôme d'un changement social en France métropolitaine. L'immigration a eu comme effet de diversifier la population de France. De nouvelles ethnies, religions, cultures et langues ont été amenées à vivre ensemble, souvent dans des conditions indignes, ce qui a généré des conflits sociaux. Des lignes de fraction religieuses, raciales, genrées et culturelles et de classe sont apparues au niveau national dans les années 1970-1980. La question d'abord de l'identité personnelle en situation de métissage, puis celle de l'« identité nationale »<sup>241</sup> ont gagné en visibilité.

La publication de textes provenant d'écrivains d'origine maghrébine, qui ont opté pour des sujets d'actualité en lien avec l'immigration, augmente considérablement suite à la médiatisation de la *Marche des Beurs*. On observe une divergence dans l'intérêt porté pour le genre autobiographique chez les

---

<sup>241</sup> Pour reprendre l'expression polémique de Nicolas Sarkozy de 2009.

auteurs : certains ont choisi ce genre car le cadre de vie qu'ils connaissaient les inspirait, d'autres pour tirer la sonnette d'alarme, ou pour diversifier les approches à ces sujets qui faisaient les unes des journaux. En aucun cas, malgré les similitudes thématiques et stylistiques, on ne peut parler de projet politique comme dans le cas par exemple de la littérature de la négritude. Il ne s'agit non plus d'un courant pur d'autobiographie ou de témoignage ethnographique ou sociologique.

Elisabetta Quarta s'intéresse, dans son article « Des appellations trompeuses aux approches esthétiques : la nécessité de nouvelles perspectives pour l'étude de la littérature beur », aux approches qui avaient été adoptées pour parler de la « littérature beur ». Elle invoque le discours de l'écrivain Djanet Lachmet qui « souligne, entre autres, le manque d'un projet culturel original, ce qui empêche, d'après elle, la présence de tout art « beur », que ce soit littérature, peinture, musique ou cinéma »<sup>242</sup>. C'est précisément cette impossibilité de parler d'un « art beur » et d'étendre la « littérature beur » à d'autres formes d'art qui, selon nous, rend l'expression « littérature beur » inadéquate.

Au manque de projet et de manifeste communs s'ajoute la protestation des écrivains contre l'enfermement dans la catégorie de « littérature beur ». Tant que les Beurs seront liés à l'immigration des parents et ceci même par le nom choisi par les jeunes pour se désigner, rompre le cercle vicieux de l'étrangeté excluant s'avère compliqué, voire impossible. Le terme « littérature beur » comporte en soi un autre problème : il met en doute les capacités des écrivains « beurs » en déclarant que cette littérature est exclusivement celle d'écrivains jeunes, donc peu expérimentés, voire immatures, bref une littérature de peu d'intérêt.

On trouve maints exemples des écrivains concernés qui s'expriment également contre l'usage de ce terme, dont nous avons cité quelques uns dans notre étude. Ces écrivains critiquent ce que Hafid Gafaïti appelle

la caducité des catégories qui ont jusqu'à présent servi à décrire, analyser et critiquer les productions littéraires ou autres de ces nouveaux français que personne n'arrive à « classer » malgré les étiquettes diverses et que certains ne semblent pas capables de considérer comme des écrivains ou, de manière générale, des producteurs culturels, français, simplement.<sup>243</sup>

---

<sup>242</sup> QUARTA, Elisabetta, « Des appellations trompeuses aux approches esthétiques : la nécessité de nouvelles perspectives pour l'étude de la littérature beur ». *op.cit.* p.121.

<sup>243</sup> GAFAITI. Hafid. « Cultures et transnationalité ». *op.cit.* p.9.

L'écrivain, Ahmed Kalouaz explique par exemple, que pour lui, le terme de « beur » désigne une division artificielle entre les écrivains vivant en France et ceux qui vivent en Algérie.

J'aurai aimé que le terme de littérature beur n'existe pas. A l'heure actuelle, ce vocable désigne un certain nombre d'œuvres ou d'auteurs nés ou vivant en France. Par cette définition-là, ils s'opposent aux autres, vivant en Algérie. [...] Nous avons affaire à un espace d'écriture embryonnaire. [...] Une chose est sûre : la référence imaginaire restera toujours différente, les sources étant marquées, quoi qu'il puisse se passer, de souvenirs et d'odeurs particulières.<sup>244</sup>

Driss Chraïbi synthétise l'argumentation de Kalouaz dans une phrase simple et courte, résumant sa revendication personnelle : « On veut être un "écrivain d'expression française"<sup>245</sup>, un point c'est tout »<sup>246</sup>. Begag explique l'intérêt des critiques portées aux textes « beurs » dans *Ecarts d'identité*, comme on l'a pu voir, par la nouveauté des thèmes introduits dans l'espace littéraire français. Certes, cet apport de la « littérature beur » est indéniable. Jean Déjeux introduit toutefois une autre explication possible à laquelle nous adhérons. Il évoque la présence d'une sensibilité différente, et peut-être étrange des textes « beurs », ce qui expliquerait en partie la couverture médiatique de l'apparition des textes « beurs » et le souhait de les ranger dans un courant littéraire qui ne correspond nullement aux critères d'un courant. Nous reprenons son explication.

Cette littérature exprime donc un imaginaire différent de celui des romans français, disons une sensibilité différente, sans préjuger toutefois de l'avenir de cette littérature. Elle existe en tout cas au carrefour des cultures. Elle enrichit un courant littéraire français ouvert aux interculturalités et aux différences, à une double acculturation. Beaucoup de romanciers français, venus d'URSS, d'Italie, de Pologne, de Grèce, d'Espagne, etc., intégrés ou assimilés, parlent à partir de la France et écrivant sur des horizons qui dépassent ceux étroits de l'hexagone. Qu'il nous suffise de citer *Désert* de Le

---

<sup>244</sup> DEJEUX, Jean. *La littérature maghrébine d'expression française. op.cit.* p.92.

<sup>245</sup> Christiane Chaulet-Achour critique le terme d'« auteur maghrébin », mais reconnaît son utilité dans certains buts précis de cerner des thématiques et des stratégies narratives. Elle explique : « Que veut-on signifier lorsqu'on emploie l'expression "auteur maghrébin" ? Avant de faire un sort à ce que j'appelle "les masques de la périphérie", il est utile de rapprocher cette désignation de celle de "littérature maghrébine" car le substantif introduit une différenciation appréciable. Compte tenu de la diversité des pays du Maghreb, qui pourrait se contenter de cette mise en facteur commune minimale, au singulier ? Elle suppose, en effet, qu'il y ait une unité littéraire maghrébine, ce qui est loin d'être le cas. Néanmoins elle permet de saisir un substrat commun aux œuvres qui la composent qu'elles doivent à leur appartenance à trois références majeures jouant, à des degrés divers, dans le kaléidoscope qu'est toute création langagière : la civilisation arabo-musulmane, la culture berbéro-maghrébine et l'histoire conflictuelle et interculturelle France-Maghreb. » La citation provient des « Masques de la périphérie. Eléments pour un débat » paru dans *Expressions maghrébines*, n°1 (été/ 2002). pp.17-29.

<sup>246</sup> *Ibid.* p.87.

Clézio. Les romanciers issus de l'immigration maghrébine s'insèrent donc dans un processus d'élargissement et d'enrichissement de la littérature maghrébine et de la littérature française.<sup>247</sup>

En conclusion, on peut affirmer que le terme « littérature beur » était utile à une époque spécifique dans la mesure où il proposait un point d'ancrage à partir duquel la critique littéraire essayait d'approcher un espace littéraire composé d'une série de textes d'auteurs jusqu'alors inconnus. Cette appellation entre guillemets qui, au bout de trente ans, est loin d'avoir disparu du vocabulaire de la critique littéraire dont témoignent les nouveaux ouvrages critiques, garde sa place de centre de gravité.

Les nombreux exemples de prise de parole des écrivains concernés ainsi que la déconstruction de ce terme nous mènent toutefois dans le sens de ne pas reconduire ici son usage que nous considérons daté, peu utile et ambigu. En même temps, nous ne nions pas l'utilité que ce terme a jouée dans les années 1980. Charles Bonn parle des littératures émergentes comme précurseurs des espaces culturels émergents. Le plus souvent, c'est à travers les productions littéraires que les espaces culturels en gagnent de la visibilité.

Quels que soient par ailleurs les thèmes de société développés par les littératures émergentes, c'est d'abord l'existence reconnue de ces littératures elles-mêmes qui affirme aux yeux de tous l'existence de l'univers culturel — et politique — dont elles sont les représentants. C'est ce que les linguistes appellent la fonction performative de ces textes [...].<sup>248</sup>

Bonn affirme ainsi que l'existence de ces œuvres littéraires, et surtout, qu'elles aient été classées sous la catégorie de littérature, a aidé à tourner l'attention aux autres espaces culturels qui y étaient attachés. Dans cette mesure, l'usage du terme « littérature beur » était bénéfique, ainsi que l'attention que les auteurs « beurs » ont reçue. Rien ne témoigne mieux de la portée de l'émergence de ces espaces culturels que l'organisation de l'exposition *Les enfants de l'immigration* en 1984 au Centre Pompidou.

---

<sup>247</sup> DEJEUX, Jean. *La littérature maghrébine d'expression française. op.cit.* pp.87-88.

<sup>248</sup> BONN, Charles. « L'exil et la quête d'identité, fausses portes pour une approche des littératures de l'immigration ? ». *op.cit.* p.44.



## **I.5. Conclusion**

Nous avons consacré l'entrée dans notre analyse à la contextualisation de l'époque où les romans de notre corpus ont été édités par souci de clarification des questionnements que leur réception pose. Nous avons vu qu'il est problématique de parler d'une « littérature beur » et que l'étymologie du mot « beur » en soi reste ambiguë. Il nous semblait crucial de préciser ces termes car ils occupent une place importante dans la littérature critique qui a tourné son attention sur les auteurs « beurs ». Nous sommes conscients que ce choix d'entrée dans les textes est susceptible d'introduire une coupure entre l'analyse concrète des textes et le contexte de leur apparition. Nous avons volontairement pris ce risque pour la raison principale suivante. Commencer par la contextualisation nous paraît proposer une stratégie d'analyse où il nous est possible de poser préalablement les cadres, pour y revenir sans interrompre la lecture attentive et d'avoir d'emblée une connaissance de la biographie des auteurs du corpus. Dans la suite de notre étude, nous proposons d'entrer dans le vif des textes. Notre lecture attentive sera dirigée par le souhait de démêler les fils de l'opposition école-famille dans les romans des trois auteurs qui nous semble constituer le cœur de l'interrogation en lien avec l'intégration.

## Deuxième partie — Les enfants de la République ?

Ce n'est pas un livre maghrébin ou français, c'est un livre d'immigré parce qu'un immigré, c'est toujours de nulle part, ça ne compte pas. Ce roman est une façon de laisser une petite trace de notre histoire. Notre empreinte dans l'histoire. [...] que nous existions enfin dans la mémoire des cultures.

Mehdi Charef

Les élèves étrangers des écoles françaises, dans le cadre de la crise économique et politique des années 1930, furent brusquement désignés comme inassimilables alors que leur nombre et leur comportement scolaire n'avaient pas changé. Quelques années plus tard, les enseignants juifs, de la maternelle du Collège de France, furent expulsés de leur poste puisqu'ils étaient désormais considérés par le régime comme pernicieux pour la jeunesse et la culture nationaliste.

Anne-Marie Thiesse

Ce chapitre se veut un lieu d'entrée aux textes composant notre corpus. La première partie a été consacrée aux réserves que nous avons formulées vis-à-vis de l'emploi du terme « littérature beur », tout en attirant l'attention sur le contexte historique qui a favorisé son émergence. Au cours de la lecture des textes, nous avons constaté que les protagonistes des romans du corpus de ce travail étaient jeunes. La différenciation s'imposera entre enfance et jeunesse, car les deux âges ne fournissent pas les mêmes cadres narratifs chez les trois auteurs. Le fil conducteur de cette deuxième partie sera l'analyse de la problématique de la binarité de l'intégration-exclusion. Cette logique binaire de l'intégration-exclusion motive les prises de position critiques des protagonistes dans les romans de nos trois auteurs au cours des intrigues, bien qu'elles se situent à des niveaux différents. On verra également que les

stratégies de narration des écrivains cherchent aussi à dépasser cette binarité. Les débats politiques sur l'intégration des enfants d'immigrés surgissent dans les années 1980-1990. L'adoption du point de vue narratif de ces enfants permettra à ces auteurs d'offrir un regard à la fois actuel et riche sur le plan des intrigues.

Les outils offerts par le genre littéraire du *Bildungsroman* permettent de reconsidérer la place de ces enfants dans la société dépeinte par les trois écrivains. Que ce soit à travers la question du nom ou à travers celle des différents espaces où ils évoluent et qu'ils cherchent à s'approprier, ces protagonistes-enfants soulèvent la question du regard de/sur l'Autre. Ils réfléchissent aussi au rôle de l'école dans l'articulation de la culture parentale à la culture républicaine enseignée ; ils explorent les stratégies possibles pour construire des « espaces à soi ». L'évolution des positions des protagonistes au cours des deux tomes d'Azouz Begag, des trois tomes de l'œuvre de Leïla Sebbar, et de *Georgette !*, tracent un bilan mitigé des résultats des efforts des personnages principaux pour se frayer une place dans la société. Le caractère pessimiste et ouvert de ces bilans déstabilise la fin classique des *Bildungsroman*, et incite les lecteurs à inventer eux-mêmes la fin des histoires qui restent brouillées dans notre corpus, témoignant de l'impossibilité de proposer une fin qui retracerait le récit d'une intégration réussie. Cette technique permet de sensibiliser d'avantage les lecteurs aux périples que les protagonistes traversent dans la société.

## II.1. Begag, Belghoul et Sebbar, écrivains d'un nouveau *Bildungsroman*

Au cours des années 1990 et 2000, plusieurs critiques littéraires ont proposé de reconsidérer l'interprétation des romans « beurs ». Leur approche a consisté à redéfinir le genre du *Bildungsroman*<sup>249</sup> et à rapprocher les romans « beurs » à ce genre classique de la littérature. La trame narrative proposée par les romans « beurs », l'âge des protagonistes, l'intégration dans la société dominante comme thématique centrale créent en effet des ressemblances avec les critères que le *Bildungsroman* classique établit. Relire les romans de notre corpus sous l'angle des *Bildungsroman* nous intéresse particulièrement dans la mesure où cela permet de dépasser les analyses purement thématiques qui ont déjà été effectuées en large nombre, comme nous l'avons indiqué dans la première partie de cette étude, et de nous focaliser sur les caractéristiques narratives et textuelles de notre corpus.

Dans un premier temps, nous nous donnons la tâche de retracer la définition du *Bildungsroman* classique qui servira de base aux nouvelles définitions d'un « *Bildungsroman* beur ». Ensuite, nous nous pencherons à la particularité de cette nouvelle définition par le biais des analyses proposées par Laura Reeck et Charles Bonn.

### II.1.a. Retour à la définition classique du *Bildungsroman*

On doit l'introduction du terme de *Bildungsroman* à Wilhelm Dilthey (1833-1941) qui, étonnamment, n'était pas un critique littéraire mais un sociologue et philosophe allemand<sup>250</sup>. C'est dans *La vie de Schleiermacher* qu'il évoque le terme pour la première fois et c'est par la publication de *L'expérience et la poésie* (1905), qu'il le fait connaître à un large public. Tobias Boes<sup>251</sup> affirme que le concept du *Bildungsroman* servait à l'époque de Dilthey pour exprimer plutôt une critique de la société que d'analyser des romans, puisque, selon lui, les vrais *Bildungsroman* n'existaient qu'à la fin du 18e et au 19e siècle. Nous tenons à attirer l'attention sur les

---

<sup>249</sup> *Bildungsroman* se traduit en français par roman de formation ou roman d'apprentissage.

<sup>250</sup> On remarquera que le terme lui-même apparaît déjà à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle quand Karl von Morgenstern s'en sert pour désigner *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe. Ainsi définie, la naissance de *Bildungsroman* est liée directement à l'œuvre de Goethe et au paysage littéraire allemand de cette époque. (voir ARON, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002, p.547).

<sup>251</sup> Tobias Boes, « Modernist Studies and the *Bildungsroman*: A Historical Survey of Critical Trends ». In. *Literature Compass*, n°3/2 (2006). pp.230-243.

développements distincts du concept en Allemagne et en Angleterre pour montrer qu'il ne s'agit pas d'une notion stable et que *Bildungsroman* est une définition qui est en constant changement depuis son invention.

En Angleterre, contrairement à l'Allemagne, la référence principale à ce genre littéraire remonte à bien plus tard, aux années 1970, quand Jerome Hamilton Buckley publie *Season of Youth : The Bildungsroman from Dickens to Golding* (1974). Buckley y publie une liste des principales caractéristiques du *Bildungsroman*, selon laquelle tout roman qui traite de l'enfance, des conflits de générations, de la dichotomie province-ville, de l'auto-éducation, de l'aliénation et/ou de la quête d'identité, peut-être considéré comme un roman de formation. Autrement dit, pour Buckley, le genre du *Bildungsroman* ne se réduit plus aux romans allemands, mais s'emploie à tout roman remplissant les critères cités ci-dessus. Selon lui, le genre du *Bildungsroman* est un genre qui continue à exister et ne se réduit pas aux 18e et 19e siècles. Thomas L. Jeffers, de son côté, examine dans *Apprenticeships. The Bildungsroman from Goethe to Santayana*<sup>252</sup> (1946) les caractéristiques des héros de ce genre, et soutient que les protagonistes y subissent des changements radicaux durant les épreuves rencontrées pendant l'intrigue qui les transforment en profondeur. Bien que le mot *Bildungsroman*, ou en français « roman d'apprentissage », ne se propage qu'au cours du 20e siècle, il désigne premièrement les romans du 19e siècle qui mettent en scène des jeunes hommes - les femmes sont largement exclues de ce genre littéraire - qui doivent traverser des périples pour acquérir une expérience suffisante du monde afin d'accéder au monde adulte et y connaître une réussite personnelle. *Le Père Goriot* de Balzac et *Le Rouge et le Noir* de Stendhal constituent, dans la littérature française du 19e siècle, les exemples les plus illustres de ce genre.

Sylvie Durmelat ajoute<sup>253</sup> que dans l'histoire littéraire, d'une manière générale, le roman d'apprentissage du 19e siècle exprimait une critique de la société souvent formulée d'un point de vue extérieur. Les héros sortaient de la couche sociale bourgeoise et arrivaient souvent de province dans une ville. Dans le terme *Bildungsroman*, *bilden* signifie d'ailleurs *former* en allemand. Ce genre serait ainsi

---

<sup>252</sup> JEFFERS, Thomas L. *Apprenticeships. The Bildungsroman from Goethe to Santayana*. New York : Palgrave Macmillan, 2005 [1946].

<sup>253</sup> DURMELAT, Sylvie. *Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire. op.cit.* Paris : L'Harmattan. 2008.

censé éduquer et former les lecteurs en leur montrant l'évolution morale du protagoniste à travers ses divers périples.

Après la seconde guerre mondiale, le *Bildungsroman* a connu un renouveau dans le domaine de la critique littéraire, et notamment dans la critique littéraire française<sup>254</sup>. Il faudra cependant attendre l'arrivée de la pensée postcoloniale et féministe pour remettre en question l'analyse portée aux romans de formation. La particularité de ces deux courants théoriques réside dans la volonté de croiser la critique du patriarcat et des rapports de pouvoirs qu'il implique avec la lecture des romans d'apprentissage dans lesquels les protagonistes sont tous de jeunes hommes blancs. Dans ce sens, il est particulièrement intéressant de prendre en compte l'analyse de Durmelat, qui propose de lier *Bildungsroman* et « littérature beur ». Dans son livre, *Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire*<sup>255</sup>, elle parle du recyclage du *Bildungsroman* chez les romanciers d'origine maghrébine. Le but de ce recyclage littéraire serait, selon elle, de diversifier les expériences traditionnelles de l'apprentissage et de l'intégration dans la société et d'ouvrir le champ littéraire aux jeunes d'une France désormais multiculturelle. Les habitants des périphéries, les jeunes dans des situations marginales, deviennent des protagonistes qui désirent la reconnaissance et la réussite sociales. Pour y arriver, ils doivent traverser des périples et des situations parfois dangereuses, tout comme c'était le cas des *Bildungsroman* classiques. Laura Reeck partage l'avis de Durmelat dans le sens où elle affirme que le but des *Bildungsroman* est de mettre en récit les difficultés de l'individualisation<sup>256</sup>. Reeck cite George Lukács qui s'est intéressé à la question du *Bildungsroman* dans *La Théorie du roman*<sup>257</sup> (1986) et qui explique que c'est à travers l'individualisation du protagoniste qu'il est possible de réconcilier son monde intérieur avec le monde extérieur. L'individualisation désigne un parcours où le protagoniste se détache de son groupe d'appartenance et construit son identité individuelle au prix de combats nécessaires, mais difficiles. Un tel parcours donne lieu à la mise en question de la société dans laquelle le protagoniste évolue. Les romans de formation, explique Paul Aron, favorisent ainsi la description des sociétés dont les protagonistes doivent

---

<sup>254</sup> ARON, Paul, Denis saint-Jacques et Alain Viala. *Le dictionnaire du littéraire. op.cit.* pp.547-548.

<sup>255</sup> *Ibid.* p.61.

<sup>256</sup> REECK, Laura. « De l'échec à la réussite dans le Bildungsroman beur ». In. BONN, Charles. *Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*. Paris : L'Harmattan. 2003. p.77.

<sup>257</sup> LUKACS, George. *La Théorie du roman*. Paris : Denoel. 1986. p.131.

comprendre et apprendre les règles de fonctionnement, sans lesquelles ils ne peuvent pas réussir :

Ils [les romans de formation] sont en effet porteurs d'interrogations les amenant à décrire et à expliquer les fonctionnements d'une société dans laquelle se pose le problème de la transmission du savoir et du pouvoir entre les générations. Prétendant préparer ses lecteurs à l'univers social qui les attend, le roman de formation débat alors toute la société, de ses structures comme de ses fractures.<sup>258</sup>

Aron souligne ici l'importance du motif de la transmission intergénérationnelle du savoir dans les *Bildungsroman*. Si ce thème est également très présent dans notre corpus, il faut aussi lui ajouter la critique des pratiques discriminatoires de la société. Ainsi, il n'est pas étonnant qu'on observe le renouveau du roman de formation dans le domaine des romans postcoloniaux, dans la mesure où ces derniers mettent généralement en scène des protagonistes qui aspirent à être accueillis dans la société dominante et proposent une intrigue structurée par la dynamique des rapports d'inclusion et d'exclusion.

Aron remarque également qu'au 20<sup>e</sup> siècle, le retour au genre du *Bildungsroman* caractérise souvent le début de la production littéraire de jeunes auteurs, comme chez François Mauriac et Martin du Gard<sup>259</sup>. Par l'usage du roman de formation, l'auteur peut mettre en place une critique sociétale en puisant dans son vécu sans toutefois passer par l'autobiographie. Le recours au roman de formation serait alors une stratégie de contournement du genre autobiographique, forme mal adaptée aux projets des jeunes romanciers, puisque le genre d'autobiographie se prête généralement à retracer les souvenirs d'une vie, non pas à débiter une carrière de jeune écrivain.

### **II.1.b. Du *Bildungsroman* au roman « beur »**

A la lecture des critiques et des analyses désormais nombreuses sur les textes d'auteurs d'origine maghrébine<sup>260</sup>, on remarque que la critique a tendance à proposer

---

<sup>258</sup> ARON, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala. *Le dictionnaire du littéraire. op.cit.*, p.548.

<sup>259</sup> *Ibidem*.

<sup>260</sup> Notons que l'appellation maghrébine suscite des débats et des controverses parmi des universitaires. Elle paraît trop rapide pour désigner un vrai questionnement. Nacira Guénif-Souilamas remarque dans *Des beurettes aux descendants nord-africains* qu'« elle dispense presque d'un effort de déconstruction de ses diverses composantes (sociales, culturelles, linguistiques) et des figures individuelles, collectives

une lecture de ces textes comme des *Bildungsroman*, souvent sans questionner ce que cette notion recouvre. Dans son article<sup>261</sup> fort utile pour sa rigueur méthodologique, Tobias Boes fait référence à cette tendance. Il affirme que *Bildungsroman* est devenu un mot « passe partout », comme s'il s'agissait d'un adjectif descriptif plutôt que d'un genre littéraire, une notion qui sert à analyser, distinguer et faire ressortir des caractéristiques textuelles. Il suggère que l'élargissement des frontières de cette notion fait croire que tout texte qui parle d'un problème, épreuve ou émotion touchant à un jeune protagoniste de roman serait un *Bildungsroman*. Cette dernière définition élargie risque d'étendre les limites de ce genre à tout roman racontant les aventures d'un jeune protagoniste. La tendance consistant à regrouper les textes de Begag, de Belghoul ou de Sebbar sous l'étiquette du *Bildungsroman* sans autre forme d'explication ou de justification semble ainsi caractéristique de la production critique des trente dernières années.

Pour donner un exemple flagrant d'un tel traitement de texte, citons un article de Jean-Louis Hippolyte qui analyse la trilogie de *Shérazade* d'un point de vue narratif. « The triple Bildungsroman describes the urban factor where young North-African or second- and third-generation women of North-African origin confront the problem of bilingualism and biculturalism »<sup>262</sup>, il affirme. Quoique cette citation pose d'autres questions que celles qui touchent à la nature du *Bildungsroman* — notamment celles du bilinguisme et du biculturalisme décrits comme problèmes en soi —, nous nous limiterons à relever l'usage automatique de *Bildungsroman* dans cet extrait, terme qui est utilisé comme une évidence.

---

qui l'incarnent. » (p.21) Notre corpus ne traite que des textes d'auteurs de parents d'origine algérienne, mais les conclusions tirées sur l'ensemble des textes considérés comme faisant partie d'une « littérature beur » dépasse un vécu qui serait propres aux Algériens et à leurs descendants et révèle des caractéristiques qui émergent plus généralement des textes s'occupant des chemins d'intégration de jeunes nés en France de couleur de peau différente des nuances du blanc.

GUENIF-SOUILAMAS, Nacira. *Des beurettes aux descendants nord-africains*. Paris : Bernard Grasset, 2000.

<sup>261</sup> BOES, Tobias. « Modernist Studies and the *Bildungsroman*: A Historical Survey of Critical Trends ». *op.cit.* pp.230-243.

<sup>262</sup> HIPPOLYTE, Jean Louis. « Storytelling on the run in Leila [Sic !] Sebbar's "Shérazade" ». In. MORTIMER, Mildred. *Maghrebian Mosaic : A Literature in Transition*. Boulder : Lynne Rienner. 2001. p.289.

Notre traduction : « Le triple Bildungsroman décrit un facteur urbain par lequel les jeunes d'origine d'Afrique du Nord ou les femmes de la deuxième ou troisième génération d'origine d'Afrique du Nord confrontent le problème du bilinguisme et du biculturalisme ».



Marta Segarra nous invite également à nous montrer prudents quant à l'apparente évidence de ce corpus. Pour Segarra<sup>263</sup>, c'est puisque Begag et Sebbar mettent en scène des enfants qui forment leur conscience tout en entrant dans l'âge adulte, qu'on peut ranger leurs textes dans le genre du *Bildungsroman*. Selon Segarra, l'un des intérêts des romans de son corpus, dont certains se trouve dans le nôtre, se situe sur le plan de proposer la réécriture du *Bildungsroman* et de se détacher du genre de l'autobiographie.

Et la plupart de nos textes sont des *Bildungsromane*, des romans qui décrivent la formation d'une conscience dans le passage de l'enfance à l'âge adulte, ce qui ajoute un intérêt à leur lecture allant au-delà de la vérité, autobiographique ou historique, qu'ils contiennent.<sup>264</sup>

Dans un geste similaire, dans *Scènes d'intérieur : six romancières des années 1980-1990*, Maryse Fauvel se concentre sur le caractère du *Bildungsroman* lequel, selon elle, « utilise les aléas de la biographie d'un héros, généralement de sa jeunesse à sa maturité, pour montrer comment une personnalité construit et définit ses valeurs dans le heurt avec la réalité et avec autrui »<sup>265</sup>. Dans un article paru dans *Comparative Literature Studies*, Toral Jatin Gajarawala établit également un lien entre les romans de formations du passé et les romans « beurs ». Il indique, parlant du motif de l'écriture et de la feuille blanche, que « these emancipatory overtones are signaled by what have become the obligatory moments of bildungsromanesque stories of marginality: the opening of a new notebook and the blank sheets of paper [...] »<sup>266</sup>. Ce motif de la page blanche occupe d'ailleurs une place centrale chez les trois auteurs de notre corpus. Gajarawala ne parle toutefois pas de *Bildungsroman* lorsqu'il évoque les romans d'auteurs « beurs ». Il préfère parler, et la nuance est de taille, de « moments bildungsromanesques », ou de traits bildungsromanesques. Parler de

---

<sup>263</sup> Le corpus que Segarra analyse dans *Leur pesant de poudre. Romancières francophones du Maghreb* comprend des œuvres de romancières francophones du Maghreb telles que Assia Djebar, Ferrudja Kessas, Tassadit Imache, Leïla Houari, Malika Mokeddem, Leïla Sebbar, Fawzia Zouari, Farida Belghoul, Taos Amrouche, Latifa Ben Mansour, Nina Bouraoui etc. Il dépasse donc ce qu'on appelle d'habitude le « roman beur ». Outre son intérêt méthodologique, ce corpus se distingue également par l'importance qu'il accorde au critère de l'identité de genre.

<sup>264</sup> SEGARRA, Marta. *Leur pesant de poudre. Romancières francophones du Maghreb*. Paris : L'Harmattan. 1997. p.54.

<sup>265</sup> FAUVEL, Maryse. *Scènes d'intérieur : six romancières des années 1980-1990*. Birmingham : Summa Publications, 2007. p.182.

<sup>266</sup> GAJARAWALA, Toral Jatin. « Miseducation : Dalit and Beur Writers on the Antiromance of Pedagogy ». In *Comparative Literature Studies*. n°47 (2010). p.347.

Notre traduction : « [...] ces connotations émancipatoires sont signalées par ce qui est devenu le moment bildungsromanesque obligatoire de la marginalité : l'ouverture d'un nouveau cahier et les feuilles de papier blanc [...] ».

« moments bildungsromanesques » permet de rapprocher les textes comme ceux de Begag, de Belghoul ou de Sebbar des *Bildungsroman*, sans toutefois les absorber totalement dans cette catégorie. Cela permet de relativiser ces caractéristiques ou ces motifs qui, tout en fournissant des éléments décisifs de compréhension du récit, ne suffisent pas à décrire la spécificité et la finesse de ces romans.

Il est à noter que cette présence importante de la notion de *Bildungsroman* ne surgit pas sans raison. Alec Hargreaves explique que le jeune âge des protagonistes et le fil conducteur de la quête de soi contribuent à l'évoquer.

Beur novels generally take the form of a Bildungsroman, where the central thread is the youthful protagonist's search for a sense of direction in life amid the conflicting cultural imperatives to which he or she is subjected.<sup>267</sup>

Hargreaves fait ce constat relativement tôt dans la chronologie de l'émergence des critiques sur les textes d'écrivains français de parents maghrébins. Son article publié en 1989, et ses analyses constituent globalement une pierre de touche des méthodes de lecture de ce corpus. La reprise du *Bildungsroman* par les critiques serait-il un effet indirect du fait que cet article a proposé le rapprochement entre les romans « beurs » et de ce genre littéraire ? La question se pose d'autant plus que le *Bildungsroman* en tant qu'angle de lecture s'observe essentiellement chez des universitaires anglophones, à savoir que, même parmi les textes écrits en français, on retrouve un grand nombre d'auteurs qui ont fait leur études supérieures dans un pays anglophone (comme Laura Reeck, Maryse Fauvel ou Sylvie Durmelat) ou qui travaillent dans un cadre international (comme Marta Segarra) ?

Plutôt que de privilégier l'analyse du parcours vertical, c'est-à-dire linéaire dans le temps, du héros classique du *Bildungsroman*, Benjamin S. Parsons préfère s'intéresser à l'horizontalité du parcours des héros beurs<sup>268</sup>. Tout en souscrivant à cette analyse, nous aimerions suggérer que cette horizontalité signifie que le chemin parcouru est plus important que le but vers lequel ils avancent. Non pas au sens où c'est au cours des périples, des aventures et des expériences qu'ils découvrent les

---

<sup>267</sup> HARGREAVES, Alec. G.. « Resistance and Identity in Beur Narratives ». In. *Modern Fiction Studies*, n°1 (printemps/1993), cité dans MCCORMACK, Jo.. *Collective Memory : France and the Algerian War (1954-1962)*. Plymouth : Lexington Books, 2007. p.125.

Notre traduction : « Les romans beurs prennent la forme de *Bildungsroman*, où tout tourne autour du jeune protagoniste en quête d'un sens à sa vie et rattrapé par les impératifs culturels contradictoires auxquels il ou elle est assujéti.e ».

<sup>268</sup> PARSONS, Benjamin S.. *From Azouz Begag to Zebda: The Changing Voice of the Beur Generation*. Thèse de doctorat. New Hampshire : Dartmouth College, 2007. p.11.

vertus qui les feront évoluer et les aideront à entrer dans le monde des adultes, mais au sens où le chemin parcouru par ces héros les conduit à reconsidérer si le monde des adultes correspond à l'image de la société dans laquelle ils veulent s'intégrer. Dans cette perspective, le but final du chemin est de développer leur sens critique. Le *Bildungsroman* classique suppose une assimilation au monde adulte, tandis que la trajectoire narrative décrite par les protagonistes beurs implique le développement d'une attitude critique envers le monde et le développement de stratégies alternatives qui ne seront pas hostiles à l'idée d'instabilité, de nomadisme, d'errance comme projets à poursuivre dans le monde adulte.

D'après Durmelat, Reeck, Parsons ou encore Hargreaves, les romans « beurs » peuvent donc être considérés comme appartenant au *Bildungsroman*. Leur argument repose également sur d'autres critères que le jeune âge des protagonistes. Outre le jeune âge des protagonistes, l'importance de l'éducation, le sujet central de la quête du bonheur, de la réconciliation et de l'amour, ainsi que le conflit social causé par les divergences des normes sociales à incorporer, ils proposent d'approcher cette question à partir de la mise en scène du sujet de l'intégration et de le problématiser dans le contexte historique d'une France postcoloniale et du vécu des Beurs qui se repose sur l'expérience de l'exclusion. Leur propos est intéressant dans la mesure où il rejoint ce que Boes décrit sur l'expansion de la définition du *Bildungsroman*. Il ne s'agit pourtant pas d'un geste gratuit de la part de Durmelat, de Hargreaves ou de Reeck, car ils ne proposent pas d'appeler roman de formation tout roman, ayant comme protagoniste un jeune qui fait l'expérience de l'exclusion. Ajouter la particularité de la question de l'intégration et dans certains cas celle de l'assimilation n'est cependant pas suffisant pour changer radicalement la définition de ce genre. Laura Reeck développe en profondeur l'argumentation du rapprochement des romans « beurs » aux *Bildungsroman* dans son article, « De l'échec à la réussite dans le Bildungsroman beur »<sup>269</sup>, argumentation avec laquelle nous proposons de nous familiariser.

---

<sup>269</sup> REECK, Laura. « De l'échec à la réussite dans le Bildungsroman beur ». *op.cit.*

### II.1.c. Les protagonistes anti-héroïques des années 1980-1990 – une nouvelle conception du *Bildungsroman*

Laura Reeck, au début des années 2000, analyse la possibilité d’approcher les romans « beurs » à travers l’optique des romans d’apprentissage. Dans l’article « De l’échec à la réussite dans le *Bildungsroman* beur », elle affirme qu’il existe bel et bien un « *Bildungsroman* beur ». Selon elle, la possibilité de créer ce nouveau sous-genre repose sur le principe que le genre du *Bildungsroman* n’est pas une notion figée, mais un outil critique et théorique qui permet d’attirer l’attention sur certaines caractéristiques d’un récit. Elle explique que la différence entre le « *Bildungsroman* beur » et le « *Bildungsroman* traditionnel » se trouve non pas dans le développement de l’intrigue qui suit les grands traits classiques du genre – le jeune héros doit dépasser des obstacles et se confronter aux règles de la société adulte pour s’y faire une place – mais dans le dénouement des romans. Les romans d’apprentissage se terminent, d’habitude, par l’entrée du protagoniste dans la société des adultes. Dans le cas d’un roman de formation classique, le lecteur ferme le livre en ayant lu une histoire ronde, avec une fin close, où les périples du protagoniste étaient arrivés à leur fin. Reeck précise ainsi que

[...] le lecteur du *Bildungsroman* traditionnel s’attend à ce que la fin marque l’achèvement de l’itinéraire du protagoniste, c’est-à-dire l’entrée dans l’âge adulte qui va de pair avec son entrée officielle dans le domaine public (le monde). Nous devons croire qu’il se réalisera et par la même occasion qu’il se retrouvera dans son monde. C’est-à-dire que la fin doit comporter cette fameuse “réconciliation,” ce qui représentera l’intégration dans cette étude.<sup>270</sup>

La fin correspond à l’entrée du héros dans le domaine public. Il devient citoyen de plein droit, il s’intègre dans la société parce qu’il a réussi à réconcilier ses attentes avec ce que les normes sociales lui imposent. Reeck suggère que l’échec d’accomplir la fin de l’intrigue vient de l’échec de la réconciliation, c’est-à-dire du processus de l’intégration.

Qu’est-ce qui peut d’ailleurs être vu comme succès dans les cas de la narration d’une jeunesse soumise à l’impératif social de « s’intégrer » ? — s’interroge Reeck dans son article et demande si l’assimilation complète peut être vue comme un succès ou non. Le point de départ de son interrogation est *Le gone du Chaâba* d’Azouz Begag, dans lequel la question de l’intégration est cruciale. Peut-on vraiment

---

<sup>270</sup> *Ibid.* p.77.

parler du succès du protagoniste, celui d'Azouz, nous nous posons la question à laquelle nous nous efforcerons de répondre dans la suite de notre étude ?

Dans *Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire*, Sylvie Durmelat partage avec Reeck l'idée selon laquelle le « *Bildungsroman* beur » serait une histoire d'intégration, à la différence qu'elle approche ces romans d'un point de vue autobiographique. Elle remarque que ces histoires reflètent les trajectoires personnelles des écrivains qui arrivent à s'intégrer dans le domaine de la littérature française pour dénoncer les périples de l'intégration qu'ils ont connus ou qu'ils observent.

Le genre du roman d'apprentissage est recyclé par les auteurs d'origine maghrébine pour dire une autre histoire d'intégration, celle d'enfants de l'immigration maghrébine issus du prolétariat d'origine (post)coloniale et rurale, habitants de la périphérie des villes, qui apprennent à lire et à écrire et deviennent auteurs à leur tour pour raconter leur histoire.<sup>271</sup>

Les thèmes de l'échec scolaire et de l'échec de l'intégration gagnent alors de l'importance, à notre avis, non pas seulement à cause de la critique sociale que ces romans proposent, mais également à cause de la réception de ces romans comme récits autobiographiques. Parler de l'échec de l'intégration des enfants d'immigrés à une époque où la presse et les politiciens traitent le même sujet donne à ces récits une nouvelle dimension qui va au-delà du témoignage personnel. Parler de l'échec de l'intégration dans le contexte de la publication de ces romans acquiert une dimension politique.

Reeck conclut son analyse en disant que dans ses grands traits, « [...] le *Bildungsroman* beur redistribue le schéma classique de l'échec/la réussite »<sup>272</sup>. L'échec est d'une part dû au jeune âge des protagonistes et signifie essentiellement un échec scolaire et un échec à trouver un équilibre entre les attentes de la famille, la sauvegarde de la langue maternelle, la solidarité entre les membres de la communauté et l'attente venue des diverses institutions françaises telles que l'école et la police. Sans la reconnaissance de son entourage, et essentiellement celle de ceux qui exercent un certain pouvoir sur le protagoniste, l'intégration ne peut pas être proclamée comme réussie, et le *Bildungsroman* n'atteint pas sa finalité. Prenons l'exemple de l'histoire

---

<sup>271</sup> DURMELAT, Sylvie. *Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire. op.cit.* p.61.

<sup>272</sup> *Ibid.* p.78.

d'Azouz/Béni du *Gone du Chaâba* et celle de *Béni ou le Paradis privé*, d'Azouz Begag. Ces œuvres illustrent bien le fait que même quand la reconnaissance attribuée par l'enseignant motive le jeune garçon à consacrer son temps libre à l'apprentissage au lieu d'aller jouer avec les camarades, un tel succès ne dure que pendant la présence du personnage-motivateur. L'attribution d'un nouveau logement social à la famille d'Azouz obligera le protagoniste à changer d'école et le protagoniste se retrouvera ainsi dans un établissement où les enseignants ne lui témoigneront guère d'empathie ou d'encouragement. De plus, avec l'avancée d'Azouz/Béni dans l'âge, l'intégration ne s'accomplit plus uniquement par la voie de l'école, mais par les rapports sociaux entre amis, par la vie amoureuse du protagoniste et par les expériences sociales vécues dans son environnement plus large. L'intégration dans la société doit se dérouler et réussir parallèlement dans plusieurs domaines.

Ajoutons aux propos de Reeck ceux de Hargreaves sur le mélange particulier des expériences propres de la jeunesse, telles les « rites initiatiques que sont l'entrée à l'école, les premières expériences sexuelles et, plus spécifique, la tentative de retour au pays d'origine »<sup>273</sup>, et les expériences douloureuses qui se lient au vécu de l'exclusion. Chez ces auteurs cependant, l'expérience migratoire des parents des protagonistes et les multiples tentatives d'intégration des héros complètent le tableau des thématiques classiques des *Bildungsroman*.

Sans doute Reeck a-t-elle raison de se demander toutefois « comment réussir la quête du *Bildungsroman* quand la réconciliation ne figure pas comme son terme ? »<sup>274</sup>. Reprendre le vocabulaire de Reeck, nous permet d'introduire le terme d'« anti-héros » en lien avec le renouveau « beur » du *Bildungsroman*. Reeck explique que les jeunes protagonistes beurs seraient des héros qui ne correspondent plus aux critères des romans de formation du passé, mais qui suivent le fil du développement des romans modernes dans lesquels les héros ne réussissent souvent pas leurs parcours. L'échec omniprésent dans la vie des protagonistes beurs formule justement une critique envers la société dans laquelle ils rencontrent des obstacles insurmontables. Le roman de formation est une intrigue de transformation, de maturation, d'apprentissage qui interroge les règles de la société et la manière dont on peut se faire une place dans le labyrinthe des normes imposées par celle-ci. Nous

---

<sup>273</sup> *Ibid.* p.141.

<sup>274</sup> *Ibidem.*

ajoutons que les romans « beurs » proposent une interrogation complexifiée, puisque les normes qu'y impose la société entrent souvent en conflit avec celles de leur famille. Interroger le fonctionnement d'une société suppose qu'on questionne les normes et les rapports de pouvoir qu'elle construit. Dans les romans « beurs », il ne s'agit pas uniquement de dépasser la discrimination de classe ou de se confronter à des problèmes générationnels, mais de lutter contre les exclusions raciales et bien souvent genrées. Comme si ces écrivains attestaient que la réconciliation n'était pas envisageable. Cette mise en scène de l'échec pourrait être lue, selon Reeck, comme une critique de l'intégration<sup>275</sup>. Le retour au genre classique du *Bildungsroman* dans la mise en scène de l'exclusion, de la marginalité et des discriminations est une stratégie sophistiquée consistant à réutiliser un genre littéraire européen pour critiquer les mœurs coloniales qui y survivent encore. Transformer les protagonistes en « anti-héros » est une reprise délicate des critères narratifs du genre du *Bildungsroman* classique.

L'idée de l'impossibilité de l'intégration des protagonistes est une clé de lecture dans cette nouvelle approche de Durmelat et de Reeck. Rappelons que la finalité des *Bildungsroman* classiques est double : enseigner au jeune public la bonne intégration dans la société adulte, en y réussissant sur la base des mérites personnels du jeune héros, et proposer la critique de la société d'accueil. Dans la mesure où les personnages principaux des romans des auteurs « beurs » ne réussissent souvent pas à combattre les obstacles auxquels ils se heurtent dans la société, nous pouvons nous demander s'ils ne sont pas maintenus dans un état d'enfance perpétuelle. Notons que, d'abord, à la fin des histoires de notre corpus, les protagonistes n'atteignent pas l'âge adulte, mais restent des mineurs qui dépendent juridiquement de la tutelle de leurs parents. L'intégration dans la société des adultes, par conséquent, ne peut pas se faire. Ensuite, sur le plan symbolique, ces protagonistes se confrontent aux mêmes combats de racisme<sup>276</sup> tout au long des intrigues. Leurs efforts pour les dépasser n'apportent

---

<sup>275</sup> REECK, Laura. « De l'échec à la réussite dans le Bildungsroman beur » ». *op.cit.*

<sup>276</sup> Le passage suivant pris de *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* illustre le racisme ordinaire, de tous les jours que les Beurs et Beurettes rencontrent.

« [...] après avoir cassé le fil de rayonne rouge et jaune du foulard à franges brillantes, comme les aiment les Arabes de Barbès et les femmes du bled [...] »

« Et puis elle savait qu'elle avait à se méfier de ces couleurs presque phosphorescentes qui l'exposaient et qu'elle ne réussissait pas toujours à dissimuler dans le col de son blouson. »

« Elle a remarqué plus d'une fois que des jeunes gens qui portent une keffia [...] sont interpellés par des flics en brigade, au Forum ou dans le métro. »

que des solutions temporaires. Ils se voient se heurter aux mêmes obstacles d'une manière circulaire ; leur combat n'a pas d'absolution possible à l'intérieur des romans. Sans dépasser l'exclusion à laquelle ils font face, ils se retrouvent figés dans une enfance où ils n'arrivent pas à trouver leur place. Les protagonistes sont donc des anti-héros prisonniers d'un état d'enfance symbolique, sans possibilité d'intégrer le monde adulte au sein des narrations. Ils sont incapables par conséquent de remplir la mission que leur assigne généralement le *Bildungsroman*, celle de montrer aux nouvelles générations la voie pour réussir dans la société. Est-ce que la seule fonction que leur attribue ce genre et que ces héros remplissent, c'est celle de tirer la sonnette d'alarme à propos des dysfonctionnements de la société, nous devons nous demander. Notre étude s'attache à démontrer que les stratégies par lesquelles les personnages principaux essaient de construire des espaces vivables, sont tout aussi importantes sur le plan narratif.

Durmelat relève une autre fonction du *Bildungsroman* classique, de ce « genre familial », pour reprendre son expression, à savoir celle de rendre étranger « le quotidien le plus banal »<sup>277</sup>. Pour Durmelat, cette caractéristique peut être étendue aux romans du corpus des écrivains « beurs ». Sur ce point, notre point de vue diffère cependant de celui de Durmelat. Nous proposons de l'inverser et de regarder la mise en scène de l'étrangeté sous un autre angle. Nous avançons que, dans le sens barthien<sup>278</sup> du terme de mythe, raconter « le quotidien le plus banal » des personnes amène le lecteur, au contraire, à se familiariser aux banalités de la vie qu'il ne connaît le plus souvent pas ou qu'il ne connaît que par l'intermédiaire des médias. Suivre le pas d'une fugueuse dans des squats parisiens, s'obliger à se confronter aux dilemmes d'une adolescente exotisée par le regard des hommes dans la trilogie de Shérazade, faire connaissance du « quotidien le plus banal » d'une petite fille qui suit le sens de l'écriture de son père dans *Georgette !*, éviter les flaques d'eau avec un jeune garçon en traversant les bidonvilles lyonnais pour aller à l'école dans *Le gone du Chaâba* servent à familiariser le lecteur avec un monde qui lui est si proche et pourtant presque tout à fait inconnu. Ainsi, l'effet défamiliarisant de l'usage des romans de

---

SEBBAR, Leïla. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. *op.cit.* p.8-9.

<sup>277</sup> « En racontant leur histoire sous couvert d'un genre familial, celui du récit d'apprentissage, ces romans ont un effet défamiliarisant qui fait ressurgir l'inquiétante étrangeté du quotidien le plus banal ».

DURMELAT, Sylvie. *Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire*. *op.cit.* p.66.

<sup>278</sup> BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris : Editions du Seuil, 1957.



formation par les écrivains « beurs » vient peut-être plutôt de l'usage d'un genre littéraire européen en lien avec des intrigues qui retracent le quotidien des jeunes qui sont vus comme étranger par la société dominante.

Dans un article consacré à l'échec de l'intégration dans *Georgette !*, « The "Problem of Immigration" from a Child's Point of View: The Poetics of Abjection in Albert Swissa's "Aqud" and Farida Belghoul's "Georgette!" », Gil Z. Hochberg prolonge certaines des analyses de Durmelat et de Reeck. Dans cet article, Hochberg dépasse la notion de l'échec de l'intégration et propose le concept de « failed narratives »<sup>279</sup>, c'est-à-dire de récits échoués. Hochberg analyse *Georgette !* et relève le caractère fragmenté de la narration du roman. Il choisit de rapprocher l'incohérence structurelle de la narration par l'état d'esprit terrorisé de la jeune protagoniste de *Georgette !*. Il avance que l'échec de l'intégration est responsable de l'état d'esprit chaotique de la jeune fille, personnage principal du roman, et laisse des marques sur l'organisation du récit.

Telling the story of immigration and failed integration from the perspective of young children who seem unable to decode their social, linguistic, cultural, and political networks, Swissa and Belghoul present us less with "narratives" than with "failed narratives," that is to say, with narratives that mimic the fragmented, incoherent, and terrified state of mind of their young protagonists who, in Lacanian terms, fail to transition successfully from the imaginary state into the symbolic order.<sup>280</sup>

Dans son article, Hochberg fait référence à une construction de récit fragmentée et incohérente, qui ne sait plus faire la différence entre délire et réalité, qui se présente dans l'usage des pronoms, des phrases saccadées, morcelées et dans les changements de perspective incohérents. L'échec que les protagonistes rencontrent, malgré leur souhait de réussir leur intégration, rendrait même la narration de telles thématiques presque impossibles dans le cadre des règles de narrations classiques, comme le montre le cas du roman de Belghoul.

---

<sup>279</sup> Notre traduction : « failed narratives » se traduit en français par « récits échoués ».

<sup>280</sup> HOCHBERG, Gil Z. « The "Problem of Immigration" from a Child's Point of View: The Poetics of Abjection in Albert Swissa's "Aqud" and Farida Belghoul's "Georgette!" ». In. *Comparative Literature*, n°2 (printemps/2005). p.159.

Notre traduction : « En racontant l'histoire de l'immigration et l'interrogation échouée de la perspective d'un enfant jeune, qui semble être incapable de déchiffrer leur réseau social, linguistique, culturel et politique, Swissa et Belghoul nous montrent moins des "narrations" que des "narrations échouées", c'est-à-dire, des narrations qui imitent l'état d'esprit fragmenté, incohérent et terrifié des jeunes protagonistes qui, dans le sens lacanien, n'arrive pas à faire la transition avec succès de l'état imaginaire à l'état symbolique ».

Dans les romans « beurs », qui se terminent souvent par une fin ouverte, abstraite ou irréaliste, la réconciliation des valeurs qui clôt les intrigues n'a tout simplement pas lieu. Les romans « beurs » laissent aux lecteurs la possibilité d'inventer leur propre version de la fin et de se rendre compte de la difficulté d'imaginer une clôture sans conflit. Si Reeck précise que dans le cas des romans « beurs » le but ultime de la réconciliation est l'intégration réussie dans la société française<sup>281</sup>, alors l'échec systématique d'intégration éclaire les dysfonctionnements de la société.

Peut-on parler de reconnaissance dans le cas de la protagoniste de *Georgette !* qui finit par se retrouver sous les roues d'une voiture ? Shérazade serait-elle l'héroïne de la trilogie qui réussira à stabiliser son identité pour correspondre à l'image que son entourage se fait d'elle ? Béni, le protagoniste de *Béni ou le Paradis privé* acceptera-t-il l'impossibilité de dépasser les obstacles du chemin qui mène vers France, la fille blonde de qui Béni est amoureux ? Telles sont les questions que nous devons garder à l'esprit pour réfléchir à la manière dont l'intégration est abordée dans notre corpus et questionner le lien du roman « beur » avec le genre du *Bildungsroman*, car ce lien n'est pas anodin du point de vue narratif.

La technique de narration utilisée par les trois auteurs consiste en la mise en scène des personnages enfants, comme des « caméras cachées » par lesquelles les lecteurs ont accès à l'histoire, et à travers lesquelles les lecteurs suivent l'intrigue. Ce sont des jeunes qui questionnent les pratiques des représentants des forces publiques. Que signifie la mise en scène d'une jeunesse politisée dans les années 1980, époque où paraissent ces textes ?

La proposition de Durmelat, de Hargreaves et de Reeck de reconsidérer notre corpus comme des *Bildungsroman* nous permet d'aborder la problématique de l'âge des protagonistes, et à travers elle, celle de l'intégration et de l'exclusion, celle de la légitimité des protagonistes, celle de l'appropriation de l'espace, ou encore celle de l'opposition des valeurs familiales et des valeurs institutionnelles. Comme la comparaison des œuvres le fera apparaître, chaque roman décline ces thèmes d'une manière singulière. Cependant, les lire ensemble constitue une occasion précieuse de pouvoir parcourir les mêmes thématiques à travers le prisme de trois auteurs avec un style d'écriture unique.

---

<sup>281</sup> *Ibidem.*

## II.2. L'appropriation du nom comme stratégie d'existence

Le moment est arrivé pour entrer dans les textes qui constituent le terrain de recherche de notre travail. Il nous paraissait judicieux, voire indispensable de passer par la discussion du contexte dans lequel les romans de ce corpus sont nés, et qui a déterminé leur réception, même en prenant le risque de retarder l'analyse textuelle. Leur introduction, en tant que « romans beurs » a déterminé fondamentalement la direction que les analyses sur ce corpus ont prise. Nous avons critiqué nous-même la prise de direction thématique largement présente, tout en développant les causes qui ont facilité ce type de lecture. Pendant nos recherches et la rédaction de ce travail, nous avons tout de même dû nous confronter à la tentation de refaire le même chemin. La force avec laquelle ces textes résonnent avec des problèmes sociaux des années 1980 et leur actualité frappante les rendent vulnérable à une lecture sociologisante. Nous avons cité l'exemple du *Gone du Chaâba* qui a été destiné à paraître dans une collection dont le public se compose d'enseignants et de travailleurs sociaux ce qui déterminait d'avance la nature de sa réception et l'usage qui a été fait du roman. Les critiques que nous avons formulées ne nient pas l'intérêt de s'intéresser aux thématiques présentes dans ces romans, mais nous émettons des réserves quant à leurs limites. D'après nous, c'est l'analyse textuelle qui permet de savoir et de comprendre comment un texte arrive à créer une ambiance, comment il agit sur le lecteur, à quels outils il a recours pour articuler un message. Se focaliser uniquement sur les thèmes d'un roman amène à oublier qu'un écrivain travaille avec des outils scripturaux, avec des techniques romanesques et narratives afin de faire parler un texte.

Dans ce chapitre, nous avons opté pour l'analyse individuelle des romans au travers le motif du nom et ceci dans le but de présenter l'intrigue de chaque roman aux lecteurs qui n'auraient pas eu l'occasion de se familiariser avec. Nous voulions éviter la présentation des intrigues de manière séparée en début de ce travail et avons opté de les résumer au même moment où nous entamons l'analyse textuelle proprement dite. D'autant plus, que les titres des romans sont tous pronominaux, qui renvoie le lecteur à l'une des grandes préoccupations des protagonistes, à savoir comment ils se présentent, comment ils se nomment. Ce procédé nous permet dans la suite de faire croiser les textes sans devoir clarifier les intrigues à chaque instance — puisque les intrigues seront désormais connues —, et de proposer une lecture comparative des romans au lieu de traiter chaque texte séparément. Nous souhaitons tourner notre

attention à la lecture attentive des romans et la croiser avec des théories et analyses essentiellement féministes et postcoloniales dans le but d'éclairer les procédés textuels et les sujets sociaux qui nous paraissent être les clés de l'énergie de l'écriture que proposent les trois auteurs.

### II.2.a. Les mots blessent ou l'acte de nommer

Dans les romans de notre corpus, le rapport à la France est traversé par une relation émotionnelle et par un rapport de pouvoir particuliers qui tissent le quotidien des protagonistes. Ces rapports ne sont pas insouciant, il semble y avoir peu d'espace pour que les personnages-enfants puissent acquérir de la liberté sur le chemin de la construction identitaire. Le nom étant le premier détail qu'une personne partage avec l'autre, le premier indice de soi qu'elle fournit, rien n'est plus naturel que nous nous intéressions aux diverses manières dont la problématique des noms est posée dans ces textes. Nous invoquons les mots de Nacer Kettane pour illustrer la nature politisée du simple fait de porter un nom arabe. Il dit dans le numéro spécial de *Sans Frontière* « La "Beur" génération. A la mémoire de Taoufik Ouannes »<sup>282</sup> que porter un nom arabe, c'est militer chaque jour, c'est porter un badge sur soi à chaque heure de la journée, c'est d'être visible en tant que Beur. La violence raciste est un thème phare des trois auteurs.

« Ton nom est ton destin. »<sup>283</sup>, écrit Abdelkebir Khatibi dans *La blessure du nom propre*, soulignant le pouvoir que le nom exerce sur son « propriétaire ». Etre nommé est un acte symboliquement important dans la vie. C'est d'abord l'autre qui nous nomme et cet autre primaire fait référence tout d'abord aux parents. Les parents choisissent le nom de l'enfant, parfois en respectant les traditions familiales de passer le nom d'un ancêtre, comme nous l'observons dans *Béni ou le Paradis privé*, parfois sans le faire, comme c'est le cas dans *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Quel que soit le cas, le nom de famille attache le nouveau-né à la lignée ancestrale. Par le nom, il devient quelqu'un, il acquiert un statut officiel qui sera marqué sur sa carte d'identité. L'acte répété de se présenter s'accomplira également par ce prénom

---

<sup>282</sup> « La "Beur" génération. A la mémoire de Taoufik Ouannes ». *Sans Frontière*, n°92-93, avril-mai 1985, numéro spécial. p.83.

<sup>283</sup> KHATIBI, Abdelkebir. *La blessure du nom propre*. Paris : Denoel, 1986. p.7.

et/ou ce nom. Le nom deviendra le premier geste de partage qu'on offre aux inconnus qu'on rencontre.

Dans le contexte postcolonial, comme le décrivent les trois auteurs du corpus, ce geste apparemment simple est lourd de conséquence. Les protagonistes-enfants héritent du nom de famille de leurs parents, ce qui constitue dans chaque cas un héritage de consonance étrangère. Leur nom désigne alors non seulement la filiation parentale, mais parle inévitablement et dans l'immédiat de l'histoire rattachée à l'expérience migratoire de la famille. Que les enfants veuillent ou non parler de cette expérience, ils la partagent involontairement dès le moment où ils se présentent. L'autre, leur interlocuteur, peut alors légitimement les questionner quant à la provenance de leur nom, c'est-à-dire, en fin de compte, quant à leur histoire personnelle. Le simple fait de détenir un nom et un prénom étranger s'élève au statut d'un problème dans les romans analysés ici. Il nous renvoie au besoin de comprendre la spécificité du contexte des années 1980 en France, surtout étant donné que Belghoul, Begag et Sebbar attachent une importance particulière à cette question.

Le nom étant l'une des premières informations échangée dans une situation de communication, l'héritage migratoire est donc rappelé à chaque fois. Cette situation est propre à tous les protagonistes des romans que nous analysons. Sans exception, leur nom est questionné, mis à l'épreuve de l'authentification et du conformisme à une identité française ou arabe. Begag, Belghoul et Sebbar choisissent des stratégies diverses pour mettre cette thématique en scène : on voit des exemples de changement de nom jusqu'à l'effacement complet de celui-ci. Une panoplie d'outils de narration et de prises de position se découvre au fil des lectures. Durmelat se demande dans *Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire* si l'héritage du nom — que cela soit le nom de famille ou le prénom — a pour effet de rendre illégitime les personnages d'origine maghrébine.

Les ruses de la signature et la manipulation du nom – nom propre, nom du père, ou pseudonyme – jouent un rôle crucial dans les stratégies discursives déployées par les auteurs. En effet de quel nom contresigner quand on est illégitime ?<sup>284</sup>

---

<sup>284</sup> DURMELAT, Sylvie. *Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire. op.cit.* p.59.

D'autre part, l'acte de s'adresser à quelqu'un comporte en soi le geste de reconnaître l'autre. Comment l'autre me reconnaît-il ? Pour y répondre, il faut savoir comment l'autre me voit. Suis-je un pair pour lui ? Voit-il en moi son égal ou établit-il d'emblée avec moi un rapport hiérarchique ? Azouz, Béni, Shérazade ou la protagoniste de *Georgette !* apparaissent-ils aux yeux de leurs interlocuteurs comme des représentants de catégories raciales, genrées et de classe ? Judith Butler fournit une voie d'analyse précieuse en expliquant qu'« on "existe" non seulement parce que l'on est reconnu, mais, plus fondamentalement, parce que l'on est *reconnaissable* »<sup>285</sup>. Être reconnaissable implique l'usage des catégories qui forment le mécanisme complexe de comment l'on aperçoit les autres.

Au fil des récits, tous les protagonistes de notre corpus éprouvent le besoin de changer leur propre nom et de s'approprier d'autres noms plus « neutres » que Shérazade ou Ben Abdallah. Changer de nom demande de la détermination et suppose que l'on éprouve le besoin de cesser d'apparaître comme un étranger. Quelles que soient ses modalités, c'est un acte prémédité, qui passe par un lent cheminement. Tout commence par un doute sur le nom original, suivi du souhait de l'abandonner ; puis vient le temps du choix d'un nouveau nom en fonction des problèmes soulevés par le premier ; enfin, c'est le moment difficile de révéler sa décision à sa communauté d'origine, à sa famille ou à son entourage, et d'en payer potentiellement le prix.

Nous pouvons ici nous référer aux travaux de Butler, qui consacre une grande partie de son travail à questionner l'acte de nommer. Elle porte plus particulièrement un intérêt à l'usage de l'injure. Dans *Le pouvoir des mots: discours de haine et politique du performatif*, elle questionne ainsi la nature du *pouvoir* des mots. Les mots blessent, comme le dit l'expression, mais qu'entend-on par cela ? Les mots auraient-ils vraiment le pouvoir de frapper, de causer des dégâts ? Autrement dit, les mots pourraient-ils nous blesser à proprement parler ? Quoique le cadre dans lequel s'exprime Butler ne soit pas celui des romans que nous étudions, ses propos nous aident à éclairer d'avantage la relation qui s'établit entre deux êtres humains dans la situation de dénomination.

Pour Butler, être interpellé par une injure cause premièrement de l'humiliation, mais cet acte permet également de dépasser l'humiliation et d'acquérir une existence

---

<sup>285</sup> BUTLER, Judith. *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*. Paris : Editions Amsterdam, 2004 [1997]. p.25.

sociale par le biais de l'injure même. « Mais ce nom recèle par ailleurs une autre possibilité : recevoir un nom, c'est aussi recevoir la possibilité d'exister socialement, d'entrer dans la vie temporelle du langage, possibilité qui excède les intentions premières qui animaient l'appellation »<sup>286</sup>. La langue permet donc au locuteur non seulement d'aborder une autre personne, d'entrer en contact avec elle, mais aussi de se dépasser et de transformer cet appel en quelque chose d'autre.

Butler s'inspire du travail de John Langshaw Austin et de sa théorie des actes de langage. Elle est particulièrement sensible à l'idée du mécanisme de la répétition dans la langue. Selon Austin, la langue gagne son pouvoir par l'acte de répéter un mot/un nom/une injure. C'est une perspective que partage Butler<sup>287</sup>. Par la répétition, l'acte de nommer se prolonge dans le temps. C'est, par exemple, le pouvoir de la répétition qui a permis au terme « beur » de gagner son importance, pour donner un exemple de notre propre travail. Par la présence répétée de ce terme, il est devenu courant. C'est également suite à l'incrédulité répétée devant son nom que Shérazade choisit de se présenter par d'autres noms au cours de la trilogie. Selon la même logique, Béni dans *Béni ou le Paradis privé* est constamment blessé par le manque d'effort de la part de ses professeurs pour apprendre la bonne prononciation de son prénom. Au quotidien, c'est cette répétition même qui donne une certaine gravité à des actes qui pourraient sembler banals s'ils étaient isolés.

La répétition des insultes engendre de la violence. Sebbar en témoigne par exemple dans la nouvelle autobiographique, *Les trois sœurs et les filles des cités*, que nous choisissons de citer pour les détails autobiographiques qu'il ajoute au sujet du pouvoir des mots. « Les mots frappent, même si elles ne comprennent pas, les petites Roumiate, elles entendent nos insultes et même si elles nous regardent pas, elles voient nos gestes vers elles. »<sup>288</sup> —lit-t-on. Les petites Roumiate sont l'auteur et ses sœurs qui ne comprennent pas le sens des insultes prononcées en arabes, mais en comprennent très bien la signification à travers les gestes et l'intonation avec laquelle elles sont dites. Tout comme dans le cas de l'appellation de notre corpus, la question du nom constitue le point culminant de l'interrogation de la place à laquelle les enfants de notre corpus sont relégués.

---

<sup>286</sup> *Ibid.* p.22.

<sup>287</sup> *Ibid.* p.23-24.

<sup>288</sup> SEBBAR, Leïla. « Les trois sœurs et les filles des cités ». in. AMARA, Fadéla. *Des filles et des garçons*. Paris : Editions Thierry Magnier, 2003. p.164.

Or, le pouvoir dont la langue dispose « ne réprime pas seulement, il fait d'exister »<sup>289</sup>, explique Eric Fassin dans la préface écrite pour *Trouble dans le genre* de Judith Butler. Il serait erroné d'approcher la question du nom de l'unique angle de la répression qu'elle détient comme pouvoir. Cette dynamique de l'appellation paradoxale s'observe dans le cas des trois romans : les jeunes reprennent le pouvoir sur eux-mêmes par le biais de la langue, autrement dit, ils acquièrent par leurs actes la capacité d'agir en déjouant la logique même par laquelle leur nom, de consonance arabe, les renvoie à leur étrangeté dans la société française.

Il est possible d'inverser le sens injurieux d'un mot comme cela s'était fait dans le cas de queer, pour reprendre l'exemple de Butler, ou dans celui de « arabe » transformé en « beur », pour rester au sujet de notre étude. Dans ces cas-là, la subversion s'était opérée par la réappropriation du terme et par la performance de celui-ci en lui donnant un sens valorisant par la communauté même sur laquelle son sens péjoratif portait.<sup>290</sup> Martine Yasmine Marzouk Hovanessian et Catherine Quiminal résument cette tactique avec les mots suivants :

D'un côté ces étiquettes dessinent des contours d'identités prescrites, de l'autre, dans une tentative de retournement, elles peuvent être revendiquées par les dominés eux-mêmes. Ces derniers visent alors à mettre en place des solidarités permettant de faire face aux situations de discrimination vécues.<sup>291</sup>

La réversibilité du processus signifie que l'acte et le langage sont séparés par une distance qui laisse de la place à un contre discours formulé par le destinataire de l'injure, comme l'explique Butler. Nous verrons bientôt que les romans de notre corpus fournissent maints exemples de contre-discours, dont le plus spectaculaire est le changement de prénom. C'est ce qui se produit quand Ben Abdallah décide de s'appeler désormais Béni, quand le personnage central de *Georgette !* joue avec la

---

<sup>289</sup> FASSIN, Éric. « Préface à l'édition française (2005). Trouble-genre ». In. BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : La Découverte, 2006 [1990]. p.15.

<sup>290</sup> L'avertissement des traducteurs de Judith Butler résume bien comment « queer » est devenu un terme valorisant.

« Le terme "queer", qui signifie "étrange", a longtemps été utilisé pour désigner de façon péjorative les homosexuels [...]. A la fin des années 1980 et au début des années 1990, il est repris comme emblème par le mouvement *queer*, mouvement à la fois théorique et militant. Le terme queer définit une (post)identité distincte des catégories "gay" et "lesbienne", jugées trop statiques, tout en les englobant. Le queer s'oppose au normal, et non simplement à l'hétérosexualité. »

NORDMANN, Charlotte et Jérôme Vidal. « Avertissement ». In. BUTLER, Judith. *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*. Paris : Editions Amsterdam, 2004. p.18.

<sup>291</sup> HOVANESSIAN, Martine Yasmine Marzouk et Catherine Quiminal. « La construction des catégories de l'altérité ». In. *Journal des anthropologues*, n°72-73 (1998). URL : <http://jda.revues.org/2694>.



possibilité réelle de s'inventer et de se réinventer par le choix d'un nouveau prénom, et c'est aussi ce qu'on constate à la lecture de la légèreté avec laquelle Shérazade choisit de nouveaux noms en se transformant en divers personnages. Ces actes sont des réponses aux questionnements incessants des noms des protagonistes qui choisissent d'agir en se moquant de leurs interlocuteurs, comme dans la trilogie de Sebbar, en choisissant un nom dont l'origine apparaît incertain et qui, par sa caractéristique neutre, est apte à passer pour un nom international, ou en choisissant tout simplement à ne pas dévoiler son propre nom, comme le fait la protagoniste de *Georgette !*.

Tous les narrateurs des récits que nous étudions fournissent les raisons pour lesquelles les personnages principaux envisagent ce changement, en dépit de sa gravité aux yeux de leur famille. Car renier son nom, c'est nier sa filiation. Dans *Georgette !*, le changement de prénom aura une conséquence dévastatrice : elle conduira au reniement du père. Dans *Le gone du Chaâba* et *Béni*, le changement de prénom du protagoniste évoque une stratégie répandue parmi les enfants de la cité, mais gardée secrète de la famille, celle de choisir un prénom qui ne fait pas référence à leur filiation arabe. Dans *Shérazade*, la protagoniste change de nom selon les situations dans lesquelles elle se trouve sans toutefois renier son propre prénom, alterner son orthographe ou discuter ses choix avec sa famille ce qui atténue l'effet psychique de ce choix qu'elle assume complètement. Décrypter leurs différences pour ensuite les comparer s'avère particulièrement intéressant du fait qu'ils traitent tous du même sujet, mais en proposent des approches différentes.

De quelle manière l'expérience migratoire des parents détermine-t-elle l'expérience des enfants en terre d'accueil ? Comment le geste le plus primaire, celui de se présenter, influence-t-il la construction de l'image de soi des protagonistes ? Comment vivent-ils l'attachement symbolique permanent aux origines familiales dont sont chargés les noms familiaux, a fortiori dans une situation de marginalité économique ? Quelles tactiques et stratégies inventent-ils pour se construire, pour combler une situation que Sebbar caractérise de l'« entre-deux » ? C'est ce que nous essayerons d'élucider dans les pages qui suivent.

Nous invitons les lecteurs de ce travail à se familiariser avec l'intrigue des romans qui forment notre corpus par le biais des questionnements propres aux noms de leurs protagonistes. Pour faciliter ce travail, nous incluons le résumé de chaque

roman en début des sous-chapitres dans lesquels nous articulons l'analyse des noms roman par roman.

## II.2.b. L'usage des noms dans le corpus

### II.2.b.1. De Azouz à Béni – à la recherche du nom de la reconnaissance

Le protagoniste du *Gone du Chaâba*<sup>292</sup>, Azouz, est un garçon de 9 ans qui vit avec sa famille dans le Chaâba, le bidonville se situant à la périphérie de Lyon. Leur cadre de vie est modeste : il n'y a ni eau, ni électricité dans leur baraque. Messaouda, la mère s'occupe du ménage, lave le linge au seul point d'eau du bidonville, fait la cuisine, assure la propreté de la maison et arrange les cérémonies traditionnelles, telle la circoncision de leurs fils. Bouzid, le père s'enveloppe dans le silence tandis qu'il fume sa cigarette le soir sur les marches de l'escalier après être rentré de l'usine où il travaille. Son rôle paternel s'exerce essentiellement en tant que chef de famille qui assure leur revenu. Azouz a une sœur, Zohra et un frère, Farid. Les parents d'Azouz sont analphabètes et prennent au sérieux la réussite de leurs enfants à l'école pour éviter de devoir choisir un métier déplorable comme ils l'ont dû faire. Azouz décide un jour qu'il deviendra l'un des meilleurs élèves, mais cela a un prix : il doit refuser de donner son aide à ses camarades arabes et doit copier les normes sociales imposées par l'école, c'est-à-dire de cesser de parler arabe en classe et de valoriser l'effort individuel à l'effort de la communauté. A force d'avancer vers son but, il incarnera l'exemple de la réussite de l'intégration tandis qu'il s'éloignera des autres membres du Chaâba. Un jour, la police arrive pour faire fermer la boucherie clandestine du bidonville ce qui entraîne la dispersion des familles vers des HLM. La famille de Bouzid déménage également. Dans la nouvelle école, Azouz rencontre un professeur qui lui-même a vécu en Algérie et sait valoriser les connaissances culturelles d'Azouz. Lors d'une rédaction, le personnage principal choisit d'écrire sur le racisme dont il fait l'expérience au quotidien. Ce travail scolaire d'écriture sera une réussite, le professeur de français le félicitera et en fera un modèle à copier pour la classe.

*Béni ou le Paradis privé* peut être considéré comme la suite du *Gone du Chaâba*, bien que les noms aient été changés à la demande de l'éditeur. Ben Abdallah, ou simplement Béni est le protagoniste de ce tome. C'est un adolescent doublement marginalisé par ses origines et par son obésité. Pourtant, ses préoccupations sont

---

<sup>292</sup> « Son premier livre, *Le Gone du Chaâba*, paru en 1986 et adapté au cinéma en 1997, continue à se vendre au rythme de 20 000 exemplaires par an. » informe Sylvie Durmelat dans *Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire* à la page 93. concernant l'auteur.

celles d'un adolescent quelconque : l'école, la famille, le temps passé avec des amis, mais aussi un premier amour occupent son quotidien. Jour après jour, Béni doit cependant faire face au racisme. La mère d'un de ses amis préfère par exemple qu'il ne fréquente pas son fils, les professeurs butent contre son nom. A la fin du roman, il essaie de rejoindre en vain son amour, il est refoulé de la discothèque où elle l'attend.

Dès le début de la narration, une logique dichotomique s'établit : le monde d'Azouz est peuplé de personnes qui pensent selon la dichotomie qui divise le monde en Arabes et en Français, et ceci indépendamment de la nationalité de ceux-ci ou de leur lieu de naissance. Les Français sont les Blancs qui appartiennent à une classe économique supérieure et surtout, vivent de l'autre côté du Périphérique<sup>293</sup>. Les Arabes sont pour Azouz les habitants des habitations précaires du Chaâba, c'est-à-dire des familles où les pères ont un travail physique et où les mères s'occupent des enfants. Etre français apparaît aux yeux d'Azouz comme le dépositaire d'un état « neutre », qui ne se remarque pas, qui n'est pas constamment questionné, qui ne doit pas faire ses preuves, qui compose la norme. Le lieu essentiel de la confrontation des deux « communautés », pour Azouz, est l'école communale où les enfants du quartier se retrouvent dans la même classe.

Le tiraillement entre les deux communautés est un thème constant des deux romans de Begag. Dans le cas du protagoniste du *Gone du Chaâba*, on constate l'entrecroisement du questionnement du nom, de la légitimité et l'expression du sentiment de honte. Ce sentiment restera un sentiment éprouvé dans la suite du *Gone du Chaâba*, dans *Béni ou le Paradis privé*, malgré la fin de ce premier qui laisse penser que l'intégration d'Azouz a réussi.

Dans *Le Gone du Chaâba*, la question du nom apparaît par l'acte de nommer et ne passe pas par le prénom, comme dans la suite du roman. L'une des stratégies qu'Azouz choisit dans l'objectif de passer pour un Français comme les autres est de ne pas nommer les objets en arabe ou en argot lyonnais, voire si besoin, de les décrire par une stratégie d'euphémisation. Au moment, par exemple, où le maître, M. Grand, leur donne comme devoir d'écrire une composition sur leurs vacances, Azouz choisit

---

<sup>293</sup> Louise et son mari font l'exception à cette règle, mais leur situation économique est également meilleure que celle des habitants du Chaâba.

de décrire le Chaâba comme si c'était un paysage magnifique de campagne. Pour dissimuler la vérité, il omet volontairement le nom de ce qu'il décrit. La logique derrière cette stratégie consiste à imiter les lectures qu'ils ont faites à l'école – c'est-à-dire les normes que le maître leur a montrées –, où il était question de paysages bucoliques. Pour ne pas décevoir le maître, et pour se conformer à l'image de l'écolier en vacances, Azouz choisit d'imiter les descriptions et les aventures de ces lectures. Quitte à mentir sur son vrai cadre de vie, dont le maître devrait, normalement, avoir conscience, il reformule, invente et contourne. Azouz déclare que « Je ne peux pas lui parler du Chaâba, mais je vais faire comme si c'était la campagne, celle qu'il imagine »<sup>294</sup>. Comment doit-on comprendre le verbe « pouvoir », employé dans cette phrase ? Qu'est-ce qui empêche Azouz d'écrire sur la vie au bidonville ?

Bien évidemment, Azouz n'est pas contraint de raconter ses vacances au sein de la communauté arabe et française du Chaâba. Il s'autocensure sous la pression de devenir l'un des meilleurs élèves de la classe. Ce qu'il retient du fonctionnement de « l'ascenseur social » que devrait être l'école se résume dans l'assimilation intégrale du modèle qu'on lui présente. Cela concerne également les lectures que les élèves font en classe et auxquelles manque toute référence à la colonisation et au cadre de vie des enfants de parents immigrés.

Cette imitation, c'est-à-dire le passage sous silence de son cadre de vie, s'avère payante. Le maître félicite Azouz et le présente comme un modèle à suivre devant toute la classe. L'ironie de ce passage est un moment fort du récit. Comme nous le verrons d'ailleurs un peu plus loin, l'ironie joue un rôle essentiel dans les romans de Begag. Soulignons simplement ici l'impossibilité de la situation dans laquelle Azouz se trouve. A travers l'ironie de la situation, le lecteur perçoit la tension entre les modèles présentés à Azouz et l'obligation où il se voit réduit de renier son environnement, son quotidien et ses propres difficultés pour offrir à la société l'image nette, conforme et bienséante du petit garçon qu'elle attend de lui. Dépasser les cadres autorisés par le maître aurait l'effet de déclencher un questionnement sur sa famille. On attendrait d'Azouz qu'il se présente comme un garçon du Chaâba, un Arabe, un pauvre, un dernier de la classe qui est incapable de réussir. Dans le but de devenir le meilleur élève et de récolter les félicitations du maître, Azouz ne « peut » en effet pas raconter ses vacances au Chaâba. Ce passage illustre bien comment la société

---

<sup>294</sup> BEGAG, Azouz. *Le gone du Chaâba*. Paris : Editions du Seuil, 1986. p.59.

dominante exerce une pression constante sur ceux qui se trouvent à sa périphérie. Ne faut-il d'ailleurs pas parler d'assimilation, et non d'intégration, dès lors que l'école demande au protagoniste d'effacer les particularités de son vécu pour devenir un élève modèle, de renier les manifestations de son héritage culturel parental, c'est-à-dire d'entrer dans le moule ?

Faire semblant dans la rédaction et suivre les stéréotypes du maître montre d'ailleurs, qu'Azouz connaît très bien les codes de la réussite du monde du maître. Il sait les mimer, même si cet acte de mimique nécessite de renier une partie de son vocabulaire et de son quotidien. Ce que Homi Bhabha dit de l'imitation peut ici nous aider<sup>295</sup>. C'est dans les situations coloniales, remarque Bhabha, qu'imiter<sup>296</sup> prend la signification la plus radicale. Les sujets colonisés miment les gestes et les actes des colonisateurs afin d'accéder au même pouvoir que ces derniers détiennent. Bien entendu, la personne qui mime court alors le risque de renier sa propre identité, ses propres racines culturelles et les autres membres de sa communauté de provenance. Selon Bhabha, l'acte de mimer n'est cependant pas unilatéralement négatif. Parfois, bien que malgré soi, mimer peut devenir un acte subversif. Prenons l'exemple des gens qui ont vécu en Métropole et qui retournent au pays ayant intégré les manières des gens de la Métropole. Au pays, ils continuent à mettre en acte les mêmes gestes, qui y sont perçus, puisque la position d'énonciation change, comme des manières prétentieuses, explique le philosophe. Par leur métamorphose, ce sont également les gestes symboliques qui représentent la blancheur et le pouvoir qui sont ainsi déconstruits<sup>297</sup>. Ce geste est subversif parce qu'il déconstruit les moyens de

---

<sup>295</sup> BHABHA, Homi. « Of Mimicry and Man : The Ambivalence of Colonial Discourse ». In. *October*, n°28 (printemps/1984). pp.125-133.

Voir également : BHABHA, Homi. *Les lieux de la culture*. Paris : Payot, 2007. [BHABHA, Homi. *The location of culture*. London/New York : Routledge, 1994].

<sup>296</sup> Nous avons opté pour utiliser le terme plus général de l'acte de mimer au lieu de mimésis, mimétisme ou imitation, suite à l'imprécision qui caractérise la traduction du terme de mimicry de Bhabha, et parce que, nous souhaitons mettre l'accent sur l'action d'agir.

« Mais l'inconfort fait contre-théorie ici. L'indécision, ou l'asystématique, sur la traduction de "mimicry", autre concept central de Bhabha, et caractéristiquement pluri-vocal lui aussi puisqu'il fait résonner à la fois la voix poétique-théorique de Naipaul et celle théorique-poétique (et traduite) de Lacan, partagée entre "mimétisme" et "imitation" ([...] alors même que le terme est syntaxiquement apparié à "mimésis"), crée la même imprécision conceptuelle ».

JOUBERT, Claire. « Théorie en traduction : Homi Bhabha et l'intervention postcoloniale », In. *Littérature*, n°154 (2/2009). pp.149-174. URL : <http://www.cairn.info/revue-litterature-2009-2-page-149.htm>.

<sup>297</sup> Bhabha s'est inspiré de la notion de déconstruction de Jacques Derrida et de la notion de performativité de John Langshaw Austin.

domination liés au centre et bien souvent à la blancheur en les ridiculisant de l'intérieur du système.

L'autre référence précieuse lorsqu'il est question de mimétisme est Luce Irigaray. Mimésis prend un sens largement différent chez elle. Pour elle, il s'agit d'effectuer un geste de réappropriation par l'usage de la tactique du mimésis ou de l'acte de mimer. Dans une lecture féministe, mimer revient alors à déjouer les règles du masculin, celles d'un patriarcat, pour les répéter jusqu'à les démasquer dans le but de les approprier en excellant dedans.

Jouer de la mimésis, c'est donc pour, une femme, tenter de retrouver le lieu de son exploitation par le discours, sans s'y laisser simplement réduire. C'est se soumettre — en tant que du côté du "sensible", de la "matière"... — à des "idées", notamment d'elle, élaborées dans/par une logique masculine pour faire "apparaître", par un effet de répétition ludique, ce qui devrait rester occulté : le recouvrement d'une possible opération du féminin dans le langage.<sup>298</sup>

Il est flagrant de constater à quel degré la stratégie de mimer est importante dans les discours postcoloniaux et féministes, c'est-à-dire, dans les discours produits par des champs philosophiques luttant contre la discrimination de la société dominante, hétéronormative, masculine et bien souvent blanche. Meyda Yegenoglu<sup>299</sup> attire l'attention sur l'importance de l'acte d'Irigaray de déconstruire le phallogentrisme occidental dans le but de démontrer que les femmes ne sont pas des sujets comme les hommes, que leur existence en tant que des sujets est bien plus diverse et se structure selon d'autres logiques. Nous notons entre parenthèses que nous reviendrons en détails à cette scène dans la troisième partie où il sera question des stratégies narratives déployées dans les romans. Il nous semble que la stratégie du mimétisme peut être observée dans la scène où Shérazade pose pour un photographe dans des habits orientaux, joue le jeu du photographe jusqu'au moment où il s'apprête à la prendre en photo quand elle effectue l'acte de subversion en le braquant.

Revenant à la question du prénom, il convient de noter qu'elle ne correspond pas au moment culminant de l'intrigue du *Gone du Chaâba*, mais elle n'est toutefois pas sans importance. A la page 58, on lit : « Ce matin, leçon de morale, annonce-t-il

---

<sup>298</sup> IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Editions Minuit, 1977. p.74.

<sup>299</sup> YEGENOGLU, Meyda. *Colonial Fantasies : Towards a Feminist Reading of Orientalism*, Cambridge : Cambridge University Press, 1998. p.9

après avoir fait l'appel et trébuché sur tous les noms arabes »<sup>300</sup>. La scène retrace le rituel du matin qui consiste à répéter l'acte de mal nommer les élèves portant un prénom arabe. M. Grand prononce systématiquement mal leurs noms<sup>301</sup>, exerçant un pouvoir symbolique révélateur non seulement de sa position d'enseignant, mais également de sa francité, puisque son nom français n'est jamais mal prononcé, et que les autres élèves ayant un nom français ne se trouvent jamais dans la situation embarrassante de devoir entendre leurs noms mal prononcés sans être dans la position de pouvoir corriger leur maître.

A ce sujet, le questionnement que pose Derrida par rapport à l'acte de nommer nous semble pertinent. Nous faisons référence à ses pensées sur le geste de nommer dans la pratique de l'accueil de l'autre<sup>302</sup>. Les pensées du philosophe nous intéressent spécifiquement dans la mesure où il dit que ne pas nommer semble être l'un des critères de l'hospitalité inconditionnelle. On sait que nommer remplit la fonction d'identifier, de juger, de catégoriser, bref, de faire de l'autre un sujet identifiable, face à soi. Comment sortir de cet antagonisme ?

Derrida répond à ces inquiétudes qu'épistémologiquement, nommer serait un acte d'oppression de la part de l'hôte qui accueille, par lequel l'opposition entre moi et l'autre s'établirait. Cette opposition exclut la possibilité de l'égalité et celle de la compréhension absolue de l'autre. Pour l'hôte qui reçoit, l'acte de nommer exclut également la possibilité de l'accueil inconditionnel car dans cette configuration, l'hôte

---

<sup>300</sup> BEGAG, Azouz. *Le gone du Chaâba. op.cit.* p.58.

<sup>301</sup> La thématique de la mauvaise prononciation des noms arabes revient également dans *Béni ou le Paradis privé*, où on lit : « J'ai commencé à vouloir changer de prénom à cause de l'école. Les profs n'arrivaient jamais à prononcer correctement le mien, soi-disant parce qu'ils n'avaient pas l'habitude. »<sup>301</sup>

BEGAG, Azouz. *Béni ou le Paradis privé. op.cit.* p.40.

<sup>302</sup> Pour aller plus loin : Derrida remarque également le paradoxe qui se cache dans la pensée hospitalière sans conditions. Ce paradoxe a ses conséquences dans les politiques migratoires. Que l'étranger soit accueilli en famille, les hôtes ont besoin de pouvoir différencier les membres d'un clan des autres. Cette différenciation demande la connaissance du nom. Etre hospitalier avec plus d'une personne rendra donc impossible la pratique de l'hospitalité inconditionnelle dont le fondement est la non connaissance du nom.

[...] il faudrait noter une fois de plus un paradoxe et une contradiction : ce droit à l'hospitalité offert à un étranger « en famille », représenté et protégé par son nom de famille, c'est à la fois ce qui rend possible l'hospitalité ou le rapport d'hospitalité à l'étranger, mais du même coup le limite et l'interdit.

DERRIDA, Jacques et Anne Dufourmantelle, *De l'hospitalité*. Paris : Editions Calmann-Levy, 1997. p.27.



occupe une position où il se renseigne sur l'autre, où il instaure une dialectique dans laquelle sa sécurité sera assurée.

[...] comment la pensée pourrait-elle réellement appréhender l'autre, le tout autre, sans étonnement ? Or la pensée est par essence une puissance de maîtrise. Elle n'a de cesse de ramener l'inconnu au connu, d'en morceler le mystère pour le faire sien, l'éclairer. Le nommer.<sup>303</sup>

Contrairement à cette dialectique, dans une situation d'écoute, le sujet accepte d'accueillir sans condition, de donner plus que ce qu'il a, de prendre le risque de déborder<sup>304</sup>. Or, le passage de l'accueil des élèves témoigne du contraire de l'idéal de l'accueil développé chez Derrida. Les élèves ne demandent pas de ne pas être nommés. Ils n'aspirent pas à l'accueil inconditionnel. La violence de l'acte du maître émane de l'absence de l'effort de se situer dans la position de l'autre. Son eurocentrisme flagrant témoigne de manière générale de l'état d'une France qui ne sait pas comment penser sa diversité et comment rompre avec ses rapports de pouvoir coloniaux, or, du moins, c'est l'image qui surgit des romans du corpus<sup>305</sup>.

Comme nous l'avons précédemment évoqué, l'acte de nommer gagne de l'importance dans les situations de présentation. *Le gone du Chaâba* inclut une scène où Azouz arrive dans une nouvelle école après le déménagement de sa famille du Chaâba. C'est sa première journée là-bas, il essaie alors de savoir s'il y a des élèves arabes dans sa nouvelle classe. Il parcourt la liste des noms affichée sur le mur, sans avoir vu les élèves en question. Nous saurons, par le biais du monologue intérieur d'Azouz qu'« avec des prénoms comme ça, ils ne doivent pas être arabes »<sup>306</sup>. « Je jette un coup d'œil sur les noms suivants. Pas de compatriote dans la sixième »<sup>307</sup>, il poursuit. Dans le roman, l'ascension sociale d'avoir pu intégrer une meilleure école va de pair avec la solitude, à laquelle le narrateur fait déjà allusion au début de l'intrigue,

---

<sup>303</sup> *Ibid.* p.32.

<sup>304</sup> SEFFAHI, Mohammed. *Autour de Jacques Derrida. Manifeste pour l'hospitalité aux Minguettes*. Grigny : Editions Paroles d'Aube, 1999. p.141. Derrida y fait référence à ce que Levinas dit de l'hospitalité lorsqu'il affirme qu'il ne se produit d'hospitalité réelle que dans le cas d'accueillir au-delà de ses propres capacités.

<sup>305</sup> Nous posons la question si c'était justement cette volonté de prendre le risque qui manquait dans l'institution littéraire française quand elle a nommé « littérature beur » un ensemble de textes mal définis ? « Il y a vingt ans il était très difficile de parler de littérature de l'émigration ou de littérature féminine au Maghreb, peut-être d'autant plus qu'on y percevait avec agacement ces domaines comme étant ceux qu'une lecture occidentale attendait le plus. », explique Charles Bonn, « Pourquoi nous, ici, maintenant ? Emergences littéraires et théorie postcoloniale. »

<http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/2001CasaFemmes.htm>.

<sup>306</sup> BEGAG, Azouz. *Le gone du Chaâba. op.cit.* p.183.

<sup>307</sup> *Ibid.* p.204.

quand Azouz est exclu de la communauté des enfants du Chaâba au moment où il devient l'exemple du bon élève arabe. Les noms acquièrent une fonction de boussole qui indique à Béni ce qu'il peut partager de lui-même et de sa famille, mais aussi comment se comporter une fois en classe puisqu'il saura si sa culture d'origine y est représentée. Ce passage laisse également croire que malgré le fait qu'Azouz souhaite devenir l'égal des autres élèves et ne pas être traité comme l'Arabe de la classe, le rapport avec les enfants arabes est de nature différente qu'avec les enfants blancs.

Dans la suite du *Gone du Chaâba*, dans *Béni ou le Paradis privé*, on assiste au surgissement de la question proprement dite du changement de nom. Dans *Béni ou le Paradis privé*, nous retrouvons le personnage central déjà plus âgé, adolescent, à la fin des vacances scolaires estivales, juste après leur nouveau déménagement dans un nouvel appartement, scène qui a clôturé *Le gone du Chaâba*. Son nom a alors changé, d'Azouz à Ben Abdallah. Il dit préférer être appelé Béni, nom plus court et plus « neutre ». La question du prénom prend désormais une place centrale dans la construction identitaire du protagoniste, davantage même que dans *Le gone du Chaâba*, où le prénom en soi n'apparaissait pas comme obstacle d'intégration. En fait, dès le début de *Béni ou le Paradis privé*, le protagoniste avoue ne pas supporter la consonance arabe de son nom. Il dit le détester à tel point qu'il y préfère tout autre alternative, même les petits noms désagréables. Il rend explicite ses sentiments à l'égard de son nom en disant : « je peux pas supporter qu'on me demande mon nom. C'est pas pour faire semblant que je déteste qu'on m'appelle Ben Abdallah, même si c'est le nom de mon ancêtre mort du typhus à Sétif au début du siècle »<sup>308</sup>. Porter le nom d'un ancêtre, dont il connaît l'histoire personnelle, pourrait être vu comme un choix de nom valorisant de ses parents, et comme lien de continuité biographique. Son refus du nom pèse plus lourd que l'héritage ancestral, porté par son prénom.

Cette citation nous intéresse également par le geste que Begag y accomplit en donnant l'occasion au narrateur de glisser une référence au passé ancestral, et d'établir le lien entre le passé familial algérien et la présence de la famille sur le sol français. Les allusions à l'histoire familiale et à l'Algérie sont rares dans les deux tomes, mais elles surgissent à des moments clés du récit. Notamment, c'est le passé pied-noir du professeur de collège qui permet de construire un lien de ressemblance pour Azouz et d'effacer son sentiment de honte à l'égard de l'histoire migratoire de sa

---

<sup>308</sup> BEGAG, Azouz. *Béni ou le Paradis privé*. Paris : Editions du Seuil, 1989. p.40.

famille. C'est l'exclusion de la discothèque pour des causes racistes qui sensibilise Béni aux luttes quotidiennes de son père face à une société qui lui manque de respect, et au final, c'est cette expérience qui lui fera accepter sa part d'algérianité.

Désespéré, Béni est prêt à tout plutôt que de porter son nom de naissance, y compris à accepter, et même préférer les noms insultants tels que « gros sac » ou « gros tas de merde », inventés par son frère Nordine.

Je préfère encore tous les petits noms que Nordine a conçu pour me faire plaisir : Big Ben, gros sac, gros porc, gros tas de merde, gros-double. Mais j'aime surtout quand on m'appelle Béni parce que là on ne voit pas que je suis arabe. Pas comme Ben Abdallah que je suis obligé de porter comme une djellaba toute la journée en classe.<sup>309</sup>

Notons le ton ironique de l'expression « pour me faire plaisir » dans cette citation. Nordine invente des petits mots grossiers dans le but de blesser son frère, mais c'est l'inverse qui se produit : Béni préfère adopter ces noms grossiers et dévalorisants que de porter son propre nom. Il n'ira toutefois pas jusqu'à renier son nom devant sa famille. Sa stratégie consiste plutôt à transformer Ben Abdallah par des suffixes diminutifs, et à accepter les petits noms que des membres de sa famille lui collent, qu'ils soient désagréables ou pas.

L'importance de l'abréviation de Ben Abdallah en Béni trouve une explication dans la suite du roman. La scène dans laquelle Béni rencontre un autre garçon de la cité, qui deviendra son ami par la suite, joue à ce titre un rôle très éclairant, puisque le protagoniste se retrouve dans une situation où il doit se présenter.

- C'est comment ton nom en fait ? dit Nique.
- Béni.
- C'est pas un nom arabe.
- Oui et non. Je suis né à Lyon...<sup>310</sup>

La réponse de Béni « Oui et non » laisse à réfléchir. Comment doit-on comprendre l'hésitation de définir si c'est un nom arabe ou non ? Car, en regardant de près, Béni ne répond pas en donnant l'étymologie de son nom, ni en expliquant comment il a construit son propre nom, s'il fait référence lui-même au sens chrétien de son prénom<sup>311</sup>. Précisant qu'il est né à Lyon, le jeune garçon semble ici invoquer le *jus*

---

<sup>309</sup> *Ibidem.*

<sup>310</sup> *Ibid.* p.62.

<sup>311</sup> Nous reviendrons au sens chrétien du nom de Béni dans le chapitre « L'envol vers les étoiles » dans la troisième partie de ce travail.

*sol*, le droit du sol, pour échapper à la question de son interlocuteur sur ses origines. Au lieu d'indiquer ses origines ethniques, il répond en donnant ses origines géographiques, celles de son lieu de naissance. Cette stratégie fonctionne dans la mesure où, jouant sur l'ambivalence de son nom, il laisse ouverte la possibilité d'être considéré comme français.

Dans *Béni ou le Paradis privé*, c'est toujours dans la présence de quelqu'un d'autre que se déclenche le processus du rejet du nom. Ce n'est pas son prénom même que Béni ne supporte pas, mais de le porter en permanence, de devoir construire son identité en tant que garçon arabe, puisque c'est le premier détail qu'il partage avec son interlocuteur. Son vrai nom, souvent mal prononcé notamment par ses professeurs qui en font des blagues<sup>312</sup>, suscite des questions. Il devient inséparable de son nom justement par le constant besoin de le remarquer, d'essayer de le transformer. Béni préfère rejeter son nom d'origine, et construire à sa place un autre plus neutre qui suscitera moins d'intérêt, espère le narrateur. Car, pour reprendre la question sur l'importance du regard dans le processus de formation du soi de Yegenoglu, autrice d'un livre sur une possible lecture féministe de l'orientalisme, « how could the oppressed be the same as or equal to the subject whose presence and rationality always requires an « other »? »<sup>313</sup>. Yegenoglu nous rappelle que dès que l'on parle d'oppression, on parle de relation de pouvoir. Or, une relation de pouvoir requiert toujours la présence d'un autre, qui se trouve dans une position de juge, dont le regard exprime un jugement, ou du moins, qui a le pouvoir de le faire.

Begag explique d'ailleurs clairement les raisons sociologiques du changement de nom fréquent au sein des jeunes de parents maghrébins dans « *C'est quand il y en a beaucoup* ». *Nouveaux périls identitaires français*<sup>314</sup>. En tant que sociologue, il constate l'adoption des prénoms européens par les Beurs dans les années 1970-1980. Il est fort intéressant de noter que, parmi ces noms, on retrouve des noms italiens ou anglais, et pas seulement des noms français. Les noms de

---

<sup>312</sup> BEGAG, Azouz. *Béni ou le Paradis privé*. op.cit. p.40.

<sup>313</sup> YEGENOGLU, Meyda. *Colonial Fantasies : Towards a Feminist Reading of Orientalism*, Cambridge University Press, Cambridge Cultural Social Studies, 1998. p.8.  
Notre traduction : « Comment l'opprimé pourrait être le même ou l'égale au sujet dont la présence et la rationalité requiert à chaque fois un « autre » ? ».

<sup>314</sup> BEGAG, Azouz. « *C'est quand il y en a beaucoup* ». *Nouveaux périls identitaires français*. Paris : Bélin, 2011.

certaines nations sont mieux lotis, la mémoire de certaines immigrations est meilleure que celle de l'immigration arabe.

A la lecture de ce constat [la discrimination à partir d'un nom], on comprend que dans les années 1970-1980, chez les jeunes arabes, on se faisait appeler par des prénoms européens, Aldo, Luigi, Jimmy, plutôt que Mohamed, Bachir ou Ali. Un peu plus tard, l'usage du diminutif a permis en partie de masquer l'indésirabilité sociale du prénom. Moustapha est devenu Mouss, Mohamed est devenu Momo, Samir est devenu Sam ou Sami, Messaoud, Mess, Kader, Kad, etc. : l'usage du verlan a lui aussi permis de faire de Karim Rimka, de Maurad Radmo et de Kamel Melka, etc. L'impact psychologique à long terme de telles situations – discriminations identitaires sur toutes les générations de jeunes arabes à venir – était prévisible.<sup>315</sup>

Avec l'évolution des stratégies identitaires et l'adoption du verlan, on observe que la racine des noms arabes se préserve pour donner lieu à des techniques de subversion du prénom d'origine. Begag attire l'attention sur le fait que de tels procédés ne vont pas sans influencer le psychisme. La stratégie de nier ses propres origines, donc sa propre histoire, résulte d'un sentiment de honte. Force est de reconnaître que construire son identité sur un tel sentiment est problématique. L'évocation de la violence inhérente aux situations quotidiennes vécues par les jeunes protagonistes de notre corpus, tel la violence qui entoure le geste apparemment simple de nommer a souvent conduit les critiques à peindre une image négative de leur condition. Elle rendait ces romans particulièrement apte à « [...] montrer en quoi le dysfonctionnement culturel amène ces jeunes de la deuxième génération à la non-possession d'une identité culturelle, et donc, à la quête éperdue de leur identité »<sup>316</sup>. Nous ne pouvons cependant pas être d'accord avec cette perception qui résume la « quête » de l'identité par le souhait de former une identité culturelle stable. Dans les romans de notre corpus, comme on le verra, il ne s'agit pas d'une identité culturelle définie qu'il faudrait assimiler et bien maîtriser pour pouvoir arriver à construire une identité stable. Ces jeunes protagonistes offrent une réponse plus complexe, et peut-être d'ailleurs aussi plus intéressante, celle qui consiste à chercher une place valorisante dans la société, une position d'énonciation qui ne se construise pas sur la perception binaire des cultures.

---

<sup>315</sup> *Ibid.* p.81.

<sup>316</sup> MECHRI, Hervé-Frédéric. *Les jeunes immigrés maghrébines de la deuxième génération et / ou la quête de l'identité*. Paris : L'Harmattan, 1984. p.8.

Le titre même du *Gone du Chaâba* est d'ailleurs un exemple de cette volonté de jeter des ponts entre les deux cultures pour qu'elles cessent de s'opposer. Le mélange de l'argot lyonnais et de l'arabe renvoie à la complexité même des sources de la langue française. Durmelat attire l'attention au mélange linguistique qu'emploie Begag dans ces deux romans :

Dès le titre, énigmatique au premier abord, l'auteur met en présence plusieurs parlers et pose la problématique du plurilinguisme et de la traduction. Le français standard et sa syntaxe (« le », « du ») y côtoient l'argot lyonnais populaire du « gone » (gosse en français dit standard) et l'arabe dialectal dont est tiré le mot « Chaâba » (peuple), nom que ses habitants donnent au bidonville de la banlieue de Lyon ». <sup>317</sup>

Le titre peut être lu comme la déclaration d'une autre vision de la France, une vision qui ne saura pas se réaliser au fil des pages. Car gone signifie gamin dans le parler lyonnais, tandis que Chaâba désigne le peuple en arabe. Le titre est également un bon exemple du fonctionnement de l'écriture de Begag dans laquelle se mélangent des langues ainsi que des registres de langue. Durmelat appelle sa technique textuelle l'« intégration textuelle des trois parlers » <sup>318</sup>, appellation où le terme intégration gagne un sens important. C'est notamment à travers le mélange linguistique de l'argot, de l'arabe et du français standard — auxquels nous ajoutons volontairement le français arabisé de la figure du père comme quatrième parler — qui se situent au même niveau, sans hiérarchie proposée parmi les parlers que Begag accomplit le geste important de transcrire et de valoriser le parler des gens du Chaâba.

Nous proposons de nous attarder encore un moment sur le motif de la honte. Il apparaît donc, comme nous l'avons constaté, dans une série de situations auxquelles s'ajoute celui de la honte ressentie face à l'ignorance supposée du narrateur. L'accumulation de ces malaises motive Azouz à prendre une décision radicale qui le placera en conflit avec ses copains. Par la suite, ces derniers questionneront son identité arabe, et son appartenance à leur communauté. Azouz repousse l'idée d'appartenir à la classe sociale des pauvres et à celle des faibles de la classe qu'il identifie au Chaâba, donc aux Arabes. Il avoue : « J'ai honte de mon ignorance. Depuis quelques mois, j'ai décidé de changer de peau. Je n'aime pas être avec les pauvres, les faibles de la classe. Je veux être dans les premières places du classement,

---

<sup>317</sup> DURMELAT, Sylvie. *Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire. op.cit.* p.96

<sup>318</sup> *Ibidem.*

comme les Français »<sup>319</sup>. Comme il s'avère que les enfants arabes sont les derniers dans le classement scolaire, les pauvres signifient dans ce contexte les faibles de la classe. L'expression « changer de peau » fait référence à un contexte raciste dans lequel, pour réussir, il faudrait renoncer à soi, il faudrait avoir une autre peau, une peau blanche. Mais on peut également lire cet aveu d'une autre manière. Comme si la peau n'était qu'un accessoire, un vêtement qu'on choisit le matin, qu'on peut changer et alterner, Azouz choisit de suivre les normes imposées par le maître pour jouer le jeu qui mène à la reconnaissance sociale, sans pour autant renoncer à se considérer arabe. Rester arabe, mais être comme les Français aux yeux du maître, tel est l'enjeu du *Gone du Chaâba*.

Pour arriver à l'accomplissement du héros, et rester ainsi fidèle à la trajectoire du *Bildungsroman*, Azouz doit se débarrasser de son sentiment de honte. Ce sentiment fonctionne comme un vecteur d'intégration et de maturation mais il ne disparaîtra jamais au cours de l'histoire. Du début à la fin, la honte reste omniprésente dans *Béni ou le Paradis privé*, entérinant ainsi la dynamique du *Gone du Chaâba*, celle d'une impossible intégration du protagoniste, en dépit de tous ses efforts et de la reconnaissance du maître.

Pour illustrer la violence des scènes où l'intelligibilité même est remise en question, on peut s'attarder sur un passage où le narrateur évoque le parler spécifique du père d'Azouz. La scène en question a lieu un soir, au début de l'intrigue. Le père d'Azouz, Bouzid, revient à la maison avec un invité, un Français, l'ancien propriétaire de la maison. C'est un grand événement, qui demande de préparation. Messaouda se précipite pour ranger l'appartement afin d'afficher un tableau impeccable de la famille et de témoigner les marques de l'hospitalité la plus raffinée. L'invité, un certain Berthier, n'apparaîtra plus au cours du roman. Son rôle consiste donc principalement à révéler les particularités du parler du père d'Azouz. Il faut noter que ce parler est caractéristique des travailleurs immigrés qui parlent un français composé de bribes de mots, de syntaxes erronées. C'est également dans ce milieu linguistique qu'évoluent les enfants du Chaâba, de qui le système éducatif attend pourtant une maîtrise de la langue française similaire à celle de n'importe quelle autre famille où le français est la langue maternelle des parents. Ce refus de prendre en compte l'origine sociale des enfants, peut-être au nom de l'égalité, aboutit finalement à une forme de

---

<sup>319</sup> *Ibidem*.

discrimination latente et difficilement identifiable, d'où émane une partie de la violence présente dans le roman.

Azouz dit d'être « impressionné par la capacité du Français à comprendre et traduire les paroles de mon père »<sup>320</sup>. Malgré la maîtrise inégale du français, les deux hommes semblent bien se comprendre et passer du bon temps ensemble. C'est le seul moment jusqu'à la toute fin du roman où un Français et le père d'Azouz éclatent de rire ensemble, où toute frontière semble être déconstruite pour le temps bref d'une nuit. La tentation est grande de lire cette citation comme un témoignage de la possibilité pour les Français d'intégrer le monde du Chaâba et de comprendre ses habitants. Est-ce à dire qu'une intégration serait alors possible dans ce sens ? La phrase exclamative prononcée tout de suite après — « Dieu que la nuit a été courte ! »<sup>321</sup> —, nous dissuade immédiatement d'une telle interprétation. C'est à se demander si cette rencontre amicale et sincère n'a pas été rêvée ou fantasmée, ou si elle peut seulement avoir eu lieu à un autre moment que la nuit. Après tout, dans les contes, et les contes orientaux en particulier, la nuit est un moment magique où tout est possible et où les frontières du réel s'estompent<sup>322</sup>. Il reste qu'à l'aube, comme si rien ne s'était passé, le père d'Azouz reprend le chemin de l'usine les yeux baissés, tandis qu'Azouz se prépare à partir à l'école où son nom sera de nouveau mal prononcé. Quand bien même une rencontre authentique aurait eu lieu, elle est une exception dans l'ignorance ou le mépris. L'intégration des Français ne s'effectue ainsi que la nuit, que dans l'imaginaire, suivant cet extrait du *Gone du Chaâba*. La nuit étant dans le symbolique traditionnel des contes et en particulier dans les contes orientaux un temps de l'irréel, ou presque tout devient possible, il est force de

---

<sup>320</sup> *Ibid.* p.17.

<sup>321</sup> *Ibidem.*

<sup>322</sup> La nuit renvoie traditionnellement au monde des rêves, au monde des hallucinations, aux leurre de l'imagination, bref, au monde de l'irréel. Dans « Schéhérazade ou Jayza ? Celle qui raconte et attend ou celle qui parle et agit ? », Zineb Ali-Benali attire l'attention à la distinction traditionnelle entre le jour et la nuit selon une logique d'opposition de la « lumière du jour » et la « parole de nuit ». Elle-même se base sur la réflexion de Ralph Ludwig, développée dans *Ecrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise*. Selon Ludwig, le jour appartient au temps du travail, symbolise le temps du réel, tandis que la nuit est un temps féminin, l'espace de métissages, de contes où la parole des ancêtres reprend la vie.

Références :

ALI-BENALI, Zineb. « Schéhérazade ou Jayza ? Celle qui raconte et attend ou celle qui parle et agit ? ». In CHAULET-ACHOUR, Christiane. *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XXe siècle*. Paris : L'Harmattan, 2004. p.217.

LUDWIG, Ralph. *Ecrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise*. Paris : Gallimard, 1994.



constater que cette scène fonctionne comme du temps volé, comme de l'exception. Begag réalise une construction narrative forte et efficace. Il présente une scène banale, puis montre que même cette banalité ne peut se réaliser que provisoirement, que cette banalité signifie un moment précieux pour la famille, que la visite d'un Français qui vient de plus de l'autre côté du Périphérique est une grande occasion, presque une fête. La violence des situations de vie des personnes marginalisées frappe par la banalité de la scène.

L'oppression fondamentale du colonialisme survit dans une société postcoloniale sous des formes cachées, atténuées où la violence symbolique de l'oppression de genre, de classe et de race s'exerce tout aussi intensément. Le processus d'être réduit à la parole de l'Autre, qu'évoque Castaing dans la citation ci-dessous, peut être observé aussi bien dans le sentiment de honte éprouvé par Azouz et par Béni que chez la protagoniste de *Georgette !*. Dans ce roman l'exposition de la petite fille aux pouvoirs colonial et patriarcal la plonge dans le mutisme. Dans les deux romans de Begag, le mutisme passe d'une part par la silence imposé sur certains détails de la vie et de l'identité des protagonistes ; d'autre part par une transformation des noms arabes telle que toute référence aux consonances arabes s'en efface, comme nous l'avons analysé.

Ce qu'il est fondamental de souligner dans ce type de discours est la mise en parallèle qu'il produit entre oppression coloniale et oppression masculine, non pas en tant que collusion mais dans le processus de réification de l'Autre qui en est l'une des manifestations. L'Autre est dès lors au silence, à « être dit »<sup>323</sup>.

Les propos d'Anne Castaing, qui établit un lien entre la violence imposée aux sujets coloniaux et le mutisme que cette violence génère sont ici éclairants, puisqu'elle fait le lien entre l'oppression coloniale et l'oppression patriarcale. Bien que l'oppression patriarcale ne concerne directement Azouz, en tant que garçon, sa mère et sa sœur en sont les victimes et cela est explicité dans les deux romans. Nous verrons dans le chapitre portant sur le rapport de l'intégration et de l'école combien la possibilité d'acquérir un espace de liberté de la sœur est définie par sa réussite à l'école.

---

<sup>323</sup> CASTAING, Anne. « Penser la différence: du féminisme et de la postcolonie ». (10/10/2013). URL : <http://bulac.hypotheses.org/254>.

### II.2.b.2. *Georgette ! – une sonorité étrange*

#### **Résumé de *Georgette !* (Farida Belghoul, 1986)**

*Georgette !* est l'histoire d'une petite fille de sept ans. Venus d'Algérie, ses parents immigrèrent en France suite à la guerre. Le père décroche un travail d'éboueur qui permet de soutenir financièrement sa famille, soit sa femme, son fils et sa fille. Sa fille est la protagoniste du roman. Elle n'est jamais nommée au cours de l'histoire qui porte sur le conflit entre les deux versants du monde dans lequel elle doit s'intégrer : sa famille et l'école. Le conflit est problématisé dans l'apprentissage de l'écriture. Afin de ne déshonorer ni son père ni sa maîtresse, la protagoniste invente des stratégies de survie comme celle de devenir sourde et muette ou de s'enfuir dans un monde imaginaire. A la fin du roman, on ne saura pas exactement si la protagoniste a réellement été renversée par la voiture de la maîtresse de classe.

Nous avons conclu les lignes précédentes avec la remarque selon laquelle dans *Le gone du Chaâba* et dans *Béni ou le Paradis privé*, le questionnement identitaire des protagonistes passe par la mise en doute de leur nom. Comme pour attirer notre attention, ce dernier figure d'ailleurs dans le titre des romans. C'est donc sous cette appellation que nous sont présentés les protagonistes pour la première fois. A cet égard, le roman de Belghoul est trompeur puisqu'un prénom figure également dans le titre. Le lecteur pense ne pas se tromper attribuant ainsi le nom de Georgette à la protagoniste, une écolière de sept ans. Pourtant, le point d'exclamation nous avertit qu'il faut faire attention à ce prénom, qu'il occupe une place importante dans l'intrigue. Le point d'exclamation appelle comme une interpellation, ou même comme une injonction. Il assigne un nom supposé et exerce une forme de pouvoir de ne pas avoir de nom, auquel la protagoniste répondra en semant le doute sur son vrai nom, puis en démentant ce nom proposé. C'est une forme de contrôle qu'elle gardera et autour duquel le roman s'organisera<sup>324</sup>.

Belghoul met en place une stratégie qui consiste à passer sous silence le nom de la protagoniste, ce qui n'est pas explicitée dès l'entrée dans le roman. Belghoul

---

<sup>324</sup> Je tiens à remercier Mme Nadia Setti pour notre discussion qui m'a aidée à approfondir les voies d'analyse de la présence du point d'exclamation.

choisit de semer le doute sur le vrai nom de la protagoniste jusqu'à la page 148, donc jusqu'à pratiquement la fin de l'intrigue où la protagoniste imagine dans un monologue intérieur la réaction supposée de son père au moment où il découvre qu'elle signe des lettres sous d'autres noms, tous français. L'absence de prénom peut être lue comme une stratégie littéraire par laquelle l'auteur suscite l'intérêt du lecteur, curieux de comprendre pourquoi le prénom du personnage principal est tu tout au long du roman, mais aussi comme l'expression violente des difficultés de construire un terrain solide sur lequel le geste apparemment simple de se nommer peut s'effectuer. La narration dédouble la difficulté de séparer ce qui arrive à la protagoniste et ce qu'elle imagine. Regardons les circonstances dans lesquelles le monologue de l'attribution du nom de Georgette est imaginé. Les critiques omettent souvent de décrire le paysage dans lequel la protagoniste prononce ces mots, pourtant, il est révélateur.

La scène se joue au square où la petite fille rencontre une vieille dame qui l'accoste. Elle lui demande de l'accompagner et commence à lui raconter son histoire de solitude : ses trois fils l'ont abandonnée et elle n'ose pas l'avouer à ses amies, avec lesquelles elle prend régulièrement le thé. Ainsi, elle leur ment pour se conformer au modèle idéal de la mère, car, comme elle explique, selon le regard que la société porte sur les mères vivant en solitude, « une mère abandonnée est une mauvaise mère »<sup>325</sup>. La question de la conformité à l'attente sociale et aux modèles conventionnels, ici celui de la « bonne » mère, mais aussi l'importance du regard des autres, constituent l'arrière-plan narratif du roman. C'est dans ces circonstances que la protagoniste commet une erreur, ou du moins un acte qu'elle qualifie d'erreur. La vieille dame promet à la jeune fille de partager son secret avec elle à condition qu'elle jure de garder le silence. « Je suis impatiente de son secret, alors je fais l'erreur idiote et grave. Je me corrige et j'obéis »<sup>326</sup>. Remarquons que l'obéissance à une autre personne désigne une erreur selon la protagoniste. Faute encore plus grave, la petite fille obéit au prix de se corriger, de se conformer au modèle que la dame attend d'elle. Elle ne parviendra pas à connaître le secret, autrement dit, elle ne parviendra pas à son but que si elle se conforme à ce qui est attendu d'elle.

---

<sup>325</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !*. Paris : Editions Bernard Barrault. 1986. p.144.

<sup>326</sup> *Ibid.* p.145.

Le secret tant gardé de la dame est qu'elle falsifie des lettres, qu'elle en écrit elle-même au nom de ses fils comme s'ils ne l'avaient pas oubliée. L'histoire de la dame devient de plus en plus étrange à mesure qu'elle la raconte, à tel point que la petite fille commence à douter de l'existence de ses fils, de la même manière que le lecteur peut douter de ce que la petite fille raconte. La dame demande à la petite fille d'écrire des lettres de réponse à la place de vraies lettres qui ne viendront jamais de ses fils. La protagoniste ne maîtrise pas encore l'art de l'écriture, mais écoute le plan de la dame d'un air incrédule. C'est à ce moment-là qu'elle imagine la réaction de son père qui entendrait que sa fille signe des lettres « Pierre, Paul, ou Jean »<sup>327</sup>, comme les fils de la dame, ou pourquoi pas, Georgette, car si signer d'un autre nom devient légitime, elle peut choisir n'importe quel nom pour contresigner son écriture, du moins, dans son univers imaginaire.

Et si mon père l'apprend, il me tue immédiatement. Il ne m'enterre même pas : il ne creusera jamais la terre pour des inconnus pareils. Surtout, il gueule : « je 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'crois elle est intelligente comme son père. J'crois qu'elle est fière. Et r'garde-moi ça : elle s'appelle Georgette ! ».<sup>328</sup>

Comment doit-on interpréter ces phrases : « je t'envoie à l'école pour signer ton nom. A la finale, tu m'sors d'autres noms catastrophiques. » ? A nos yeux, cette citation fait référence à l'opposition de deux communautés, logique qui s'opère dans le roman. Dans l'une se trouvent les semblables à la protagoniste et à sa famille, dans l'autre il y a les Français. Suivant ce que laisse entrevoir la narration, nous pouvons faire l'hypothèse que les deux groupes ne se parlent pas, sauf si un membre du deuxième groupe vit seul, est abandonné, comme c'est le cas de la dame âgée qui s'adresse à la protagoniste. Le père explique à sa fille la sagesse suivante que la vie lui a apprise: « Si y'en a un qui m'parle, c'est qu'il est abandonné par ses cousins »<sup>329</sup>. Le terme « abandonné » résonne ici avec la situation de la dame, elle-même abandonnée par ses propres enfants. La narration laisse penser que si elle ne s'était pas retrouvée seule, elle ne se serait pas adressée à la protagoniste. Cette scène sert également à attirer l'attention au détail que la jeune fille attache le geste de nommer à son père, geste auquel nous nous intéressons dans ce chapitre. Dans *Leur pesant de*

---

<sup>327</sup> *Ibid.* p.145.

<sup>328</sup> *Ibid.* p. 147-148.

<sup>329</sup> *Ibid.* p. 147.

*poudre*, Segarra souligne que le changement de nom dans la communauté d'immigrants est vécu comme un drame. La protagoniste imagine à son tour comment son père réagirait s'il savait qu'elle joue avec l'idée de s'appeler autrement. La réaction imaginée du père est fatale. Elle craint qu'il se moquerait d'elle et la trouverait indigne à être sa fille dont il était fier, pour finalement la tuer.

Le choix du prénom de la petite fille fait penser à un choix délibéré de se rebaptiser et d'embrasser une identité se situant du côté de la France. Le moment de ce choix se fait pendant la première année de l'école primaire, au moment des premiers contacts de la fille avec l'écriture latine. Ce choix pourrait s'expliquer par le souhait de se faire passer pour une Française, de produire une aliénation de sa communauté où son père exerce un travail de balayeur et où sa mère est analphabète. Il reste que le choix n'est pas expliqué dans le roman. Le jeu d'imaginer la possibilité de se nommer Georgette focalise ainsi l'attention sur l'écart qui se creuse entre les deux communautés dans lesquelles la protagoniste essaie simultanément de se faire une place. Belghoul a choisi de présenter ce tiraillement entre les deux pôles qui empreignent l'univers de la petite fille par le choix d'un prénom à sonorité étrangère. Durmelat cite un extrait d'interview réalisée par Belghoul dans lequel « Farida Belghoul dit avoir choisi ce nom à cause de ses sonorités étrangères à une oreille maghrébine, pour accroître encore l'effet d'aliénation produit »<sup>330</sup>. L'omission du nom aide à construire l'ambiance textuelle de l'aliénation profonde qu'expérimente la protagoniste.

Le déroulement du récit se construit d'une manière verticale de plusieurs niveaux : le premier niveau est celui de la narration de la journée à l'école, le deuxième est celui des événements passés qui surgissent en elle au contact des événements vécus à l'école, enfin le troisième est celui de ses phantasmes<sup>331</sup>. La pluralité des niveaux de lecture du roman est le résultat de la position particulière de la narratrice : elle se retrouve dans un espace d'entre-deux où les règles selon lesquelles elle doit se comporter varient en fonction du lieu qu'elle occupe.

---

<sup>330</sup> HARGREAVES, Alec G. *Voices from the North-African Immigrant Community in France. Immigration and Identity in Beur fiction. op.cit.* p.38.

<sup>331</sup> Nous faisons référence à la classification des niveaux établis par Aurore Chaillou dans son mémoire universitaire.

CHAILLOU, Aurore. *Stratégies identitaires et littéraires dans l'œuvre de Farida Belghoul et de Gaétan Soucy*. Mémoire de Master 2, sous la dir. de GAFAITI, Hafid et Bertrand Westphal, Université de Texas Tech et Université de Limoge, 2005.

À la maison, la petite fille doit se soumettre à la loi imposée par son père et au mode de vie et à la culture algériennes, tandis qu'à l'école, elle doit obéir aux instructions de la maîtresse et tenter de s'adapter aux coutumes françaises. Ces deux systèmes de référence se contredisent, ce qui provoque chez la narratrice une véritable déchirure.<sup>332</sup>

On peut avancer que si la petite fille nous relate son histoire à travers la confusion qu'entraîne son nom, c'est parce que cette confusion est la clé pour comprendre son personnage. Son vrai nom importe peu. Ce qui gagne du poids du point de vue du narrateur, c'est la bataille entre les deux sonorités : celle de son vrai prénom, dont on sait uniquement qu'il sonne de manière familière à des oreilles arabophones et celle de Georgette, un prénom typiquement – peut-être trop – français.

Durmelat questionne les thèmes de l'illégitimité et du nom dans *Georgette !*. « Les ruses de la signature et la manipulation du nom – nom propre, nom du père, ou pseudonyme – jouent un rôle crucial dans les stratégies discursives déployées par les auteurs. En effet de quel nom contresigner quand on est illégitime ? »<sup>333</sup>. Cette question fait penser à l'affirmation de Tzvetan Todorov qui dit, évoquant d'une manière générale le vécu des immigrés et la particularité de leur situation instable, tant dans la société de départ que dans la société d'accueil : « si je perds mon lieu d'énonciation, je ne puis plus parler. Je ne parle pas, donc "je n'existe pas". »<sup>334</sup>. Le mutisme de la protagoniste sur son nom pourrait être expliqué par cette instabilité constante dans laquelle elle se trouve tiraillée par les deux forces qui exercent un pouvoir légitime dans sa vie tandis qu'elle, elle se sent illégitime face à elles.

Qu'ajoute le détail sur le mutisme de la protagoniste ? Durmelat fait une remarque très intéressante qui aide à éclairer ce mutisme de la protagoniste. Le critique attire l'attention sur le fait que *George* de *Georgette* se prononce presque de la même manière que *gorge*<sup>335</sup>. Il faut savoir que la protagoniste souffre d'un mal de gorge et qu'elle perd la capacité de répondre dans des situations où les deux pouvoirs – celui du père, et celui de la maîtresse – se confrontent. On lit par exemple : « Moi, je souffre du mal de gorge tout le temps, c'est malheureux. Ma voix est sans arrêt

---

<sup>332</sup> *Ibidem*.

<sup>333</sup> DURMELAT, Sylvie. *Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire. op.cit.* p.59.

<sup>334</sup> TODOROV, Tzvetan *L'homme dépayé*. Seuil, Paris, 1996. p.18

<sup>335</sup> DURMELAT, Sylvie. *Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire. op.cit.* p.35.

brouillée comme une radio en panne. En plus, j'ai une mémoire idiote : je ne dis rien d'important, juste des bêtises les unes derrière les autres »<sup>336</sup>.

Les sonorités de ce prénom font également penser au mot « rejeter ». Le père de la protagoniste travaille en tant que balayeur. Il ramasse et *re/jette* les ordures, les saletés de la société française versées dans la rue. Le lien généalogique entre les deux manières de rejeter font écho aux remarques de Belghoul qui note que « Georgette, c'est aussi une façon pour moi de dire je rejette »<sup>337</sup>. Elle explique dans la suite de l'interview qu'elle pense à la France qui manipule les enfants de la deuxième génération et qu'elle rejette, expliquant ses propos.

Le mutisme de la protagoniste peut être pensé ensemble avec le mutisme forcé du père. Le père raconte une situation qu'il vient de vivre et conseille sa fille. Sur son lieu de travail, explique-t-il, il lui est impossible de prendre du grade, de profiter de « l'ascenseur social », car il est analphabète. Au point qu'il pense ne pas pouvoir être naturalisé.

— J' te souhaite pas tu passe c'que j'ai passé moi. J'en ai constaté des choses imaginables. Imaginables et incroyables... Et l'italien nationalisé, juste parce qu'il sait écrire son nom au bas d' la feuille, il est chef ! Y t' domine comme un rat, comme un chien. Si tu dis quelque chose, y dit : « vidé ton placard et va t'en chez toi... ».<sup>338</sup>

Force est à constater que la définition de l'analphabétisme que donne le père est la définition française de savoir ou non écrire en français. On sait que le père sait lire et écrire puisque c'est lui qui commence à enseigner l'alphabet arabe à sa fille. Ce passage est un exemple parfait de l'intériorisation de la domination postcoloniale dans le sens où le père, étant dans une situation d'oppression, intériorise le modèle occidental dans lequel son savoir ne vaut rien. Dans cette scène, il s'avère vrai que les opprimés intériorisent bien souvent le langage utilisé pour les désigner. Marina Yaguello, par exemple, a montré que les insultes sur les femmes pouvaient servir de stratégie d'humiliation et comment elles pouvaient être intériorisées au point que les femmes elles-mêmes soient convaincues de leur vérité<sup>339</sup>. Michel Foucault a également démontré ce mécanisme dans *Surveiller et punir : la naissance de la*

---

<sup>336</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !. op.cit.* p.35.

<sup>337</sup> Interview avec Farida Belghoul sur les origines de *Georgette !. op.cit.*

<sup>338</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !. op.cit.* p.33.

<sup>339</sup> YAGUELLO, Marina. *Les mots et les femmes. op.cit.*

*prison*. Il y explique, qu'à partir du 19<sup>e</sup> siècle, le pouvoir change de forme et exerce le contrôle par l'incitation de la population à intérioriser les normes et à s'auto-contrôler.

La langue fonctionne comme un miroir de la société. Elle est construite de représentations symboliques et de stéréotypes qu'elle « fixe » et « alimente » à la fois. « La langue est aussi, dans une large mesure [...] un *miroir culturel*, qui fixe les représentations symboliques, et se fait l'écho des préjugés et des stéréotypes, en même temps qu'il alimente et entretient ceux-ci »<sup>340</sup>. A la page 187, Yaguello rappelle qu'il ne s'agit pas uniquement de voir un miroir des préjugés dans la langue, mais de défaire les rapports de pouvoir qui s'y retrouvent. Car la langue est porteuse des rapports de pouvoir qui tissent une société, elle en est le dépositaire, elle en est la gravure.

La parole est refusée au père, puisque parler signifie être licencié et qu'il n'est pas dans une position de pouvoir économique pour se l'octroyer<sup>341</sup>. Le père semble croire lui-même à son « analphabétisme » et endosse clairement le rôle de l'opprimé en conseillant à sa fille de tout faire pour sortir de cette situation. Pour cela, la fille doit apprendre à lire et écrire en français. Cela s'effectue à l'école et la maîtresse de classe est la dépositaire de ce savoir. On comprend alors mieux la gravité de l'opposition qui se déploie au fil des pages entre le père et la maîtresse. Suivre la maîtresse est la clé pour réaliser le rêve du père, mais cela implique le reniement de ce dernier.

Le passage cité ci-dessus fonctionne également comme cri de détresse de la fille qui admire son père et qui doit faire face à l'injustice qu'il vit au quotidien. Le passage est porteur d'un sens politique. Il fait référence aux discriminations que les immigrés doivent vivre. Il semble poser la même question que posent les héritiers de la génération de la « Marche des Beurs », trente ans après la parution de *Georgette !*. Nadia Meflah et Stéphanie Alexandre posent ces mêmes questions quand elles écrivent : « Comment agir pour faire entendre son droit à la justice, à l'égalité et à la

---

<sup>340</sup> *Ibid.* p.8.

<sup>341</sup> « Ce phénomène [parole refusée] touche aujourd'hui les populations issues de l'immigration algérienne en France tant sur le plan social que sur le plan culturel . » - dit Hargreaves dans Alec. G. « Les écrivains issus de l'immigration algérienne en quête d'un statut ». In. BONN, Charles. *Migration des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*. Paris : L'Harmattan, 2004. p.27.



fraternité, droits qui nous sont bafoués et niés au nom d'une différence de peau ou d'origine, alors même que nous sommes d'ici, enfants de cette République [...] ? »<sup>342</sup>.

Analysons maintenant la question du nom du point de vue d'un autre personnage. Nous proposons de tourner notre attention vers la figure de la mère et vers son rapport au nom et à l'écriture de ce dernier. La figure maternelle occupe le rôle de la femme au foyer dans *Georgette !*. Elle est analphabète, s'occupe de la maison et des enfants relèvent de sa compétence. Elle est particulièrement sensible à tout ce qui arrive à son fils, au frère de la protagoniste. « Elle est capable de n'importe quelle folie pour défendre son fils »<sup>343</sup>, raconte la petite fille. La scène que nous nous attachons à analyser se déroule chez elle, dans la famille du personnage principal. Le père veut montrer les lettres de l'alphabet arabe à sa fille. Il les écrit alors dans le cahier scolaire de celle-ci. La mère n'est pas contente que son mari tache le cahier propre. A son avis, l'enseignement est l'affaire de l'école et il ne faut pas s'en mêler.

Tout à coup, ma mère arrache le cahier de ses mains. Elle le tient et le regarde à l'envers. Pas comme la maîtresse : elle est sur la bonne page. Seulement, les lettres ont la tête en bas, les lignes sont en haut.

Mon père se lève.

— Donne le cahier à ta fille ! Toi, tu s'ras jamais capable, même pas d'écrire ton nom !

Là, je préfère ma mère. Il déconne ou quoi ? J'en ai marre qu'il se moque d'elle. Dès que je sais écrire mon nom, je la prends à côté de moi et je lui fais un modèle. Je lui montrerai comment elle s'appelle et il sera jaloux. Je lui apprendrai pas le reste parce que je veux pas trop embêter mon père. Mais le nom, c'est le minimum.<sup>344</sup>

La mère ouvre le cahier dans le bon sens, de droite à gauche. Ce détail indique ses origines, on comprend que même si elle ne sait pas écrire, elle s'est familiarisée avec l'idée de l'écriture comme une suite de lettres qui vont dans le sens de l'écriture arabe. Par contre, elle ne saurait nier sa lacune, puisqu'elle tient le cahier à l'envers, la tête en bas.

La scène qui commence sur un ton humoristique prend soudain un ton dramatique. Le père intervient et demande à sa femme de rendre le cahier à sa fille.

---

<sup>342</sup> MEFLAH, Nadia et Stéphanie Alexandre, « Avant-propos ». In. *Le FIDEL*, n°3 (2013). p.3.

*Le Fidel* est le magazine du *Festival Images de la diversité et de l'égalité*, numéro spécial sur les commémorations de la Marche des Beurs.

<sup>343</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !*. *op.cit.* p.44-45.

<sup>344</sup> *Ibidem.*

L'argument qu'il donne repose sur l'incapacité supposée de la mère d'apprendre à lire et écrire. La fille, qui jusque-là, se positionnait du côté de son père, qu'il admire beaucoup et qui constitue le modèle à suivre pour elle, change de position. Il est remarquable que la seule action qui puisse énerver la fille soit l'insulte de sa mère en tant que femme qui est reléguée à l'image d'une personne incapable dans la perspective du père. Une certaine forme de solidarité féminine se crée à ce moment-là. La protagoniste décide de partager ses futures connaissances en termes d'écriture et d'apprendre à sa mère d'écrire son propre nom. On est alors témoin d'une prise de décision rebelle de la part de la fille.

Bien qu'elle ne réalise pas sa décision au cours du roman, elle accomplit une subversion remarquable du rôle de la fille docile qui est attendu d'elle. Elle va à l'encontre de la normativité offerte par son père et décide de sauver sa mère. Nous avons vu que le père souffre d'injustice sur son lieu de travail parce qu'il ne sait pas lire et écrire en français. La clé de son ascension sociale réside dans la capacité à écrire en français. Pour lui, l'accès à la parole passe par l'apprentissage de l'alphabet latin. Ce que la fille souhaite offrir à sa mère est double : même si cela reste inconscient de sa part, elle souhaite briser la logique patriarcale qui gouverne la vie familiale. En lui apprenant à écrire son nom, elle transgresse la volonté du père. Deuxièmement, dans la symbolique du roman, la capacité de signer de son propre nom est, comme on l'a vu, la clé à l'intégration. Devenir français ne peut se réaliser qu'à travers ce geste, du moins dans la trame narrative de *Georgette !*. La mère subit ce qu'Anne Castaing appelle « la réification de l'Autre »<sup>345</sup>, c'est-à-dire, la réduction de l'autre à « être dit » à défaut de dire, au silence à défaut de parler.

Dans une perspective de genre, ce geste libérateur peut être interprété comme un geste qui tente de briser les stéréotypes sur les femmes musulmanes. Azadeh Kian résume dans « Introduction : genre et perspectives post/dé-coloniales » que les femmes musulmanes étaient traditionnellement représentées « comme d'éternelles victimes, prisonnières du harem (considéré comme l'essence même de la vie des femmes dans les sociétés islamiques), incultes, ignorantes, passives et impuissantes »<sup>346</sup>. Ce que la protagoniste accomplit par son geste relève du processus

---

<sup>345</sup> Anne Castaing, « Penser la différence: du féminisme et de la postcolonie ». *op.cit.*

<sup>346</sup> KIAN, Azadeh. « Introduction : genre et perspectives post/dé-coloniales ». In. *Les cahiers du CEDREF*. URL : <http://cedref.revues.org/603>.

d'émancipation, de la volonté de déconstruire ce stéréotype et de proposer une voie d'évolution à sa mère. Rendre à sa mère sa capacité d'agir est le but de la jeune fille. On notera que quelques lignes plus tard, la jeune fille se rend compte que sa mère ne manque pas de capacité d'agir. La mère répond au père sur un ton sec, se défend. En réalité, elle n'a pas besoin de la défense de sa fille.

Attardons-nous encore un moment sur ce passage. L'interrogation que Spivak propose dans *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*, et qu'on peut lire comme avertissement épistémologique, nous incite à rebondir sur ses phrases. Elle s'y interroge: « not merely who am I? But who is the other woman? How am I naming her? How does she name me? »<sup>347</sup>. Le grand mérite de ces questions réside dans leur capacité d'attirer l'attention sur le fait que la relation entre une personne opprimée et son oppresseur, ou pour parler dans un registre plus générique, la relation avec l'Autre est toujours construite —socialement, politiquement et historiquement—, et que cette construction est plurielle, qui se base souvent sur un rapport hiérarchique inégal. En tant que construction, le nom qu'on donne à l'Autre, par lequel on le désigne acquiert une importance cruciale, car le nom, à force de le répéter devient celui par lequel on pense la personne. C'est pour cette raison que Spivak introduit cette question dans sa réponse à Kristeva, qu'elle critique de ne pas introduire la notion de classe dans son analyse féministe. La question de Spivak déplace la question de savoir de quelle position on parle et tourne son attention à l'autre. Elle souligne l'importance de s'intéresser d'abord à l'autre femme pour connaître ses spécificités afin de ne pas assumer que les femmes forment une classe homogène. La protagoniste essaie de s'identifier à sa mère, mais se rend compte du handicap qui la distingue. La jeune fille apprendra à lire et à écrire, ce qui était inimaginable pour sa mère.

Sous quel nom puis-je me présenter ? Dans quelle mesure me nommer me confère-t-il une capacité d'agir ? Car dans le passage cité ci-dessus, on constate que la fille ne manque pas de noms pour parler de sa mère : elle est sa *mère*, mais également la « folle » qui contredit à son père. Elle regarde sa mère avec ses yeux de jeune fille, mais en se montrant aussi attentive à la place que sa mère occupe dans le système de pouvoir complexe de sa famille où la mère a le courage de contredire le père. Dans l'ordre familial, une telle rébellion ne saurait rester impunie, et le père gifle donc la

---

<sup>347</sup> SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. New York : Rutledge, 2006 [1998]. p.207.

mère, qui devient une femme battue. Quels sont alors les moyens pour la mère de communiquer son nom ? Le territoire de l'écriture lui étant interdit par le père, il lui reste la voix pour dire son nom, pour communiquer ses désirs. L'acte de la fille — même s'il reste imaginé — est subversif puisqu'elle imagine comment elles pourraient agir ensemble, partager leur savoir pour avancer et briser le geste patriarcal du père, donc le pouvoir du père, bien que ce soit lui, qui remplit le rôle du modèle.

Un dernier détail que nous souhaitons relever en lien avec la question du nom dans *Georgette !* fait référence à la filiation. Porter un nom attache la personne à une famille, à une communauté. Dans une scène d'hallucination, la protagoniste imagine que la maîtresse la dévore et qu'elle met son squelette dans un vase, à la place de la rose dont la maîtresse lui avait donné les pétales quelque temps auparavant. Une autre maîtresse arrive dans la classe, aperçoit le squelette et le jette à la poubelle, de la même manière que la maîtresse a jeté les affaires de la protagoniste à la poubelle. Ses os disparaissent alors à jamais, elle ne sera jamais enterrée.

En vérité, mon père se trompe à moitié. Cette folle furieuse c'est une cannibale. Elle mange les grenouilles et me bouffe jusqu'à la moelle. Elle me grignote, et ma viande disparaît sur mes os. Ensuite, elle trempe mon squelette dans le case à la place de la rose. Je reste sec là-dedans éternellement. Personne se ramène pour m'enterrer, même sous un tas de feuilles pourris. Plus tard, une autre maîtresse débarque dans la classe. La mienne est morte avec toutes ses dents. L'autre fait le ménage à son bureau.

— Pouah ! Qu'est-ce que c'est cette horreur ?

Elle prend mes os avec un mouchoir en papier ; et ce coup-ci il a raison, elle me jette à la poubelle. Je connaîtrai jamais la terre. Je porterai jamais de nom.<sup>348</sup>

La mort est la dernière opportunité de faire connaître son nom, de le graver à jamais. Dans ses fantaisies, la protagoniste imagine ne pas être enterrée, ce qui, dans son imaginaire, signifie ne pas porter de nom. Plus loin, elle soulève la possibilité de mourir avant son père : « D'un autre côté, si je passe avant son tour, il m'enterre proprement. Il creuse un trou et me couche à l'intérieur dans un drap blanc. Ensuite, il me recouvre. Et là, il le dira mon nom »<sup>349</sup>. A propos du silence qui entoure le nom de la protagoniste, Marta Segarra suggère que « ce qui est significatif c'est que nous, les lecteurs, ne saurons jamais quel est le vrai nom de cette fille, qui se définit donc

---

<sup>348</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !. op.cit.* p.130.

<sup>349</sup> *Ibid.* p.131.

exclusivement par le regard de l'Autre »<sup>350</sup>. Or, dans ce passage il s'agit de la voix du père, puisque c'est le père qui dira le nom de la petite fille, donc ce n'est pas le regard de l'Autre étranger qui le définira exclusivement. Comment peut-on déchiffrer cette énigme ?

Premièrement, cette scène peut être expliquée par la performativité du langage dans le sens où parler accomplit l'action de ce qui est dit dans certaines situations de parole codifiées par la société, comme c'est le cas du mariage. Déclarer par exemple homme et femme un couple réuni devant le maire pour se marier est une parole performative, explique Butler dans *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, dans la mesure où, par l'acte même de prononcer « je vous déclare mari et femme », le maire ou l'officiant scelle l'union des époux. Les mots peuvent donc avoir un pouvoir vital pour les humains. C'est à travers eux qu'on se construit et qu'on existe. Dans la scène ci-dessus, le pouvoir de l'acte de nommer réside justement dans sa performativité. Il est important de noter que le père n'est pas un personnage comme un autre. Il est le géniteur dont la protagoniste porte le nom, qu'elle décide de taire. En redonnant au père le droit de la nommer, la protagoniste semble lui redonner le pouvoir de disposer de ce nom, autrement dit, de réaffirmer le lien de filiation sans en avoir pour autant le contrôle. L'enterrement constitue le dernier moment où le nom est prononcé à haute voix. Le père, par l'acte de nommer une dernière fois sa fille, la reconnaît comme sienne. Imaginer son prénom prononcé publiquement fait partie de la manière dont la petite fille procède pour trouver sa place dans un contexte où le pouvoir parental voudrait placer le savoir du côté de la culture algérienne<sup>351</sup>, tandis que le pouvoir institutionnel représenté par l'école souhaite la voir de son côté. Cette situation ne passe pas sans causer de malaise chez la protagoniste ; les questions de la légitimité de l'expression et de l'appartenance culturelle reviennent périodiquement. Sa quête identitaire l'amène à un moment de l'histoire à mettre en doute sa filiation même.

— Papa ?

— Qu'est-ce qui s passe encore ?

---

<sup>350</sup> SEGARRA, Marta. *Leur pesant de poudre. Romancières francophones du Maghreb. op.cit.* p.35.

<sup>351</sup> Nous ajoutons pour clarifier le passage que le père souhaite que sa fille apprenne le français, mais cet apprentissage relève de l'économie de la nécessité pour éviter qu'elle soit discriminée comme il l'était face à son collègue italien qui a obtenu la nationalité car il savait écrire le français.

— Rien...

Les chiens aboient dans l'immeuble. Un clochard chante des cochonneries dans la rue. Je parle et je gomme avec ma voix cette chanson honteuse et incroyable.

— Papa...

— Je suis ta fille ?

— Bien sûr.

— T'es content de moi ?

— Ça va.<sup>352</sup>

La raison pour laquelle la protagoniste ne se nomme pas est peut-être enfin à chercher dans le type même de narration choisi par l'auteur. *Georgette !* est tout compte fait l'histoire d'une petite fille qui essaie de définir sa place dans la société au moment où sa vie bascule en entrant à l'école. C'est elle qui narre son histoire à la première personne du singulier, dans un long monologue intérieur. Ce format narratif permet au lecteur de suivre l'intrigue à partir de la perspective de la protagoniste. A propos de ce choix narratif, Durmelat remarque que le « fait qu'elle est la seule narratrice de son monologue intérieur [explique pourquoi elle] n'éprouve pas le besoin de se nommer à elle-même »<sup>353</sup>. De son côté, Segarra avance que le lecteur pourrait croire que l'on a affaire à une identification entre auteur et narrateur, d'où l'omission du prénom, qui serait une explication de la raison pour laquelle le prénom est passé sous silence dans le roman. Belghoul qui elle-même dit à propos de son roman qu'elle a voulu imaginer la narratrice comme une petite fille vivant à l'intérieur de l'auteur. N'oublions pas que Belghoul n'avait que vingt-six ans au moment de la publication du roman, ce qui semble renforcer la thèse de l'identité entre auteur et narrateur. A l'appui de son interprétation, Segarra attire l'attention sur la fin tragique du roman qui est racontée au présent ce qui « brouillent la possibilité de le lire comme une remémoration d'enfance »<sup>354</sup>.

Nous savons que le récit est constitué d'un mélange d'hallucinations, de délires, de fantasmes et de rêves de la petite fille, auxquels s'entremêlent des tentatives pour rétablir un ordre entre vérité et imaginaire. Dans le récit, elle éprouve

---

<sup>352</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !*. *op.cit.* p.152.

<sup>353</sup> DURMELAT, Sylvie. *Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire*. *op.cit.* p.68.

<sup>354</sup> SEGARRA, Marta. *Leur pesant de poudre. Romancières francophones du Maghreb*. *op.cit.* p.138

souvent un sentiment de honte — tout comme Azouz/Béni — et a peur de faire une bêtise incorrigible qui restera « collée » sur elle, donc sur son nom, donc sur celui de son père. Elle croit au pouvoir que semblent détenir les adultes, en particulier la maîtresse d'école et son père. Quand elle imagine que la maîtresse écrit dans son carnet de correspondance tout ce qu'elle a accompli dans son monde imaginaire, elle a peur. Elle pense :

C'est la première fois que je crève un œil. Si elle l'écrit sur mon carnet de correspondance, l'affaire me suit toute ma vie et je suis perdue. A chaque fois que j'irai quelque part ou bien que je me présente au hasard, mon carnet est là aussi. Tout le monde l'ouvre et lit le jugement.<sup>355</sup>

On peut alors faire l'hypothèse qu'elle cache son nom pour le protéger de tout ce qu'elle pourrait faire, de tous ses gestes qui, dans son imaginaire, pourraient le salir. L'autre hypothèse que nous avons expliquée au début de ce chapitre repose sur l'idée selon laquelle c'est le fait de porter un nom arabe (et non un nom français) qui compte, et pas le nom en particulier. L'absence du nom de la protagoniste n'est donc pas un détail banal, au contraire. Le nom constitue un héritage. Il est le cadeau que l'on reçoit de ses parents, et à ce titre le premier vecteur de l'identification.

### ***II.2.b.3. Shérazade – un prénom historique incroyable***

**Résumé de la trilogie de Shérazade de Leïla Sebbar : *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* (1982) ; *Les Carnets de Shérazade* (1985) ; *Le Fou de Shérazade* (1991).**

Au début des années 1980, une jeune fille de 17 ans d'origine algérienne fugue de chez elle. Elle s'appelle Shérazade et sa famille vit à Aulnay-sous-Bois, dans la banlieue parisienne, ville habitée par une population venant de tout horizon. L'intrigue commence à Paris, et ne reprend la direction vers cette banlieue que dans le dernier tome de la trilogie. Shérazade, bonne élève lycéenne, brune, ayant des cheveux frisés et des yeux verts, échappe au foyer familial apparemment sans raison évidente. Sa famille lance une recherche d'abord par le média, puis son père signale à la police la disparition de sa fille.

<sup>355</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !. op.cit.* 1986. p.25.

Shérazade traverse de nombreux périple pendant sa fugue, au cours desquels elle rencontre Zouzou, France, Pierrot, Basile, Krim, Driss, Eddy qui incarnent une jeunesse joyeuse et libre. Elle est folle de musique et de motos, a des idées révolutionnaires et habite dans un squat. Shérazade éprouve une passion pour tout ce qui l'aide à comprendre l'histoire de ses parents, qu'il s'agisse des livres sur l'immigration, sur la guerre d'Algérie ou sur la peinture orientaliste. Elle rencontre Julien, un jeune orientalisant, qui tombe follement amoureux d'elle. Au cours de l'intrigue, elle essaie de construire une définition d'elle-même. Son plan est de partir pour l'Algérie.

Dans le deuxième tome, Shérazade traverse la France avec un routier, Gilles. Ce voyage donne lieu à des échanges entre les deux personnages et sert ainsi d'excuse pour connaître les carnets de Shérazade dans lesquels elle écrit ses pensées et ses aventures. Ils retracent la route de la *Marche des Beurs*, mais à l'envers.

Le troisième tome raconte l'arrivée de Shérazade au Liban où elle est prise en otage. Pendant ce temps, Julien est parti à sa recherche à Beyrouth et à Jérusalem. Son but est de trouver la jeune fille et de la convaincre de rentrer avec lui pour tourner le film dont elle devrait être la héroïne. Pendant sa recherche, il doit se rendre compte que Shérazade n'est pas remplaçable, qu'elle est unique.

Dans la trilogie de *Shérazade*, Sebbar adopte une approche radicalement différente par rapport de celle qu'on retrouve chez Begag ou chez Belghoul. La jeune fille de 17 ans s'enfuit du domicile, sans qu'on connaisse les raisons précises de son acte. Elle habite un squat à Paris et se promène dans la ville à son gré. Son chemin croise celui d'autres vagabondes « croisé.e.s » avec qui elle fait connaissance. Ce sont les représentants d'une jeunesse cosmopolite, militante, qui cherche sa voie/voix et habite des espaces périphériques, des espaces d'entre-deux. Ils sont en fugue ou à la marge de la société<sup>356</sup>. Le roman débute avec une question *in medias res* de Julien qui place Shérazade face à son incompréhension de l'auto-présentation de la jeune fille. Shérazade. Est-ce un vrai prénom ? La protagoniste se moque-t-elle de lui ou s'agit-il d'une réalité bien plus complexe ?

---

<sup>356</sup> Cette mise en scène de la marginalité peut être vue comme un geste caractéristique de l'écriture de Sebbar ce qui lui a valu d'être lue comme une autrice postcoloniale.



- Vous vous appelez vraiment Shérazade ?
- Oui...
- Et ça ne vous fait rien ?
- Non.
- Vous croyez qu'on peut s'appeler Shérazade, comme ça ?...
- Je ne sais pas.<sup>357</sup>

C'est donc par la question portant sur le prénom que débute la trilogie, indiquant aux lecteurs que l'identification à travers le nom jouera un rôle crucial tout au long des trois tomes. La rencontre de Julien et de Shérazade crée le fil conducteur de l'intrigue des trois romans où

le premier volet plonge le lecteur dans les circuits Paris/banlieues des jeunes immigrés: où le second lui fait suivre, avec la jeune femme, la Marche des Beurs évoquée par le détour d'une recherche de peintures orientalistes ; où le troisième, enfin, conduit l'héroïne au Liban.<sup>358</sup>

Au cours de la trilogie, leur relation reste déterminée par la recherche d'identité de chacun et par les fantasmes orientalistes de Julien qui initie Shérazade à la culture de l'époque colonialiste et à l'univers créé par le regard occidental sur le corps des femmes orientales. Leur relation se transforme avec le temps en relation amoureuse, dans laquelle Julien cherche fanatiquement la figure imaginaire de l'odalisque — la partie « orientale » de Shérazade —, et dans laquelle Shérazade est amenée à se confronter au passé colonial et familial.

Vers le milieu du premier tome, le dialogue par lequel l'histoire commence se reproduit<sup>359</sup>. Le contexte est différent, Shérazade arrive dans une fête avec ses amies où un invité s'approche d'elle. Lorsqu'il entend son nom, l'inconnu reproduit la réaction de Julien et comprend la réponse, le vrai nom de Shérazade, comme une moquerie cynique à son égard. Comme si se présenter en se servant d'un nom presque pareil que celui de la protagoniste des *Mille et une nuits*, donc d'un nom presque

<sup>357</sup> SEBBAR, Leïla. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Paris : Stock, 1982. p.7.

<sup>358</sup> CHAULET-ACHOUR, Christiane. « Contes de la périphéries : Tassadit Imache et Dominique le Bouher, voix singulières ». In. GAFAITI, Hafid. *Cultures transnationales de France des « Beurs » aux... ?*. Paris : L'Harmattan, 2001. p.85.

<sup>359</sup> La scène sur le questionnement de son nom est présentée une troisième fois dans *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, à la page 35 quand Shérazade reçoit un message à la radio : le présentateur se moque qu'avec un nom pareil, on a carte blanche, on peut tout faire et se demande si ce n'est pas un faux nom.

fictionnel, était un acte de transgression. Comme si se présenter en tant qu'héroïne orientale ne rendrait pas Shérazade crédible.

— Elle s'appelle comment, votre copine ?

— Shérazade.

— Quoi ?

— Tu te fous de nous ?

— Non. Demandez-lui.

— C'est vrai ?

— Oui.<sup>360</sup>

Le nom de Shérazade évoque les contes des *Mille et une nuits*, l'histoire coloniale, les femmes des cartes postales orientales, bref, un certain passé glorieux. Chaullet-Achour observe dans « L'endroit et l'envers des *Mille et une nuits* selon Boudjedra »<sup>361</sup> qu'aujourd'hui, les contes des *Mille et une nuits* continuent à exercer une fascination, aussi bien sur les lecteurs que sur les écrivains qui ne cessent de retravailler les thématiques des *Nuits*, comme c'est le cas de Rachid Boudjedra dans *Les Mille et une années de la Nostalgie*. Citant la dernière page du *Temps Retrouvé*, dans lequel Marcel Proust avoue qu'il est amoureux des *Nuits*, Boudjedra nous rappelle que Proust considérait *Les Nuits* comme une référence classique universelle et s'intéressait beaucoup au thème de l'indulgence comme vecteur de modèle d'écriture : écrire la nuit, puis voir si les muses ou le Sultan imaginaire est assez indulgent pour permettre une reprise du stylo la nuit suivante.

Shérazade n'est pourtant pas un personnage de la nuit, elle effectue ses vagabondages le jour. Elle est cependant indissociable de l'héroïne des contes, puisqu'elle est constamment confrontée au pouvoir patriarcal des hommes blancs qu'elle déjoue avec son intelligence, comme le faisait la Shéhérazade mythologique, par son empathie pour les gens marginalisés et son imaginaire, véritable mosaïque d'éléments nourris de ses vagabondages. Son nom étonne et fascine. Il est le symbole de son personnage « croisé ». Sa génération est celle d'enfants venus de partout dans

---

<sup>360</sup> SEBBAR, Leïla. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts. op.cit.* p.123.

<sup>361</sup> CHAULET-ACHOURS, Christiane. « L'endroit et l'envers des Mille et une nuits selon Boudjedra ». In. GAFAITI, Hafid. *Rachid Boudjedra, une poétique de la subversion*. Paris : L'Harmattan, 2000. p.217-236.

le monde, les fruits d'expériences migratoires diverses, qui vivent à l'écart de la société. C'est cette génération qui compose la société française des années 1980 et celle d'aujourd'hui.

Pourquoi le nom gagne-t-il un sens si symbolique dans les scènes de présentation citées de *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* ? Jean-Marie Benoist explique que le nom est le premier indice de l'identité. Le nom propre exprime immédiatement l'inscription sociale d'une personne, dès le moment où celle-ci se présente. C'est le nom par lequel on se présente, qui est bien souvent le premier indice de l'identité de la personne qu'elle donne à son nouvel interlocuteur.

C'est évidemment à propos de la question du nom propre qu'elle se pose de manière privilégiée : le nom propre, le lieu d'inscription sociale du groupe sur le sujet est à mettre en rapport avec le type de référent que le signifiant opère sur l'illusoire identité à soi de la personne.<sup>362</sup>

Remarquons que le nom du personnage principal est une version déformée du nom de la conteuse mythique. S'agit-il de la reprise de la transcription persane du nom, « Shahrazad » ou une autre logique se cache-t-elle derrière ce geste scriptural ? Car, il manque une syllabe de deux lettres, « he » de la transcription française, puisqu'on transcrit généralement le nom du personnage par *Shéhérazade*. A cette absence, on peut premièrement donner une signification politique. Oter le « he », c'est, en anglais, effacer le « il », c'est-à-dire retirer du nom toute trace de masculin. Nous proposons également l'hypothèse selon laquelle Sebbar, en retirant le « he », maintient une certaine distance entre son personnage et celui des *Mille et une nuits*. La conteuse devient ainsi fugueuse, une fugueuse moderne et émancipée. Marta Segarra donne quant à elle une autre explication à cette disparition. La transformation du nom de *Shéhérazade* en *Shérazade* constituerait une forme de jeu avec l'horizon d'attente du lecteur, héritier de la réception orientaliste des *Mille et une nuits*. Pour Segarra, Sebbar déconstruit la consonance orientalisante du prénom : « Shérazade, un prénom isolé (mais avec des résonances littéraires tellement fortes que l'effet devient ironique, contre-orientalisant au lieu d'orientalisant) [...] »<sup>363</sup>.

Le regard des hommes sur le corps de la jeune fille est présent dès le début du roman. L'écrivaine opère ainsi un rapprochement avec le monde exotisant du 19e

---

<sup>362</sup> LEVI-STRAUSS, Claude, Jean-Marie Benoist, Michel Serres, Françoise Héritier, Collectif, *L'identité*. Paris : Presses universitaires de France, 2007 [1977]. p.17.

<sup>363</sup> SEGARRA, Marta. *Leur pesant de poudre. Romancières francophones du Maghreb. op.cit.* p.210.

siècle et ce dès la première page de la trilogie. Dès le début en effet, Julien Desrosiers demande à Shérazade pourquoi elle ne s'appellerait pas Aziyadé, comme la jeune esclave circassienne d'un harem turc pour qui Pierre Loti a appris le turc<sup>364</sup>. La réponse de Shérazade laisse entrevoir une personnalité forte et déterminée qui repousse toute tentative essayant de faire d'elle une femme orientale : « Pourquoi vous me parlez de cette femme ? J'en ai rien à faire »<sup>365</sup>, lui rétorque-t-elle vivement. Par cette réponse, elle nie toute généalogie globalisante. Car être fille de parents algériens ne présuppose pas de se sentir solidaire d'autres femmes avec qui Shérazade ne partage ni l'époque, ni la langue, ni la géographie. On songe ici aux mots de Spivak que nous avons déjà cités à propos du rôle du nom dans *Georgette !*, et par lesquels elle critique les approches épistémologiques qui essaient de regrouper les marginalisés en fonction de la nature de leur domination. Le geste sec de Shérazade brise cette volonté d'imposer sur elle un regard extérieur qui tente de la « classer » ou d'établir sa généalogie ancestrale imaginaire.

Le rapprochement du nom de Shérazade à celui d'Aziyadé nous intéresse également pour sa fonction narrative. Nous sommes au début de l'intrigue. Shérazade vient de fuguer. Elle débute tout juste la quête qui la mènera à vagabonder en France et au Moyen-Orient. Elle ne connaît pas encore grand chose de l'histoire du colonialisme, histoire qui la rapprochera des femmes orientales réelles et imaginaires de l'époque coloniale et qui la poussera à partir vers l'Algérie. Ce que la réponse négative de la protagoniste trahit est qu'il ne fait que débiter le chemin de la construction identitaire. Ce dialogue nous sert de boussole et de point de départ pour mesurer l'évolution de la prise de conscience de la jeune fille au fil des pages.

Shérazade opte pour la diversité des voix cosmopolites. A chaque facette de son identité elle associe un nom (Camille, Rosa ou encore Zina). Ces noms sont porteurs de sens à travers lesquels le personnage de Shérazade s'invente, et exprime sans cesse un nouveau détail de son identité. Shérazade fait resurgir du passé une liste de femmes engagées, des militantes, des caractères forts parmi lesquels on retrouve Rosa Luxembourg ou Isabelle Eberhart. Le geste de choisir elle-même les noms que

---

<sup>364</sup> Nous consacrons un passage plus long dans la troisième partie de cette étude qui permet d'approfondir en détail le regard que les hommes portent sur le corps de la jeune fille. Ceci sera l'occasion de reprendre l'argument d'Edward Saïd, selon lequel l'Orient est une construction. Nous invoquerons des exemples dans lesquels des personnages essaient d'imposer une image orientale sur le corps de Shérazade.

<sup>365</sup> SEBBAR, Leïla. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts. op.cit.* p.8

Shérazade porte surgit à travers la narration. Le narrateur précise à propos d'une scène où son ami, Pierrot écrit des lettres à la protagoniste en les adressant à chaque fois par un autre nom que le choix du nom est fait « à l'insu » de la jeune femme. Cette capacité d'agir est un caractère primaire de Shérazade. La narration est cet espace où Sebbar cherche à rendre la voix aux femmes guerrières, prophétesses, politiciennes, poétesses que l'Histoire a oubliées.

Il en avait écrit plusieurs, une par jour, avec un nom différent chaque fois : Rosa, Khaina, Olympia, Suzanna, Leïla, Roxelane, mélangeant ainsi, à l'insu de Shérazade qui ne connaissait aucune de ces femmes célèbres, révolutionnaire, prophétesse et chef de guerre, odalisque, brigadiste italienne, poétesse arabe, sultane turque...<sup>366</sup>

Le choix de changer de nom, ou d'en alterner plusieurs en fonction du milieu dans lequel se trouvent les protagonistes n'est pas anodin dans les romans « beurs ». Dans *Leur pesant de poudre. Romancières francophones du Maghreb*, Segarra rappelle que, dans *Une fille sans histoire* de Tassadit Imache, la protagoniste prend le nom de Lila et Lili à la place de son prénom arabe pour se faire passer pour une Française dans la société afin d'acquérir une sorte de neutralité, tout comme Béni le fait dans *Béni ou le Paradis privé*<sup>367</sup>. Sebbar se demande d'ailleurs elle-même ce qui l'inspire à construire des personnages qui éprouvent le besoin de falsifier leur prénom, de vivre dans un état d'instabilité, de changement constant. Elle se questionne également — sans donner de réponse — sur ce qui la motive à mettre en scène des personnages que les lecteurs ne connaîtront que par leur prénom. Est-ce peut-être la filiation rompue qui s'exprime par la perte ou l'oubli du nom de famille, sujet si cher à l'autrice ?

Après un certain nombre de romans et de nouvelles publiés, je me suis demandé pourquoi je désignais tant de personnages par le prénom sans le nom, et pourquoi quelques-uns jouaient à falsifier leur prénom, s'inventant des surnoms, rasant sur le prénom usuel dont on ne savait pas s'il s'agissait du prénom réel, inscrit sur la pièce d'identité, et lorsqu'il figurait sur la carte, le prénom avait été privé d'une syllabe. Par exemple, *Shérazade* (l'héroïne de

---

<sup>366</sup> SEBBAR, Leïla. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts. op.cit.* p.103.

<sup>367</sup> Nous remarquons entre parenthèses qu'il serait intéressant de creuser la question du genre en lien avec le geste de l'adoption d'un deuxième nom. Tous les exemples qui nous viennent à l'esprit concernent des filles et non pas des garçons. Bien que Ben Abdallah choisisse un prénom à consonance neutre, c'est-à-dire celui de Béni, ce prénom reste tout de même la forme dérivée de son prénom d'origine, comme une sorte de surnom, tandis que chez les filles et les jeunes femmes, le prénom choisi est soit un prénom typiquement français comme Georgette ou un prénom radicalement différent de celui donné à la naissance.

ma trilogie romanesque) a perdu, au passage à l'écrit administratif français sa syllabe orientale, et elle se fait appeler tantôt Camille, tantôt Rosa.<sup>368</sup>

Il n'y a pas que Shérazade qui souhaite construire une personnalité bigarrée, faites d'origines diverse dans le roman de Sebbar. France, la copine de Shérazade, rencontrée pendant sa fugue, change également son nom symbolique et prend celui de Zingha. C'est le nom d'une reine d'Angola ayant vécu pendant la période coloniale, une guerrière célèbre qui s'était opposée à la colonisation portugaise. On lit ainsi : « d'ailleurs, France se faisait appeler depuis peu Zingha, du nom d'une célèbre reine angolaise du XVIIe siècle qui avait ébloui et terrifié les colonisateurs portugais, jusqu'à sa mort »<sup>369</sup>.

Si l'orientalisme est souvent présent dans les récits de Sebbar, il est toujours questionné, mis à distance, voire critiqué. Des détails comme le nom de Shérazade témoignent de ce recul critique. Christine Deprez voit dans cette technique littéraire ce qu'elle nomme une « instrumentalisation de l'orientalisme », un « orientalisme stratégique »<sup>370</sup>. Cette stratégie comporte en soi ses propres dangers, notamment de construire de nouveaux détails orientalistes, de nouveaux mythes, alors même qu'on cherche à opérer la déconstruction de cet orientalisme<sup>371</sup>. Deprez mentionne par exemple la tendance chez certains écrivains comme Sebbar de se sentir obligés d'inclure dans leurs récits des *lieux* orientaux comme le hammam, ou de décrire certaines traditions, comme le mariage, par exemple les vêtements de fête, ou encore les recettes orientales. Inclure de tels détails en fournissant des descriptions riches et presque ethnographiques contribuerait, pour reprendre l'analyse de Deprez, à perpétuer le regard orientaliste. Il ne s'agit pas là de condamner tout détail relatif aux traditions dites orientales, ce qui n'aurait d'autre effet que de conduire au déni des cultures arabophones. Il s'agit plutôt de critiquer les descriptions qui, au nom d'un certain réalisme, tombent dans le piège du regard orientalisant. Ainsi, nommer la protagoniste d'un roman Shérazade puis la décrire comme une « beauté du désert »,

---

<sup>368</sup> SEBBAR, Leïla. « Le prénom sans le nom ». In LE BRIS, Michel et Jean Rouaud. *Je est un autre. Pour une identité-monde*. Paris : Gallimard, 2010. p.106.

<sup>369</sup> SEBBAR, Leïla. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Paris : Stock, 1982. p.120.

<sup>370</sup> DEPREZ, Christine. « Sortir du harem et du hammam. L'affranchissement des stéréotypes coloniaux chez les romancières algériennes ». In. LAURO, Amandine. *Colonialismes*. Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles.

<sup>371</sup> Delanoë reproche à Sebbar de parler d'une position eurocentriste, de travailler avec des détails orientalistes qui servent à créer de la nostalgie.

Pour aller plus loin : DELANOË, Nelcya. « Les Lettres trop parisiennes ». In. *Les Temps Modernes*, n°478 (23/05/1986).

par exemple, est un exemple de la façon dont, selon Deprez, Sebbar perpétue dans une certaine mesure les traditions exotisantes.

On peut se demander cependant si une telle interprétation ne nie pas ce qui constitue l'originalité du personnage de Sebbar. Après tout, Shérazade poursuit ses propres buts et accomplit son propre destin, et échappe ainsi à l'orientalisme littéraire qui ferait de Shérazade la réincarnation moderne de la mythique Shéhérazade. D'autre part, par son nom, Shérazade attire l'attention du lecteur sur la cartographie de l'exotisme auquel ce nom fait référence, comme pour mieux souligner le déplacement que Sebbar cherche à opérer. La trilogie ne met pas en scène un exotisme traditionnel fait de terres lointaines ou de pays semi-imaginaires. Pas plus qu'il ne met en scène une nostalgie du bonheur perdu, du Paradis terrestre qui se trouverait dans une civilisation lointaine et que le public aurait découverte à travers des récits de voyage et des illustrations artistiques. Jean-Marc Moura résume bien dans *Exotisme et lettres francophones* que « au fond, "l'exotisme" est l'un des noms modernes de la nostalgie. Lié à l'inachèvement de la condition humaine, il réside dans l'aspiration inguérissable à trouver le salut dans une autre région du réel »<sup>372</sup>.

Dans la trilogie de Sebbar, l'exotisme est doublement déplacé. D'abord, il l'est vers la Métropole. En effet, tant que l'on ne connaît pas son nom, Shérazade n'est qu'une simple adolescente, qui fait partie de la banalité du monde du quotidien. L'écriture de l'auteur a ceci de spécifique qu'elle met en scène des identités « croisées », qu'elle propose des « personnages [qui] portent en eux des racines culturelles diverses ce qui fait que les personnages ont tendance à se détacher, plutôt que de se fondre dans l'indifférenciation »<sup>373</sup>, affirme Laronde. Les traits exotiques des personnages se mêlent à une panoplie d'autres traits dans la construction d'une définition joyeuse du cosmopolitisme. D'autre part, chez Sebbar, l'exotisme prend le sens qu'en donne Victor Segalen à savoir, comme elle le dit dans un entretien en se référant à l'œuvre du poète<sup>374</sup>. Selon elle, l'exotisme c'est « le divers et pas seulement

---

<sup>372</sup> MOURA, Jean-Marc. *Exotisme et lettres francophones. op.cit.* p.16.

<sup>373</sup> LARONDE, Michel. « Itinéraire d'écriture ». In LARONDE, Michel. *Leïla Sebbar*. Paris : L'Harmattan, 2003. p.19.

<sup>374</sup> Ici, il est question de *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers et textes sur Gauguin et l'Océanie* de Victor Segalen.

SEGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*. Montpellier : Editions Fata Moirgana, 1978.

l'exotisme colonial dégradé par le racisme et la pornographie »<sup>375</sup>. L'exotique a donc un sens positif dans le vocabulaire de l'écrivaine, peut-être en vertu même du vécu de l'écrivaine, qui dit ne pas avoir connu le racisme ou n'avoir jamais été interrogée sur son prénom. « Je n'ai pas eu de mal à vivre en France. C'était le pays de ma mère, c'était mon pays aussi. A l'université, même si mon prénom, Leïla, est un prénom Arabe (Sebbar, on ne sait pas très bien), je n'ai jamais connu le racisme »<sup>376</sup>, avoue-t-elle.

Dans le troisième tome de la trilogie, *Le fou de Shérazade*, la jeune protagoniste arrive au Liban où elle se fait enlever d'abord par des hommes civils, puis par des soldats. Un dialogue prend place au pied d'un olivier, en plein milieu d'un ancien palais. On lui demande de dire son nom. Elle répond : Shéhérazade, à l'orientale.

Tu vas vivre chez nous, dans une belle maison, une maison riche avec des terrasses, des jardins, un bassin en mosaïque, un palmier centenaire plus beau que ton olivier. Tu seras une princesse... C'est quoi ton nom ?

- Shéhérazade.
- Quoi ? disent ensemble les hommes.
- Shéhérazade.<sup>377</sup>

Il semblerait qu'elle retrouve là les racines mythiques qu'elle recherchait, qu'elle arrive, pour la première fois dans le roman, à s'identifier. L'auteur s'assure dans ce passage que les lecteurs lisent bien le changement de nom ce qui témoigne de l'importance que Sebbar accorde à cet acte. « Elle dit son prénom comme on prononce celui de la sultane des *Mille et Une Nuits* »<sup>378</sup>. Il s'agit, bien sûr, d'un acte de performance que la protagoniste accomplit. Elle joue comme sur la scène d'un théâtre où les décors sont les vestiges du palais. Son public est composé de trois hommes et c'est elle l'héroïne. Le nom magique qu'elle prononce fait d'elle, selon la logique performative de la langue, développée par Butler, une princesse, du moins, pour le temps de l'échange. Shérazade bloque et anéantit le regard interrogateur par son jeu confiant. Ainsi, la posture qu'elle prend devient crédible. Margaret Majumdar offre un détail analytique important pour comprendre cette scène. Elle explique que « refuser

---

<sup>375</sup> DLB. « Le pacte de l'oranger ». In. *Etoiles d'Encre*, n°15-16 (10/2003). p.176.

<sup>376</sup> PETIT, Anaïs et Julie Bordas. « Interview avec Leïla Sebbar, écrivaine d'origine algérienne ». 28/04/2014. URL : <http://www.odysseemoderne.eu/interview-de-leila-sebbar-ecrivaine-dorigine-algerienne/>.

<sup>377</sup> SEBBAR, Leïla. *Le Fou de Shérazade*. Paris : Stock, 1991. p.19.

<sup>378</sup> *Ibidem*.



ou bloquer le regard est le premier pas dans le processus de reprendre le contrôle sur l'image de soi et dans celui de définir les paramètres de sa propre existence »<sup>379</sup>. Elle ajoute que dans le rapport qu'établit le regard, dans un contexte colonial et dans tout contexte de domination, la dialectique hégélienne se met en place<sup>380</sup>. C'est-à-dire que le dominé jouera le rôle de l'esclave et celui qui regarde, qui détient le pouvoir, deviendra le maître. Dans cette perspective, l'acte de Shérazade de changer son prénom et de jouer le rôle de la conteuse historique est un geste libérateur, par lequel elle reprend le pouvoir sur sa propre image. Dans ce sens, Shérazade s'approche vraiment des femmes historiques des harems<sup>381</sup>. On sait bien, même si cela contredit

---

<sup>379</sup> MAJUMDAR, A. Margaret. « The subversion of the gaze : Shérazade and the other women in the work of Leïla Sebbar ». In RYE, Gill et Michael Worton. *Women's Writing in Contemporary France : New Writers, New Literatures in the 1990s*. Manchester : Manchester University Press, 2002. p.204.

La citation originale en anglais se lit : « Refusing or blocking the gaze is but the first step in the process of regaining control over one's self-image and setting the parameters of one's own conditions of existence ».

<sup>380</sup> *Ibid.* p.196.

<sup>381</sup> Le harem et ses occupants, notamment des femmes suscitent l'intérêt des artistes depuis au moins la traduction des *Mille et une Nuits* faite par Antoine Galland en 1704. La littérature du 18<sup>e</sup> siècle parle déjà de l'Orient comme du retour à la source, comme d'un lieu paradisiaque, d'un lieu de naissance. D'ailleurs, le substantif de l'orient vient du latin orior qui signifie « naître » en français (dont le participe présent est l' « oriens » = levant). Les récits transforment le Proche et le Moyen Orient en des pays de merveilles où les femmes les plus belles et les plus désireuses vivent et où les hommes d'une extrême cruauté les surveillent.

Le harem suscite l'imagination par la force d'attraction qu'exerçait le pouvoir absolu supposé des maîtres et le lieu fantasmagorique des plaisirs multiples que les femmes donnaient par devoir aux hommes. Une des raisons du succès et de la popularité de ces récits vient du fait qu'ils sont crédibles. Les écrivains utilisent avec prédilection des formules qui se réfèrent à des personnages réels, mêlent des données ethnographiques et géographiques vraies ou fausses aux histoires, ou tout simplement les écrivains eux-mêmes sont des savants ce qui rend crédibles les histoires. Prenons l'exemple très connu de la préface des *Lettres persanes*, où Montesquieu attribue l'origine des histoires aux vrais voyageurs persans.

Dans la production littéraire de l'époque, l'étranger n'est pas en situation de parole et est décrit par le regard scrutant de l'artiste européen. Leur représentation se base entièrement sur des mythes. On ne retrouve pas encore le côté ethnographique propre à l'époque de la colonisation.

Durant des siècles, le sérail ou palais du « grand seigneur » avait suscité de l'intérêt de l'Occident, d'autant plus qu'il restait très secret. Les turqueries firent fureur à Paris, se répandant dans la décoration intérieure, la mode, le théâtre, l'opéra, les romans sentimentaux et la peinture.

(THORNTON, Lynne. *La femme dans la peinture orientaliste*. Paris : ACR, 1993. p4.)

L'exotisme suscité par l'Orient se répand peu à peu dans le quotidien de la bourgeoisie et de l'aristocratie. L'Orient devient un des thèmes préférés de l'époque, même si la notion de l'orientalisme ne s'applique qu'aux courants littéraire et artistique du 19<sup>e</sup> siècle. L'une des preuves de ce courant à la mode est bien visible sur les tableaux de l'époque. Les membres de l'aristocratie, et particulièrement les femmes aristocrates se font peindre dans des costumes au style oriental, avec des voiles, des larges ceintures, des robes bouffantes, des tissus avec des figures de fleurs, des bijoux, imitant les poses des figures orientales des tableaux des grands peintres. L'exemple de *Portrait présumé de la duchesse de Conventry* de Jean-Etienne Liotard ou de *Madame de Vergennes en costume oriental* d'Antoine de Favray montre bien que ce type de représentation était à la mode au 18<sup>e</sup> siècle. L'exotique ne choque plus autant et il s'intègre dans une certaine mesure au quotidien. Mais, au cours de ce siècle, l'Orient

les stéréotypes forgés par l'Occident à leur égard, que ces femmes exerçaient souvent un rôle public et économique. Azadeh Kian corrige les mythes en expliquant que :

Contrairement aux présupposés selon lesquelles les femmes musulmanes étaient prisonnières du harem, beaucoup d'entre elles étaient présentes dans l'espace public, physiquement ou symboliquement, selon leur statut social. Les femmes paysannes et tribales (qui constituaient la majorité écrasante de la population féminine au dix-neuvième siècle) ou celles appartenant aux couches populaires urbaines exerçaient une activité économique.<sup>382</sup>

Dire que la trilogie peint une vision joyeuse d'un espace multiculturel qui serait la France serait faux. Vers la fin de l'histoire du premier tome, Shérazade explique à Julien qu'elle attend sa fausse carte d'identité qui lui permettra de circuler librement, sans éprouver la crainte et la peur qui l'accompagnent dans ces pérégrinations quand elle traverse Paris en zigzag. Pendant les contrôles d'identité, elle a peur que son style vestimentaire et que sa couleur de peau la trahissent et qu'elle soit contrôlée, qu'elle soit victime d'un contrôle de faciès par les policiers. La seule manière pour elle de réconcilier liberté et tranquillité passe par un acte illégal, notamment par celui de se faire faire une fausse carte d'identité. Elle connaît bien les règles du jeu, comment incarner le modèle parfait d'une jeune fille française. Elle décrit sa nouvelle identité officielle, comme neutre, ne laissant pas de place à des écarts qui éveilleraient des doutes. Sa nouvelle carte d'identité lui permettra de se présenter majeure, née dans le centre-ville de Paris, étudiante, donc symboliquement aussi française que possible, détenant non seulement la nationalité française, mais également le statut officiel d'étudiante. « [...] j'ai pas encore ma fausse carte d'identité. Je l'attends. (...) Je m'appellerai Rosa. Rosa Mire et j'aurai dix-huit ans, je serai majeure, tu comprends. Je serai née à Paris XIVe et je serai étudiante en psycho. Voilà »<sup>383</sup> — explique-t-elle.

Le nom, comme composant problématique de l'identité est présent dans plusieurs œuvres de Sebbar. On le retrouve déjà dans son premier roman, *Fatima ou les Algériennes au square*, dans lequel la protagoniste, Dalila, une lycéenne voudrait être appelée par un nom français, mais ne trouve pas le courage d'exprimer

---

reste surtout un courant de mode qui sert de l'opposition aux valeurs de l'Europe, tout en personnifiant l'exotique et l'étrange.

<sup>382</sup> KIAN, Azadeh. « Introduction : genre et perspectives post/dé-coloniales ». *op.cit.*

<sup>383</sup> SEBBAR, Leïla. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Paris : Stock, 1982. p.179.

publiquement ce vœu<sup>384</sup>. Un autre exemple est celui de la nouvelle *Le baiser* dans laquelle le personnage central, également une jeune fille, refuse qu'on l'accoste publiquement en prononçant son nom. « Ses camarades de classe savent qu'il ne faut pas l'interpeller à l'intérieur du lycée. Elle ne veut pas entendre son nom crié, publiquement, n'importe quand. Son nom lui appartient, les autres ne doivent pas en faire mauvais usage »<sup>385</sup> — dit-elle. Le nom apparaît ici en tant que bien précieux, qui, par sa fragilité, risque de se briser si mal utilisé ou si prononcé trop vite, trop banalement. Autrement dit, le nom ne fait pas seulement partie intégrale de l'identité ; il s'établit en tant que frontière entre le soi et les autres. Dans cette citation, il acquiert le statut de propriété privée dont seul le propriétaire a le droit de disposer. Cette scène est l'idéalisation des rapports que l'on peut avoir avec notre nom. Judith Butler, dont nous avons invoqué les analyses sur les injures, explique pourtant que l'on ne choisit pas toujours notre nom et que même si on le fait, nous n'en disposons jamais totalement.

Dans ce chapitre, nous nous sommes efforcés de répondre à une double exigence : introduire le lecteur aux intrigues des romans et les familiariser avec les personnages principaux, ainsi que poser les bases des analyses qui s'ensuivront. Pour répondre à notre objectif, nous avons choisi de nous focaliser sur la question plus précise de la préoccupation des noms dans les romans. Se nommer et nommer les choses dans la langue française s'avèrent être une interrogation centrale qui rapproche les romans des trois auteurs. Il nous était indispensable de choisir une voie d'analyse qui permettait de lire ensemble ces textes étant donné que ce chapitre est l'entrée dans la lecture du corpus proprement dit.

Le nom est le premier signe langagier que l'on partage avec l'interlocuteur dans une situation de parole. De ce fait, la question de comment se nomment les protagonistes est fort intéressante. Nous avons expliqué dans le premier chapitre que la génération « Beur » a dû se confronter à une pénurie de nom, que l'appellation de « beur » posait problème. Belghoul, Begag et Sebbar ont été sensibles à cette problématique, mais leurs angles de travail diffèrent, ce qui enrichit leur comparaison.

---

<sup>384</sup> « Dalila s'était, l'année précédente, attribué un prénom français qu'elle écrivait en cachette au bas de lettres fictives qu'elle n'envoyait jamais et qu'elle déchirait, parce qu'elle n'avait aucun endroit dans la maison où cacher. » SEBBAR, Leïla. *Fatima ou les Algériennes au square*. Tunis : Editions Elyzad, 2010 [Stock, 1981]. p.31.

<sup>385</sup> SEBBAR, Leïla. « Le baiser ». In. SEBBAR, Leïla. *Le baiser*. Paris : Hachette, 1997. p.29.

Nous avons vu que chez Begag, dans *Le gone du Chaâba*, la question du nom se pose essentiellement à travers l'acte de nommer, c'est-à-dire, à travers la pratique langagière. C'est un topos qui ne figure pas dans *Georgette !*. Dans la trilogie de Shérazade la question de l'usage des langues acquiert un autre sens. Le plurilinguisme n'exclut pas la protagoniste de son environnement et ne lui cause pas de discrimination, car elle a une pratique de la langue française parfaite, c'est d'ailleurs l'une des meilleures élèves de sa classe. La connaissance de l'arabe lui permet, au contraire, de lier des amitiés et d'entreprendre une recherche généalogique fantasmée, donc elle y est valorisée, au contraire du *Gone du Chaâba*. L'acte de nommer gagne une valeur encore différente dans *Béni ou le Paradis privé*. L'appropriation de son propre nom devient problématique pour Ben Abadallah au racisme quotidien qu'il subit et dû au regard interrogateur des autres personnages qu'il croise.

On remarque d'ailleurs une différence importante dans la description des quatre protagonistes. Nous avons vu que le regard que les autres projettent sur le corps des enfants et des jeunes est un vecteur important de la construction identitaire des protagonistes. Dans le cas de Béni et dans celui de Shérazade, le regard qui est projeté sur eux prend un sens racialisant en se focalisant sur leur apparition physique. En revanche, cette focalisation est largement absente dans le roman de Belghoul et dans *Le gone du Chaâba*. Leur nom pose problème, cela est indéniable, mais les stratégies visant à construire de nouveaux noms et à changer leur pratique langagière ne reposent pas sur le regard que les autres peuvent avoir sur leur corps – du moins pas dans le sens d'un regard qui imposerait une différence raciale dans la perception de l'autre.

Changer de nom est l'autre voie qu'expérimentent Shérazade, Béni et la jeune fille de *Georgette !*. Dans le cas de *Georgette !*, cet acte renvoie au tiraillement qui s'établit entre la communauté française et entre la famille qui incarne l'espace de la culture et de l'écriture arabes. Tandis que dans *Georgette !*, la protagoniste se trouve dans une série de situations dans lesquelles elle est amenée à s'imaginer comme une autre personne, elle ne souhaite pas changer de nom, au contraire. Le malaise de la jeune fille se projette sur son corps mais pas sur son nom. C'est d'ailleurs un détail souvent mal analysé, car à la fin du roman, elle rejette cet autre nom, français. Par le geste du rejet, elle arrive même à établir une relation plus forte et intime à son propre nom, au nom que son père lui a donné. L'identification avec le père à la fin de

l'intrigue de *Georgette !* crée un parallèle intéressant avec la fin de *Béni ou le Paradis privé*, parallèle que nous analyserons dans la suite de notre étude. L'acte de changer son nom se déploie différemment dans la trilogie de Shérazade. Elle ne transforme pas son nom, mais en choisit d'autres. Parmi ces choix, on retrouve aussi bien des noms français que des noms arabes. Le seul lien entre ces noms réside dans le fait qu'ils font tous référence à des personnes et personnages de femmes fortes, et parfois même à des féministes, comme par exemple Rosa Luxembourg.

### **II.3. Le rapport dichotomique entre l'école et la famille — l'intégration en question**

L'école, comme la maison ou le foyer familial, donne au lecteur accès à l'intimité des enfants. Ces deux espaces présentent au moins deux intérêts narratifs. D'une part, ce sont des espaces stables dans la vie des jeunes protagonistes. D'autre part ces espaces soulignent les dynamiques d'opposition qui structurent les romans. La trame narrative suit les déplacements des enfants, qui partent le matin de la maison pour passer la journée à l'école, d'où ils repartent pour rentrer à la maison. Ces allers retours construisent leur quotidien. Cette temporalité circulaire peut être lue comme une métaphore de la vie des enfants, condamnés à ne parcourir qu'un seul chemin, d'où la fuite n'est possible que par des gestes violents ou des ruptures, à l'image de la fugue par exemple. L'intrigue de la trilogie de Sebbar se situe à part dans cette perspective, mais l'école y joue un rôle tout aussi important. En effet, quoique les péripéties ne commencent qu'un peu plus tard dans le roman, la décision de Shérazade de quitter l'école, de ne pas terminer ses études et de partir constitue un événement inaugural et fondateur, véritable déclencheur de la narration.

La fonction de l'école est au moins double dans les romans : elle personnifie les tensions et les discriminations dont les écoliers font l'expérience au quotidien et elle symbolise également l'impossibilité d'accéder à « l'ascenseur social », puisque l'école échoue à proposer un modèle d'intégration viable. Aucun des protagonistes ne trouve sa place au sein de cette institution, à l'instar de Béni, qui doit prouver jour après jour qu'il maîtrise mieux le français que quiconque. Aussi Shérazade quitte-t-elle l'école, tout comme le protagoniste de *Georgette !*, qui s'évade pour finir sous les roues — probablement imaginaires — de la maîtresse. La fonction de l'école dans la narration soulève des questions décisives sur l'intégration dans la société française, sur les rapports de pouvoir entre les enfants de parents immigrés et les enfants de parents français, sur les diverses formes d'exclusion que ces enfants subissent. Surtout, elle permet aux narrateurs de proposer des stratégies qui déconstruisent cette tension.

Dans ce chapitre, nous nous intéressons particulièrement aux outils langagiers et romanesques par lesquels les écrivains réussissent non seulement à tendre un miroir

à la société, mais par lesquels ils saisissent le malaise ressenti, et par lesquels ils construisent des stratégies et des espaces où il est possible de « respirer ». Nous proposerons à ce titre de lire conjointement *Le gone du Chaâba*, *Béni ou le Paradis privé* et *Georgette !*. Dans la mesure où le roman de Sebbar débute au moment où Shérazade a fait le pas de quitter l'école et la maison familiale, et donc de laisser derrière elle ce monde de tensions, nous nous intéresserons plus particulièrement à cette trilogie lorsque nous examinerons les stratégies proposées par les différents auteurs pour construire un espace tiers.

### II.3.a. L'école comme agent d'intégration

Comme le remarque Judith Preckshot dans son article « "L'Education obligatoire" et les voix minoritaires dans les écrits francophones »<sup>386</sup>, depuis la mise en place de l'école de Jules Ferry, l'un des rôles de l'école est d'assurer l'homogénéisation des pratiques linguistiques et culturelles des enfants, de manière à garantir leur intégration dans la société française. D'un point de vue historique, l'intégration linguistique des enfants ciblait d'abord les langues régionales, comme le normand ou le breton. Au gré des différents flux migratoires qu'a connus la France depuis la fin du 19e siècle, la direction de cette politique a changé et s'est portée sur l'intégration des enfants de parents immigrés. Notons que dans ce cas-là, nous ne parlons plus uniquement d'intégration linguistique, mais également d'intégration culturelle.

La définition de l'école porte en elle-même la mention d'être un « lieu social intégrateur »<sup>387</sup>, précise Benoît Falaize dans un article où il s'efforce de comprendre comment l'école construit un roman national en lien avec l'islam depuis l'interdiction des signes religieux dans les écoles publiques françaises. Daniel Lefeuvre s'appuie de son côté sur le rapport du Haut Conseil à l'Intégration pour souligner que la langue continue à être l'un des vecteurs de l'intégration : « [...] l'intégration du migrant se fait d'abord par l'acquisition et la maîtrise de la langue française »<sup>388</sup>. Il explique que la pauvreté du langage, qui enferme les jeunes dans l'espace de leur quartier et de leur entourage immédiat, est, plus que l'urbanisme, le facteur principal de leur ghettoïsation. Begag, en tant que sociologue qui s'était intéressé à l'intégration des jeunes dans les banlieues, arrive à la même conclusion dans *Bouger la banlieue. L'intégration en question*<sup>389</sup>. Il souligne que l'écart linguistique est double entre un enfant dont les parents parlent le français comme langue maternelle et un enfant pour qui l'école signifie le premier espace d'apprentissage de la maîtrise normative du français. Mustapha Harzoun attire l'attention sur le fait qu'« un enfant issu d'une

<sup>386</sup> PRECKSHOT, Judith. « "L'Education obligatoire" et les voix minoritaires dans les écrits francophones ». In *The French Review*, n°4 (01/2001). pp. 660-672.

<sup>387</sup> FALAIZE, Benoît. « École, islam et roman national ». In *Hommes & Migrations*, n°1294 (06/2011). p. 86.

Benoît explique que cette définition est fournie par le Haut Conseil à l'Intégration dont l'usage linguistique est symbolique parce que « les membres qui le constituent ont le souci patent et revendiqué de défendre les valeurs de la République » (p.85).

<sup>388</sup> LEFEUVRE, Daniel. « De deux conditions essentielles de l'intégration par l'école ». In *Hommes & Migrations*, n° 1294 (06/2011). p.79.

<sup>389</sup> BEGAG, Azouz. *Bouger la banlieue. L'intégration en question*. Bordeaux : Elytis, 2012.



famille en grande difficulté possède moins de 400 mots à l'entrée au cours préparatoire alors que celui d'une famille de cadre dispose de 1 500 mots »<sup>390</sup>. Cette réalité témoigne de la violence des inégalités qui caractérisent la situation de départ des enfants de parents immigrés ne maîtrisant pas ou mal le français, comme c'est le cas des parents des romans de Begag et de Belghoul.

Aussi retrouve-t-on, chez Begag comme chez Belghoul, la question de l'usage du français. Nous avons constaté dans le chapitre « L'appropriation du nom comme stratégie d'existence » que le cahier d'écolier de la protagoniste de *Georgette !* acquerrait le pouvoir de l'acte de nommer. Au cours du roman, il devient l'espace où s'affrontent le français et l'arabe, entre lesquels la jeune fille est amenée à choisir. Elle doit trouver un moyen de les intégrer au sein de son cahier. Ce symbolisme est également présent chez Azouz, le jeune garçon qui a honte de se servir du parler du Chaâba dans lequel cohabitent des éléments de l'arabe, du français et de l'argot lyonnais. Cette cohabitation permet à l'auteur de construire un style personnel d'écriture, où se mêlent l'humour et l'ironie, un style permettant de dégager un espace littéraire saisissant et, comme nous le verrons un peu plus loin, chargé de sens politique.

Selon Alec Hargreaves, les jeunes de notre corpus, c'est-à-dire des Beurs, sont les héritiers de deux cultures : celle de leur famille et celle de l'école. Notons que Hargreaves, par ce geste, situe les personnages « beurs » d'emblée dans une logique d'opposition comme s'il n'existait pas d'autres espaces habitables pour eux. Il est indéniable que l'opposition entre école et famille, entre Beurs et Français est une question clé de ces romans. Nous souhaitons cependant attirer l'attention vers d'autres espaces qui se mettent en scène, auxquels nous reviendrons à plusieurs reprises dans notre travail.

As the children of immigrants, the *Beurs* are heirs to a dual cultural heritage. At home, their Muslim parents do their best to transmit to their children the language and the religion transported with them from North Africa. But outside the home, these youngsters are immersed in the culture of France, notably through the secular education dispensed by state schools.<sup>391</sup>

---

<sup>390</sup> HARZOUNE, Mustapha. « L'école ou "le devoir de justice" ». In. *Hommes & Migrations*, n° 1289 (01/2011). URL : <https://hommesmigrations.revues.org/816?lang=en>.

<sup>391</sup> HARGREAVES, Alec G. « Beur Fiction : Voices from the Immigrant Community in France ». *op.cit.* p.661.

Dans les personnages de ces romans, ces deux cultures entrent en contact, et souvent en conflit, qui se cristallise dans leur rapport à l'école et à la famille. Judith Preckshot<sup>392</sup> fait référence au *Petit Prince de Belleville* de Calixthe Beyala, une autrice franco-camerounaise, dont les premières lignes sont exemplaires de l'idée de l'école comme institution obligatoire qui ne tolère aucune déviation aux normes qu'elle vise à transmettre, idée que nous observons également à travers notre corpus. On lit :

La culture c'est pour tous.  
De gré ou de force.  
Education OBLIGATOIRE.<sup>393</sup>

Comme le révèle la citation de Beyala l'éducation est une arme à double tranchant. Obligatoire jusqu'à 16 ans, elle est tout autant *une opportunité d'intégration* qu'*une contrainte à l'intégration*. Preckshot nous rappelle la prétention « universelle » du système éducatif français, qui accueille chacun « à condition que toute différence soit amputée »<sup>394</sup>. L'uniformisation du processus de l'apprentissage mène à des conflits culturels et linguistiques visibles également dans notre corpus. La langue pratiquée à la maison diffère de celle de l'école. Certains traits culturels – et bien souvent sociaux – vont à l'encontre des exigences des enseignants, qu'il s'agisse de la propreté des habits, du sens de l'écriture dans le cahier scolaire ou des modèles de thèmes de dissertation. Nonobstant les barrières linguistique, ethnique, sociale, ou culturelle, l'universalisation et l'uniformisation de l'école sont censées gommer les différences entre les enfants au nom de la *liberté*, de l'*égalité* et de la *fraternité*.

Le mode d'intégration proposé par l'école semble ne pas savoir comment transmettre des valeurs culturelles et linguistiques uniformes et comment aider à la fois les enfants à évoluer vers une identité qui sait réconcilier les différentes cultures. D'autre part, le racisme institutionnalisé, les discriminations raciales, sociales et

---

Notre traduction : « En tant qu'enfants d'immigrants, les *Beurs* sont les héritiers d'un double héritage culturel. A la maison, leurs parents musulmans font de leur mieux pour transmettre aux enfants la langue et la religion qu'ils ont amenés avec eux de l'Afrique du Nord. Mais à l'extérieur de chez eux, ces jeunes font leur immersion dans la culture de France, notamment par l'éducation laïque assurée par les écoles publiques ».

<sup>392</sup> PRECKSHOT, Judith. « L'Education obligatoire » et les voix minoritaires dans les écrits francophones ». *op.cit.*

<sup>393</sup> BEYALA, Calixthe. *Le Petit Prince de Belleville*. Paris : Albin Michel, 1992. p.7. In. PRECKSHOT, Judith. « "L'Education obligatoire" et les voix minoritaires dans les écrits francophones ». *op.cit.* p.661.

<sup>394</sup> PRECKSHOT, Judith. « "L'Education obligatoire" et les voix minoritaires dans les écrits francophones ». *op.cit.* p. 661.

générées qu'évoquent les écrivains de notre corpus, montrent que l'école universalisée est loin d'être un espace d'évolution homogène, selon que l'on est enfant d'immigré ou non.

L'intégration serait une fiction, un leurre, un idéal inatteignable, selon Durmelat, qui explique d'ailleurs qu'il est fort compliqué de définir la notion d'intégration. Begag rejoint Durmelat sur ce point, et résume : « intégration : facile à dire. Impossible à conceptualiser »<sup>395</sup>. De cette difficulté témoigne le terme « en voie d'intégration », comme si les gens, sujets de ce phénomène — dans le cas de notre corpus, des Beurs —, étaient condamnés à marcher indéfiniment sur le chemin de l'intégration sans jamais l'atteindre. La forme fragmentée de la narration de *Georgette !* relève également de la stratégie narrative de transcrire l'expérience aporétique de la jeune fille, qui cherche à concilier les deux extrémités identitaires dont elle a hérité.

En dépit de ses réserves à l'égard de la notion d'intégration, Durmelat s'intéresse tout particulièrement à la littérature traitant de cette question dans *Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire*. Elle montre précisément que cette littérature contribue à la redéfinition de cette notion<sup>396</sup>. Plus loin, elle ajoute que bien que le terme « beur » échappe à ces auteurs, et que traiter le sujet des banlieues puisse les enfermer et les exclure, bien que le travail sur une mémoire coloniale puisse par ailleurs les mettre du côté des « fantômes » que le pouvoir voudrait bien ranger dans les placards :

cette série d'impossibilités et de désappropriations n'est cependant pas synonyme d'impasse car [...] celles-ci continuent de poser la question récurrente du comment apprendre à vivre avec et du vivre ensemble et suggèrent que l'intégration des populations devenues françaises, empreinte du passé colonial de la France, nécessite d'autres métaphores, d'autres fictions pour raconter autrement les histoires de l'histoire.<sup>397</sup>

Dans *Georgette !*<sup>398</sup>, l'école, censée être le filtre de l'intégration, fonctionne comme prison. Durmelat observe en effet qu'elle est décrite comme un endroit où tous les mouvements sont contrôlés, où règne un emploi du temps strict, où le

---

<sup>395</sup> BEGAG, Azouz et Abdellatif Chaouite. *Ecarts d'identité. op.cit.* p.8.

<sup>396</sup> DURMELAT, Sylvie. *Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire. op.cit.* p.19.

<sup>397</sup> *Ibid.* pp.22-23.

<sup>398</sup> *Ibid.* p.73.

processus de normalisation s'accomplit à travers l'obligation de suivre les règles établies par une logique étatique, et où le cadre est hostile aux différences culturelles et linguistiques. Normalement lieu de récréation, la cour devient par exemple le lieu où l'on marche en rond : c'est l'endroit d'où la jeune fille s'évade, comme on s'évade d'une prison. « J'aime pas l'école. Surtout, c'est la récréation que je déteste. Elle est trop longue. A pied, elle dure cinq tours de cour. Je tourne et je marche en rond tout ce temps-là »<sup>399</sup>, avoue le protagoniste dès le début du roman.

Un même sentiment de contrôle se dégage à la lecture du *Gone du Chaâba*. Ainsi de la scène dans laquelle l'un des élèves se fâche contre le maître parce que celui-ci leur impose d'enlever leurs chaussettes et de les mettre sur la table pour que le maître puisse inspecter leur propreté. L'enfant s'oppose à une pratique si humiliante et laisse échapper son indignation en prononçant des jurons. En réponse, et comme pour rétablir un ordre dont il est le représentant, le maître se sert de son pouvoir d'adulte et d'enseignant non pas seulement contre l'élève, mais contre ses parents. Il menace en effet de faire couper les allocations familiales, donc d'aggraver la situation économique de la famille, qui pourtant habite déjà dans un bidonville. « Continuez ! Quand vos parents ne toucheront plus les allocations familiales, vous serez content ! »<sup>400</sup>, dit M. Grand. La violence de cette phrase résulte essentiellement de l'asymétrie entre la position du professeur et celle des élèves. Elle tient aussi à la litote (« content »). Les gros mots, les points d'exclamation, les phrases courtes, finissent de contribuer à cette ambiance crispée et tendue qui ne reflète pas les valeurs d'accueil et d'intégration portées officiellement par l'école républicaine.

La violence des gestes de M. Grand réside également dans leur répétition quotidienne<sup>401</sup>. Chaque jour commence par une leçon de morale censée montrer les gestes à adopter dans la vie pour être accepté par la société. L'inspection quotidienne rappelle ainsi certains des rituels de la prison. Les enfants sont fouillés, leurs pratiques langagières contrôlées, leurs vêtements inspectés. Les chaussettes sont à ce titre de véritables symboles, dans *Le gone du Chaâba*, comme dans *Georgette !*. Elles deviennent des frontières qui séparent les enfants, selon que ces derniers passent ou échouent le test de conformité. Dans *Le gone du Chaâba*, le maître oblige les enfants

---

<sup>399</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !*. *op.cit.* p.9.

<sup>400</sup> BEGAG, Azouz. *Le gone du Chaâba*. *op.cit.* p.102.

<sup>401</sup> Sur la question de la répétition, voir en particulier le chapitre « Les mots blessent ou l'acte de nommer ». Sur le pouvoir des stéréotypes, voir le chapitre intitulé « L'ironie, l'humour et l'oralité ».

à se déchausser et à enlever leurs chaussettes, qu'ils doivent présenter au maître qui juge à partir de leur état de propreté si l'enfant lui-même respecte les normes de propreté imposée par l'école. A priori, on ne parle pas d'un geste qui vise à séparer les enfants du bidonville des autres enfants, puisque chaque enfant doit se soumettre à l'ordre du maître. Le narrateur clarifie cependant qu'il existe une vraie différence économique entre eux ce qui rend le geste violent envers ceux qui vivent dans une précarité totale. De plus, il faut se rappeler que l'intrigue débute avec une scène qui fait référence au cadre sanitaire déplorable qui règne dans le bidonville : il n'y a qu'un seul point d'eau dans tout le bidonville que partagent les familles. La violence de ce passage réside donc également dans l'incapacité du maître à s'imaginer à la place de ses élèves, à prendre en compte leur réalité, à les accueillir. Cette violence prend donc une dimension ontologique.

### **II.3.b. La honte comme expression de malaise ou l'opposition entre l'école et le chez soi**

Nous rejoignons les conclusions de Reeck lorsqu'elle avance que « la première grande rencontre entre les protagonistes du *Bildungsroman* « beur » et la société française se fait à l'école [...] »<sup>402</sup>. L'école joue un rôle primordial dans les romans étudiés. Pour les protagonistes, elle est toujours le lieu où se manifeste pour la première fois un autre système de normes sociales que celui qui régit l'ordre familial. Les personnages doivent alors apprendre à maîtriser ce nouveau système de normes pour finalement se l'approprier s'ils souhaitent être acceptés par la société. Le changement que les enfants vivent pendant ce parcours d'apprentissage génère diverses réactions et sentiments, la honte étant le plus fréquent.

Dans *Le gone du Chaâba* et dans *Béni ou le Paradis privé* ce sentiment ne prend pas la même valeur que dans *Georgette !*. Dans le cas d'Azouz, le sentiment de honte est généré essentiellement dans des situations où il pense transgresser les normes ou a peur d'être ridiculisé. Dans *Georgette !*, en revanche, ce sentiment émerge quand la jeune fille pense avoir commis une erreur qui peut potentiellement déshonorer sa famille. Malgré des mises en scène différentes, un détail rapproche les deux romans : la honte y devient le symbole de la dissonance des deux espaces dans lesquels les jeunes protagonistes doivent apprendre à exister, c'est-à-dire de la maison et de l'école. Dans les sections qui suivent, nous aimerions suggérer que la honte a chez les protagonistes une double origine : d'un côté, la précarité économique de la famille, d'un autre, la maîtrise imparfaite de la langue française, vectrices d'exclusion. Nous montrerons que ces deux sources de honte sont aussi à l'origine de formes variées de résistance.

#### ***II.3.b.1. La pauvreté comme catalyseur du sentiment de la honte***

La honte est un motif récurrent, un véritable topos dans *Le gone du Chaâba*. Chez le protagoniste, elle se manifeste souvent par un désir de ne pas être remarqué, ou par des tentatives de dissimuler ses origines et la situation socio-économique de sa famille. Il en est par exemple ainsi dans la scène où, rendant visite au meilleur élève de sa classe à qui il veut ressembler, Azouz se sent terriblement mal à l'aise. La raison

---

<sup>402</sup> REECK, Laura. « De l'échec à la réussite dans le Bildungsroman beur ». *op.cit.* p.79.

de cet inconfort tient aussi à la situation économique plus aisée dans laquelle vit l'autre enfant. Azouz se rend alors compte qu'il ne pourra jamais devenir son ami, être comme lui, être son égal.

Je sais bien que j'habite dans un bidonville de baraques à planches et en tôles ondulées, et que ce sont les pauvres qui vivent de cette manière. Je suis allé plusieurs fois chez Alain, dont les parents habitent au milieu de l'avenue Monin, dans une maison. [...] A chaque visite, mes yeux en prennent plein leur pupille. Moi, j'ai honte de lui dire où j'habite.<sup>403</sup>

Cette citation témoigne de la conscience socio-économique du protagoniste. Il sait que l'emplacement géographique de son domicile est celui des gens pauvres. Il a conscience que c'est la pauvreté qui oblige sa famille à habiter à la périphérie de Lyon, tandis qu'un meilleur statut social permet à son camarade de classe, Alain, d'habiter dans une maison située à l'intérieur du boulevard périphérique. Surtout, il est conscient de son altérité, de sa différence de classe dont il est obligé de tenir compte pour ne pas se retrouver dans des situations embarrassantes. Car être confronté au regard scrutant de ses interlocuteurs, être identifié comme l'habitant d'un autre endroit, instaure une distance fondamentale, par laquelle le protagoniste devient un étranger.

On observera également l'importance que prennent le regard et la parole dans cette citation. Azouz précise que la vue de la maison et celle du cadre de vie de son copain l'émerveillent. Ses yeux « en prennent plein leur pupille »<sup>404</sup>. Son regard se remplit, l'image de la richesse relative de la famille de son ami se colle sur sa rétine. Cette métonymie renforce l'idée que le lecteur peut faire de la pauvreté de la famille d'Azouz dans le sens où ses propos et sa réaction sont exagérés par rapport à la situation de vie d'une famille de classe moyenne dont Alain fait partie. L'hyperbole comme figure de style apporte un ton ironique à ce passage puisqu'elle souligne l'importance de la précarité économique d'Azouz.

L'usage de la métonymie révèle les stratégies de contournement du protagoniste. Ne pas parler de son cadre de vie lui sert d'excuse pour effacer sa propre situation le temps de la visite chez son copain, quitte à rompre avec toute possibilité de nouer une amitié. Rester spectateur de la vie du Chaâba et s'employer à camoufler son appartenance exclut toute amitié sincère. Ce détail laisse penser que, malgré la

---

<sup>403</sup> BEGAG, Azouz. *Le gone du Chaâba*. *op.cit.* p.59.

<sup>404</sup> *Ibidem.*

thématisation de la différence raciale et du racisme vécu au quotidien, c'est la différence de classe qui semble être l'oppression la plus douloureuse pour Azouz<sup>405</sup>.

Azouz précise qu'il a honte de dire où il habite. Notons qu'il n'a pas honte d'avouer qu'il vient d'une classe plus pauvre, mais de préciser la localisation géographique de son habitation. Le lecteur sait, dès le début du roman, que le Chaâba est le nom d'un des bidonvilles lyonnais. Le narrateur précise assez rapidement (p.24) que le Chaâba détient une autre particularité : il est isolé géographiquement des autres parties de Lyon. Pour accéder à la ville, il faut traverser le boulevard périphérique, ce qui est une aventure dangereuse. Les descriptions que le narrateur fournit du Chaâba font référence à la pauvreté matérielle, au manque d'électricité, d'eau et de routes goudronnées.

L'air est frais et glace très vite ma peau fine et fragile. Sur le boulevard de ceinture, de l'autre côté du jardin, des néons orange éclairent la voie aux rares voitures qui circulent.

A travers les planches de quelques baraques, de mince filet de lumière filtrent. Les hommes se préparent à la journée de travail.<sup>406</sup>

Les descriptions de la banlieue et du Chaâba fournies par le narrateur, nous renvoient à un univers gris. Le boulevard périphérique éclairé par une lumière artificielle, l'image des hommes qui partent au travail dans le noir, l'absence d'espaces aménagés, l'invocation des voitures qui passent sans s'arrêter, l'isolation géographique, l'état délabré des bâtiments déshumanisent le décor dans lequel se déroule le roman. Chez Begag ce ne sont d'ailleurs presque jamais les détails de la description matérielle qui illuminent les scènes ou qui leur donnent de la vivacité. La rentrée des pères, les bagarres bruyantes, les enfants qui jouent dehors, les interactions humaines en somme, contribuent en revanche à l'humanisation du roman de Begag.

Azouz, comme tous les autres enfants du Chaâba, subit ce que Nacera Guénif-Souilamas appelle le « triangle des dominations »<sup>407</sup>, c'est-à-dire l'ensemble des dominations qui s'exercent sur les immigrés. Ce triangle symbolique est composé de trois sommets : la domination sociale, la domination culturelle et la domination sexuelle. Si Guénif-Souilamas explique que les immigrés arrivés en France en tant

---

<sup>405</sup> La triade de classe—race—genre, qui se situe au cœur des outils d'analyse à la fois féministes et postcolonialistes, est bien présente dans notre corpus, bien que tous les trois outils ne s'apprennent pas à être utilisés de la même manière dans les trois romans.

<sup>406</sup> *Ibid.* p.24.

<sup>407</sup> GUENIF-SOUILAMAS, Nacira. *Des beurettes aux descendants nord-africains. op.cit.*



que main d'œuvre n'accédèrent pas à la reconnaissance de la société française, on constate alors la présence du thème du refus de reconnaissance dans les romans à travers les figures des parents. La société française leur a refusé le droit à l'école, mais leurs enfants ont quant à eux — quel paradoxe ! —, l'obligation d'aller à l'école.

Nous avons constaté que, même si l'ascension sociale est difficilement réalisable pour les enfants du Chaâba, les causes de ce phénomène sont multiples et ne se limitent pas au racisme. L'isolation géographique, la précarité économique, le manque de ressources font que les enfants évoluent dans un environnement profondément différent de celui de leurs camarades de classe.

La classe, tout comme le genre et la race, est devenue un outil épistémologique qui facilite l'analyse des dominations. Rappelons que la domination économique des colonisés a été un moyen primaire d'exercer le pouvoir colonial. Ces romans témoignent de ce que cette domination économique continue à s'exercer dans l'ère postcoloniale<sup>408</sup>. Les familles des protagonistes habitent tous dans des quartiers mixtes, à Aulnay-sous-Bois, dans les banlieues de Lyon ou dans les quartiers « bien animés » de Paris. L'appartenance à la classe sociale des pauvres est un marqueur des familles. Le concept de classe permet d'expliquer simplement l'exclusion des groupes de personnes de la société dominante. On peut avancer que ce dernier détail est l'une des raisons pour lesquelles Begag et Belghoul mettent l'accent sur l'exclusion économique de leurs protagonistes. Puisque les intrigues impliquent de nombreuses scènes qui se jouent au sein du foyer familial, cette exclusion est une manière aisée et facilement saisissable pour les lecteurs de se rendre compte des logiques de dominations dans la société dans laquelle les personnages romanesques doivent trouver un moyen de réussir<sup>409</sup>.

Belghoul fait également référence à l'exclusion économique de la famille de la protagoniste, mais les exemples que la narration de *Georgette !* fournit sont plus subtils que ceux des deux romans de Begag, quoiqu'ils soient également saisissants. Dans *Georgette !*, Belghoul préfère utiliser des allusions au lieu de descriptions directes. Il arrive, par exemple, que la protagoniste se cache dans un dépotoir pendant sa fugue à la fin de l'histoire — fugue réelle ou imaginée, on ne saura pas. L'endroit

---

<sup>408</sup> Nous nous référons ici au sens temporel de post et non pas à l'ensemble des outils épistémologiques que fournissent les études postcoloniales.

<sup>409</sup> Pour aller plus loin, voir ASHCROFT, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin. *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. Londres et New York : Routledge, 2007 [2000]. pp.33-35.

lui est familier parce qu'elle a l'habitude d'y passer du temps avec son frère. Le dépotoir est une sorte de terrain de jeu pour eux<sup>410</sup>. Au cours d'un autre épisode, leur voisine leur rend visite pour déposer un vieux fauteuil qu'elle allait jeter, mais qu'elle préfère donner à la famille de la protagoniste<sup>411</sup>. Ces allusions subtiles que nous avons choisies d'inclure dans ce travail font toutes référence à la précarité de la famille sans évoquer explicitement sa pauvreté.

L'exclusion géographique est moins thématifiée dans *Georgette !*, quoiqu'elle apparaisse liée au travail du père. En tant qu'éboueur, il est amené à travailler dans les rues, et porte un gilet orange fluo. Le vêtement lui assure une grande visibilité, tandis que la nature de son travail est de rester à la marge de la société, de balayer les ordures des autres, sans répit. Le père perçoit son travail comme dégradant, mais cela assure à sa famille une certaine stabilité financière dans la vie. Leur cadre de vie reste toutefois modeste, ce qui amène la jeune fille à ruser pour ne pas trahir leur précarité sociale.

Relisons par exemple la scène dans laquelle la jeune fille reçoit trois crayons qu'elle doit apporter en classe. Nous sommes aux premiers jours de l'école, et la fille reçoit la liste des fournitures qu'elle doit donner à ses parents pour qu'ils les achètent. Les problèmes commencent par la lecture de la liste. Ni le père, ni la mère ne savent lire et écrire, la fille non plus. La protagoniste affirme d'être allée chez la voisine pour qu'elle lui lise la liste à voix haute, qu'elle mémorise ensuite par cœur.

Le jour où elle a écrit la liste des fournitures, j'étais bien embêtée. Je suis incapable de la lire moi-même ! Une lettre après l'autre, j'y arrive un peu, mais une page entière c'est impossible ! Je suis pas la seule : les autres dans la classe peuvent pas non plus et mes parents ont le même problème.<sup>412</sup>

La narration présente d'ailleurs une faille à cet endroit. Il est difficile de comprendre pourquoi ce n'est pas le frère de la protagoniste à qui la famille demande de l'aide, puisque l'on sait qu'il est plus âgé que la fille et qu'il va à l'école, donc qu'il n'est désormais pas analphabète. La décision de mémoriser la liste par cœur est motivée par

---

<sup>410</sup> « Je jette la poupée par terre. Je l'abandonne, qu'elle crève ! et je fais le tour du dépotoir, à pied. Peut-être, je trouve mon frère ».

BELGHOUL, Farida. *Georgette !*. *op.cit.* p.156.

<sup>411</sup> « Un jour, la voisine se pointe avec un beau fauteuil. Elle insiste longtemps et l'échange contre une tasse de café. C'est un cadeau pour le monsieur. Elle lui sourit. Le fauteuil est en cuir et c'est dommage de le jeter. Son mari en a acheté un autre ».

*Ibid.* p.110.

<sup>412</sup> *Ibid.* p.18.

la peur de trahir ses parents. Elle éprouve ce sentiment envers ses copines qui ne sont pas au courant de l'analphabétisme de ses parents. Elle a en effet peur de dénoncer ses parents, puisque, dans la logique d'enfant de la protagoniste, ses parents devraient aller à l'école si leur analphabétisme était découvert ; leur situation économique deviendrait alors intenable.

Je suis pas la seule : les autres dans la classe peuvent pas non plus et mes parents ont le même problème. Je suis sortie de l'école ; j'ai rien dit à mes copines. On ne sait jamais ! Si on se dispute, elles dénonceront mes parents à la maîtresse. De force, elle les inscrira en classe et toute la famille crèvera de faim.<sup>413</sup>

Ce passage se prête également à être lu sous l'optique de la logique de domination qui s'opère à l'école. Dans le roman, l'école en tant qu'institution, et la maîtresse, qui en est la représentante sont dotées d'un pouvoir tel qu'ils pourraient mettre toute la famille dans une situation intenable. N'oublions pas qu'un tel pouvoir signifie également que l'école peut potentiellement jouer le rôle inverse et peut permettre aux élèves d'avancer et de réussir dans la société, donc d'accomplir le *Bildung* du *Bildungsroman*.

Finalement, c'est la mère qui se charge d'acheter les crayons commandés par la maîtresse. Ce passage est représentatif de la prise de position du père en tant que chef de famille. Il intervient dans la parole de la mère. Sa phrase est coupée, acte que signalent les trois points qui marquent le moment où elle est reléguée au silence. Le père accapare la situation de parole, et bien que cela ne soit pas lui qui a effectué l'achat, et qui argumente la décision d'avoir deux crayons plutôt qu'un seul, il termine la phrase de la mère. Il précise être le chef de famille, celui qui gagne l'argent, qui a servi, entre autres, d'acheter les crayons.

— La maîtresse a commandé un crayon mine HB.

— Oui, j'l'achète tout à l'heure...

Elle revient avec dans son sac trois crayons.

— Si tu perdes un, tu peux l'changer.

Mon père est témoin.

---

<sup>413</sup> *Ibidem*.

— Oui, c'est très bien. Faut pas qu'on dise qu' tu manques de quelque chose. Y'a pas d' problème. Moi, j' travaille pour ça. Plus tard, c'est toi qui s'ra quelqu'un.<sup>414</sup>

Attardons-nous sur ce passage. Comment doit-on interpréter le silence auquel la figure de la mère est reléguée ? Premièrement, notons que le père s'exprime depuis une position de pouvoir. C'est le chef de famille, celui qui assure les revenus de la famille. Sa femme est reléguée au rôle traditionnel des femmes maghrébines, arrivées en France comme épouses : s'occuper de la maison et des enfants. Abdellatif Chaouite et Azouz Begag, ici dans sa position de sociologue, consacrent un passage à la description de ces rôles dans *Ecartis d'identité*. Ils expliquent qu'il leur est autorisé de sortir si l'objectif de sortir est de prendre soin de la famille. Par conséquent, sortir pour prendre l'air, pour se promener est vu par leur entourage comme du vagabondage futile<sup>415</sup>.

Chez les immigrés maghrébins, la femme sort pour réaliser une activité utile ou indispensable : elle va faire des courses, elle va régler des problèmes administratifs, elle va rendre visite à sa famille et accompagner les enfants à l'école. Sortir pour sortir, pour prendre l'air, aller se promener ou tout simplement pour être ailleurs, c'est autant de temps perdu pour la marche du foyer. Comme si la promenade était synonyme d'errance, de vagabondage.<sup>416</sup>

Dans le passage cité ci-dessus, le père nie donc la possibilité de la prise de parole de la mère. Il accapare le pouvoir en mettant l'emphase sur son rôle économique, central pour la survie de la famille. La phrase est construite de telle sorte, que l'adverbe tonique — « moi » — renforce l'action du père. Quand le père affirme « Moi, j' travaille pour ça. », il souligne le fait que c'est lui qui détient le pouvoir actif dans la situation. La mère, qui est pourtant allée acheter les crayons et qui a pris la décision d'en acheter plus que ce qui était précisé sur la liste, est exclue de la situation. Dans ce sens, la figure maternelle du roman subit une double marginalisation, pour reprendre le vocabulaire de Spivak.

Dans son œuvre, Spivak nous alerte justement sur le phénomène de double marginalisation<sup>417</sup>. Pour pouvoir appréhender ce concept, il faut d'abord nous tourner

---

<sup>414</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !*. *op.cit.* p.15-16.

<sup>415</sup> Le roman de Sebbar, *Fatima ou les Algériennes au square* (Tunis : Editions Elyzad, 2010 [Stock, 1981]) contient un passage magnifique sur les ruses des femmes de pouvoir néanmoins sortir. Elles se retrouvent au square entouré par des bâtiments quand elles sortent avec les enfants et trouvent ainsi un moment légitime de discuter, d'échanger des informations ou juste de passer du temps libre.

<sup>416</sup> BEGAG, Azouz et Abdellatif Chaouite. *Ecartis d'identité*. *op.cit.* p.69.

<sup>417</sup> Nous faisons référence à l'article SPIVAK, Gayatri C. *Les subalternes peuvent-elles parler ?*. *op.cit.*

vers celui de subalterne, terme qui vient à l'origine de Gramsci<sup>418</sup>. En effet, les subalternes sont des groupes de personnes qui sont assujetties par la société dominante. « [...] they have less access to the means by which they may control their own representation, and less access to cultural and social institutions »<sup>419</sup>. La nouveauté qu'apporte Spivak à ce concept est d'attirer l'attention aux femmes, comme sujets pas comme les autres. Elle élabore l'idée selon laquelle si les hommes sont assujettis au pouvoir dominant des colonisateurs — que cela soit dans un contexte colonial ou postcolonial —, les femmes subissent un double assujettissement ou une double oppression puisqu'elles sont d'ores et déjà dominées par les hommes de leur propre groupe. Le passage cité de *Georgette !* présente les caractéristiques de cette double oppression : la mère est perçue comme une étrangère par la société dominante et sa voix est reléguée au silence par son mari.

Toutefois, Spivak nous met en garde contre l'essentialisation des formes de marginalisation. Il serait en effet contre-productif d'ajouter dans nos analyses les diverses formes d'exclusion sans prendre le temps d'examiner les spécificités que les rapports de pouvoirs construisent dans des situations individuelles. Notre objectif ne porte cependant pas sur le fait de proposer une analyse sociologique qui se baserait sur la mise en scène de personnages romanesques. Il s'agit plutôt de porter notre attention aux détails qui se cachent dans les récits, et qui, quoique subtiles, font évoluer le récit. Dans *Georgette !*, le fait que la mère de la protagoniste se voit refuser l'accès à l'écriture construit une solidarité féminine et incite la protagoniste à se révolter contre la domination exercée par son père. Dans ce sens, du point de vue romanesque, la double domination conceptualisée par Spivak est un phénomène productif puisqu'elle permet de construire une situation d'énonciation qui fait basculer l'intrigue du roman.

Il ne s'agit pas ici non plus de vouloir « sauver » les femmes maghrébines de la domination que leurs maris exercent sur elles. Spivak nous met également en garde contre de telles initiatives<sup>420</sup>. Comme nous espérons le montrer, les figures féminines ne sont pas représentées sans capacité d'agir dans les romans. Il n'empêche que de

---

<sup>418</sup> GRAMSCI, Antonio. *Antonio Gramsci. Lettres de la prison*. Paris : Editions sociales, 1953.

<sup>419</sup> ASHCROFT, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin. *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. *op.cit.* p.199.

Notre traduction : « [...] ils ont moins d'accès aux moyens par lesquels ils peuvent contrôler leur propre représentation, et ont moins d'accès aux institutions culturelles et sociales ».

<sup>420</sup> *Ibidem*.

fortes différences peuvent être observées dans la façon dont ces personnages habitent les espaces, utilisent des stratégies pour prendre la parole, etc. La direction que nous entreprenons dans la troisième partie de cette étude est de démontrer les différentes stratégies déployées par les auteurs pour construire des espaces viables pour les protagonistes. Dans ces stratégies, plusieurs échoueront et certains narrateurs opteront pour un récit mettant en place des fins magiques ou imaginaires.

Revenons encore à l'intrigue de *Georgette !*. Bien que le sentiment de la honte ne soit pas explicité dans le roman, les gestes de la fille laissent penser qu'elle essaie d'échapper à la situation inconfortable de devoir expliquer que sa mère est analphabète, et qu'elle a fait une erreur à cause de son incapacité à lire le français. Pour rétablir l'ordre, elle doit trouver le moyen d'obtenir un crayon 2H au lieu des crayons HB que la mère s'est procurés. La protagoniste essaie d'abord d'expliquer l'erreur à sa mère. « Je les regarde : ils sont vraiment très beaux. Leur petite tête en gomme... Non ! Ils ont des mines 2H ! Elle est bête ma mère ou quoi ? HB c'est HB, c'est pas 2H ! Je lui explique l'erreur. Je recommence encore, plusieurs fois. Elle pige pas »<sup>421</sup>. Puis, se tournant vers le père : « — Si ! Je suis très contente, papa... Mais HB c'est pas 2H »<sup>422</sup>. Au final, la jeune fille décide d'agir elle-même, et vole de l'argent du porte-monnaie de sa mère, devenant ainsi maîtresse de sa capacité d'agir. « Je me lève en silence et j'ouvre le sac. Surtout, j'ouvre le porte-monnaie. Je prends cinquante centimes et je pique aussi dix centimes pour un chewing-gum »<sup>423</sup>.

Notons également l'importance que prend le détail sur le crayon dans la narration. Normalement, un crayon est un objet insignifiant et peu cher, qui est accessible à tous. Cependant, dans le roman, le crayon devient à la fois l'objet démontrant la précarité économique de la famille et l'objet symbolisant l'apprentissage de l'écriture. On peut également y voir le geste de l'auteur de montrer que la protagoniste doit surveiller sa vie dans les moindres détails pour qu'elle soit conforme aux normes imposées par l'école, comme par exemple le type de crayon qu'elle doit avoir. Il n'est pas étonnant ainsi de constater que, sous le poids de la surveillance continue, la psyché de la protagoniste se désordonne au fil des pages.

---

<sup>421</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !*. *op.cit.* p.16.

<sup>422</sup> *Ibid.* p.17.

<sup>423</sup> *Ibid.* p.18.

### II.3.b.2. *La langue française comme source de honte*

L'école véhicule la transmission du savoir par l'imposition de l'usage normatif de la langue française. L'un des rôles de l'école en tant qu'institution, comme nous l'avons remarqué, est de s'assurer que les élèves arrivent à un niveau décent dans leur maîtrise du français puisque c'est à travers cette langue que leurs interactions avec le monde se feront. *Le gone du Chaâba* traite la question de la langue d'une manière différente de celle que l'on peut observer dans *Béni ou le Paradis privé* ou dans *Georgette !*. Le premier roman propose au lecteur une situation de départ problématique, parce qu'Azouz commence son parcours scolaire avec une maîtrise orale imparfaite du français et parce que sa pratique langagière diffère terriblement de celle qu'attend le maître. Malgré cette difficulté, après un travail d'écolier acharné, Azouz arrive à intégrer une meilleure école et à obtenir, pour son travail de composition, la meilleure place dans le classement. L'évolution du fil narratif de ce roman de Begag a conduit les critiques à considérer *Le gone du Chaâba* comme un vrai *Bildungsroman*, dans le sens traditionnel du terme.

Nous avons vu que l'appartenance de classe et l'écart générationnel génèrent le sentiment de honte aussi bien dans *Le gone du Chaâba* que dans *Georgette !*. A la lecture de ces deux romans, le lecteur découvre également un deuxième type de honte qui s'attache à l'usage imparfait du français dans *Le gone du Chaâba*, et à la dévalorisation de la langue dans *Georgette !*. Nous aimerions à présent nous intéresser à ce deuxième type de honte éprouvée par nos protagonistes qui s'expriment différemment dans les trois textes.

Azouz mélange des mots argotiques lyonnais, des mots arabes et des mots propres au parler du Chaâba. « En classe, le débat s'anime. Des élèves prononcent des mots que je n'ai jamais entendus. J'ai honte. Il m'arrive souvent de parler au maître et de lui sortir des mots du Chaâba »<sup>424</sup>, dit Azouz. Ce mélange génère un sentiment de honte face aux jeunes Français qui ne possèdent pas d'autres idiomes et dont le vocabulaire se constitue uniquement de mots français. Ce mélange, original et fonctionnel, pourrait pourtant être perçu comme une richesse par les protagonistes, mais, il est ressenti comme une singularité honteuse. Pourtant, comme le narrateur de *Béni ou le Paradis privé* le démontre à plusieurs reprises, les autres enfants sont loin

---

<sup>424</sup> BEGAG, Azouz. *Le gone du Chaâba*. *op.cit.* p.60.

de maîtriser leur propre langue. Cette dernière devient donc un terrain de lutte, un lieu d'affrontement dans lequel l'usage grammaticalement correct du français signifie le succès de l'intégration du protagoniste. Le système d'enseignement ne tolère pas les déviations et exige une assimilation complète à ses règles pour y réussir. Comme le montrent le moment où le héros de *Béni ou le Paradis privé* corrige les erreurs de subjonctif de son copain, ou encore le moment où il reprend un policier sur ses problèmes de syntaxe, le protagoniste voit dans la maîtrise du français un enjeu de pouvoir<sup>425</sup>.

Nous pouvons affirmer que les deux cultures des protagonistes dans lesquelles ils vivent se cristallisent dans leur pratique langagière. La langue parlée à la maison dans *Georgette !*, est un français mal parlé. Curieusement, l'arabe est absent du monde du protagoniste. L'écrivaine a choisi de ne pas transcrire les expressions qui sont probablement présentes au sein de la famille. Dans les trois romans, le lieu d'affrontement des diverses couches langagières est l'école, particulièrement dans sa forme écrite. Azouz est confronté ainsi à un faux-bilinguisme puisque ses parents parlent à la maison un arabe dans lequel se mélangent des mots français. Aucune des langues, par conséquent, n'est véritablement autonome, hermétique à l'autre. Un nouveau parler naît de cette pratique, que Begag retranscrit à la perfection. Le lecteur trouve même une sorte de dictionnaire<sup>426</sup> à la fin du roman qui permet premièrement de comprendre les paroles du père, deuxièmement de se rendre compte des diversités langagières du Chaâba. Ce glossaire facilite la lecture des passages dans lesquels Begag retranscrit phonétiquement le parler du père. Sa langue nous devient ainsi accessible, avec sa logique interne, sa syntaxe et sa cohérence propre.

#### Guide de la phraséologie bouzidienne

---

<sup>425</sup> A ce sujet, il nous semble cohérent de citer les propos de Frantz Fanon qui soulevait le même rapport de nécessité avec la langue française, en tant que langue du colonisateur : « Il faut que je me surveille dans mon élocution, car c'est un peu à travers elle qu'on me jugera... On dira de moi, avec beaucoup de mépris : il ne sait même pas parler le français. »

FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Editions du Seuil, 1952. p.16.

<sup>426</sup> Durmelat invoque la page 39 de l'étude de Hargreaves, *African Francophone Writing*, dans lequel l'auteur explique que la suggestion d'introduire un tel glossaire émanait de la directrice de la collection Point virgule au Seuil « dans l'optique de rendre le texte accessible au plus grand nombre et d'accroître sa lisibilité. »

DURMELAT, Sylvie. *Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire*. Paris : L'Harmattan, 2008. p.102.



La langue arabe comporte des consonnes et des voyelles qui n'ont pas toujours de correspondance dans la langue française. Elle n'a, par exemple, pas de lettre P ou V, pas plus que de son On, In, An ou bien U.

Lorsque vous maîtrisez cette règle, vous pouvez traduire et comprendre sans difficulté la phraséologie bouzidienne.

Exemples de traduction

« Tan a rizou, Louisa, li bitaines zi ba bou bour li zafas ! »

« Tu as raison, Louise, les putains c'est pas bon pour les enfants ! ». <sup>427</sup>

Le choix de garder les particularités du parler des parents de l'auteur et de les retranscrire est l'une des stratégies d'écriture de Begag<sup>428</sup>. Begag a cette capacité de mélanger humour et détresse dans le but de construire des scènes qui étonnent par la légèreté avec laquelle elles introduisent des situations de vie difficiles. L'exemple du dialogue entre Azouz et M. Grand en est révélateur. M. Grand demande à la classe d'énumérer ce dont on a besoin pour garder notre corps propre, pour se laver. Azouz pense détenir la bonne réponse et lève le doigt pour attirer l'attention du maître. L'élan l'emporte si vite qu'il ne pense pas à activer le mécanisme de contrôle dont il se sert pour reformuler ses phrases suivant l'usage normatif du français afin d'éviter de se retrouver dans une situation embarrassante. Il répond vite et bien, mais en utilisant des mots qui n'ont aucun sens dans la langue de l'école. Sa réponse génère de l'incompréhension de la part du maître et un sentiment de honte de la part d'Azouz.

— Azouz ! Autorise M. Grand.

— M'sieur, on a aussi besoin d'un chritte et d'une kaissa !

— De quoi ? ? ! fait-il, les yeux grands ouverts de stupéfaction.

— Un chritte et une kaissa ! dis-je trois fois moins fort que précédemment, persuadé que quelque chose d'anormal est en train de passer.

— Mais qu'est-ce que c'est que ça ? reprend le maître, amusé.

— C'est quelque chose qu'on se met sur la main pour se laver...

— Un gant de toilette ?

— Je sais pas, m'sieur.

---

<sup>427</sup> *Ibid.* p.241.

<sup>428</sup> Nous y reviendrons dans la dernière partie de notre étude où nous proposons de lire ensemble le plurilinguisme de notre corpus au travers la thèse selon laquelle la mise en récit des diversités des langues fait partie des stratégies textuelles des auteurs qu'ils déploient dans le but de faire sentir l'intenable tension dans laquelle leurs protagonistes doivent évoluer.

— Comment s'est fait ?

Je lui explique.

— C'est bien ça, dit-il. C'est un gant de toilette.<sup>429</sup>

Nous avons mis l'accent tout au long de ce chapitre sur les mécanismes d'exclusion qui s'opèrent à l'égard des jeunes Beurs dans les romans de notre corpus. Il faut cependant noter que ni dans les deux romans de Begag, ni dans celui de Belghoul, les enseignants ne remplissent un rôle unilatéralement méchant, même si M. Grand fera un jour une blague au détriment du camarade de classe d'Azouz, le pire élève de la classe. Le passage que nous venons de citer révèle une certaine division sociale, source d'incompréhension, plutôt qu'une forme de méchanceté. Le maître ne comprend pas les paroles d'Azouz. C'est un rare moment dans le roman où il mesure les différences culturelles qui le séparent de son élève. Pourtant, le mélange des langues qui caractérise le langage d'Azouz n'est sans doute pas un cas isolé, étant donné que les autres élèves habitent tous au Chaâba et que leurs parents leur parlent tous l'arabe dialectal auquel se mélangent des mots français et argotiques, créant presque un dialecte à part, comme l'explique le narrateur du *Gone du Chaâba*.

A la maison, l'arabe que nous parlons ferait certainement rougir de colère l'habitant de La Mecque. Savez-vous comment on dit les allumettes chez nous, par exemple ? Li zalimite. C'est simple et tout le monde comprend. Et une automobile ? La taumobile.<sup>430</sup>

Après avoir constaté les caractéristiques de la langue française et ses fonctions dans la narration dans les deux romans de Begag, intéressons-nous maintenant à *Georgette* !. Comment la langue française y est-elle présente ? Tout d'abord, il faut noter que l'aliénation de la petite fille, protagoniste du roman, s'exerce à la fois dans le milieu intime de la maison familiale, et à l'école, où elle est en train d'apprendre les règles de syntaxe du français. Si elle constate une erreur dans sa façon de parler, elle se reprend immédiatement, comme ici au niveau de la syntaxe : « La sonne cloche.... Non, la cloche sonne »<sup>431</sup>. Dans ce passage, Durmelat voit une rupture. Mais de quelle rupture s'agit-il ? Parle-t-on de la rupture de l'ordre symbolisé par l'ordre syntaxique de la phrase ? La narratrice reconnaît son erreur de syntaxe, se corrige, et accepte ainsi les règles d'existence du système normatif

---

<sup>429</sup> *Id.* p.98-99.

<sup>430</sup> *Ibid.* p.213.

<sup>431</sup> *Ibid.* p.9.

proposé par l'école ou du moins, elle essaie de se soumettre à ses règles. Se corriger devient automatique pour elle, tandis qu'au fil des pages, l'écart, l'espace de créativité que le brouillage linguistique propose disparaît. En tant qu'écolière, elle réussit ainsi son processus d'apprentissage mais ce succès a un prix, celui d'instaurer un processus automatique d'autocensure. Nous verrons que c'est le cahier d'écolier de la protagoniste qui devient en particulier le terrain où s'affrontent la langue arabe et la langue française. Ce cahier étant une clé du roman, nous l'étudierons plus en profondeur dans la troisième partie de ce travail. Nous le rapprocherons notamment des *Carnets de Shérazade*, pour montrer comment ces espaces scripturaux permettent à leurs auteurs de négocier et de réconcilier les multiples héritages dont se compose leur identité.

### **II.3.b.3. Des stratégies pour déjouer le sentiment de la honte**

La protagoniste de *Georgette !* est particulièrement inventive en termes de stratégies pour éviter l'humiliation. Il est intéressant d'observer le fonctionnement de ces stratégies à travers trois exemples en particulier : le premier consiste à exclure le monde, le deuxième à inventer un jeu, tandis que le troisième renvoie à l'invention des histoires. Le troisième procédé ne fait pas partie au sens strict du terme des stratégies d'éviter la honte, mais se situe dans la continuité narrative de celles-ci. Nous avons donc choisi de l'inclure ici afin de donner une image cohérente des stratégies de survie déployées par la protagoniste. Le sentiment de honte remplit dans le roman une fonction narrative différente de ce que nous venons d'évoquer dans *Le gone du Chaâba* et dans *Béni ou le paradis privé*. En effet, ce sentiment n'est pas mis en scène dans le but de générer des réactions subversives chez les protagonistes de ces deux romans. Il s'agit plutôt de servir d'illustrer les exclusions dont souffrent les protagonistes, que ce soit du racisme ou de la situation économique précaire de leurs familles. Il faut noter d'avance, comme le fait Angie Ryan<sup>432</sup>, que les personnages

---

<sup>432</sup> « Belghoul's achievement in conveying the feelings of a child constructing "sense" out of an alienating environment is all the more remarkable in that the other characters, teachers, classmates, parents, while they are acute sources of anxiety and pain, are by no means demonised. The teacher is portrayed as someone who is trying to understand. »<sup>432</sup>

RYAN, Angie. « The construction of the Female Subject : Belghoul and Colette ». In KNIGHT, Diana et Judith Still. *Women and Representation*. Nottingham : WIF Publications, 1995. p.97.

Notre traduction : « La réussite de Belghoul à transmettre les sentiments d'un enfant qui construit le "sens" d'un environnement aliénant est d'autant plus remarquable que les autres personnages, les

secondaires ne personnifient pas le mal, ils ne sont pas « diabolisés », même s'ils représentent le regard de la société dominante sur la jeune fille. Au contraire, l'amie de la protagoniste, Mireille, tout comme la maîtresse essaient de comprendre son comportement et son raisonnement.

#### II.3.b.3.a. Boucher les oreilles

La première stratégie que nous relevons dans *Georgette !* consiste à ne pas entendre les mots auxquels la jeune protagoniste attribue le pouvoir de déshonorer son père. Pour la jeune fille, les mots sont vraiment dotés d'un pouvoir immédiat, comme on l'a vu dans le chapitre « Les mots blessent ou l'acte de nommer ». La protagoniste croit devoir faire une « contre-action » afin de se protéger. Dans sa logique, si elle n'entend pas les paroles d'une autre personne, les mots perdent leur force et se neutralisent.

Plusieurs fois au cours du roman, elle se sert de cette technique qui est devenue une vraie « méthode » pour elle. « Je me bouche les oreilles avec ma méthode. J'oublie jamais de le [le père] respecter »<sup>433</sup>, pouvons-nous lire. Dans cette scène, elle développe cette technique à la perfection. Elle essaie de déjouer la colère de son père et ne pas entendre ses mots. Puisqu'elle se trouve dans la même pièce que lui, elle ne peut pas faire le geste physique de vraiment se boucher les oreilles avec ses mains. Cela reviendrait à déshonorer son père. Du coup, elle est amenée à se boucher les oreilles sans les mains, juste dans son imagination. Dans *Georgette !*, le moindre geste peut devenir fatal à la protagoniste.

Il est intéressant de noter que la question de l'honneur surgit uniquement en lien avec la famille, et plus précisément, avec le père. La fille a peur de déshonorer le père, et le père oblige sa fille à adopter un comportement conforme au modèle normatif qu'il lui propose pour ne pas le déshonorer. Il explique vouloir même coopérer avec la maîtresse, une Française, tandis qu'on sait qu'il éprouve du mépris à l'égard des Français, pour éviter ne serait-ce que la possibilité d'un tel acte.

---

enseignants, les camarades de classe, les parents, bien que sources d'anxiété et de douleur, ne sont nullement diabolisés. L'enseignant est décrit comme quelqu'un qui essaie de comprendre ».

<sup>433</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !. op.cit.* pp.81-82.

La vérité, tu fais des bêtises à l'école derrière mon dos et tu m'déshonores !  
Lundi prochain, j'travaille pas. Prends l' rendez-vous ! J'fais l' discuzition avec  
la maîtresse !<sup>434</sup>

Dans une autre scène, la jeune fille vient d'être punie par la maîtresse. Arrive le moment où l'institutrice explique les raisons pour lesquelles elle a décidé de donner des coups de règles à l'enfant. La réaction de la protagoniste rappelle celle que nous avons vue dans la scène précédente : elle se bouche les oreilles.

— Je ne te punis pas à cause de tes mains. Je t'ai donné ces coups de règle parce que...

Je me jette sur mes oreilles, la tête la première contre la table et je les bouche de toutes mes forces.

Là, elle est surprise. Elle se tait et me regarde d'un air idiot.

— Continuez de travailler, vous autres ! De quoi je me mêle !

Elle prend doucement mes mains et débouche gentiment mes oreilles. La maîtresse est une puce. Elle change d'avis tout en vrac. D'abord, elle me surveille, elle me cherche, elle s'approche et me brûle les doigts. Evidemment, j'ai peur ! Dès que je tremble sur ma branche comme la petite feuille de la récitation, hop ! sa colère disparaît d'un coup de vent. C'est bizarre, elle sait pas ce qu'elle veut de moi.<sup>435</sup>

Sa réaction ne se prête pas à être interprétée comme l'expression de la colère parce qu'elle a été punie. Elle explique en amont de cette scène que « je paye le tarif juste, pas un centime plus cher »<sup>436</sup>. Elle sait pourquoi elle est punie — ses mains sont sales —, et trouve la punition juste. C'est la phrase « je t'ai donné ces coups de règle parce que... » qui déclenche la réaction. Le lecteur ne saura pas les raisons de ce comportement, elle refuse de les connaître. Nous pouvons toutefois avancer l'hypothèse selon laquelle connaître les raisons de la maîtresse revient à accepter la logique de l'autre. Déjouer son pouvoir passe par l'accomplissement d'un acte surprenant qui déstabilise la position dominante de la maîtresse. Cette dernière est donc contrainte de s'interrompre, sans jamais arriver à donner ses raisons, à imposer sa vision.

### II.3.b.3.b. Inventer un jeu

A une autre occasion, la protagoniste de *Georgette !* invente un jeu en classe. La scène retrace le moment où la protagoniste doit réciter l'histoire de Rémi, que la

---

<sup>434</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !. op.cit.* p.17.

<sup>435</sup> *Ibid.* pp.40-41.

<sup>436</sup> *Ibid.* p.40.

maîtresse vient de lire et que la classe a dû copier. La protagoniste n'a pas fait attention, mais affirme le contraire. Soudain, elle ressent une fatigue extrême et veut s'asseoir, mais ne peut pas, puisque c'est son tour de réciter l'histoire. Elle invente donc un jeu imaginaire bien particulier dans lequel elle doit perdre, et la maîtresse doit gagner pour qu'elle puisse arriver à son objectif, s'asseoir. Il s'agit d'un jeu banal dont l'intérêt se trouve dans sa portée symbolique : elle doit se soumettre à la volonté de la maîtresse, mais cette volonté, aussi bien que le jeu, sont les produits de l'imaginaire de la protagoniste.

La maîtresse crie au silence, et moi, dans ma tête je crie au secours. Le bruit est infernal. Je suis debout, fatiguée comme une morte. Je veux m'asseoir... Non ! C'est mon tour ! Je la connais l'histoire de Rémi ! Si je tombe sur mon banc, c'est la honte ? Je perds la partie. Plutôt, je reste debout. J'attends le silence. Dès que la maîtresse gagne, je commence l'histoire du gosse : je prends la voix de mon père, la plus belle du monde, et je leur bouche le trou du cul. C'est Rémi, mon copain ; c'est plus Mireille. Non ! C'est l'asticot ! Allez vas-y, bouffe-lui la langue, ravage-la...

C'est le scandale total ! La classe est chaude comme un four allumé. La maîtresse se lève, ouvre une, deux, trois fenêtres. Il fait froid dans la pièce d'un coup. La maîtresse respire fort : elle a gagné ! Je suis contente pour elle. Surtout, je prépare ma voix. Elle m'envoie le geste de m'asseoir.<sup>437</sup>

Ce passage témoigne de l'incompatibilité du monde imaginaire de la protagoniste avec l'exigence de l'école de se concentrer pendant les cours, d'être présent, de ne pas exprimer son individualité et de ne pas vagabonder dans un univers imaginaire alternatif. Réciter par cœur l'histoire d'une autre personne imaginaire n'intéresse cependant pas la fille. Elle essaie plutôt de distinguer ce qui se passe dans son monde imaginaire des événements qui ont vraiment eu lieu. Elle échoue à cette tâche et, au lieu de mettre de l'ordre dans ses pensées, elle a de nouveau recours à son imagination. La seule façon pour elle de déconstruire et de survivre aux tensions entre le monde extérieur et elle-même est de se réfugier dans l'univers inventé par elle-même. Il est possible d'avancer que la fillette succombe sous la pression qu'exercent l'école et sa famille sur elle. Elle se déchire dans le processus d'essayer de savoir comment il faut se comporter devant les personnes qui représentent le pouvoir à ses yeux, donc devant son père et devant la maîtresse. L'intrigue nous parvient non pas selon une focalisation extérieure, mais depuis la perspective de la protagoniste, par des explications et les images mentales qui l'habitent, à travers son monologue

---

<sup>437</sup> *Ibid.* pp.69-70.

intérieur. Pour le lecteur, il devient alors difficile de différencier ce qui est de l'ordre de la réalité de ce qui relève de l'imagination.

### II.3.b.3.c. Inventer des histoires pour faire sens du monde

Le dernier exemple que nous mentionnerons se déroule la nuit, cette fois-ci à la maison. Il s'agit d'une scène de rêve dans laquelle la protagoniste de *Georgette !* flotte entre l'état de sommeil et de réveil. Elle rêve d'être écrasée par le diable. Le terme « écrasée » apparaît d'ailleurs à maintes reprises dans le texte, faisant allusion à l'état psychique tendu de la fillette.

La nuit, j'ai peur de lui [le diable]. Je dors pas et dans mon rêve, il lève la jambe, doucement, et il m'écrase. [...] Je me réveille et je crie. [...]

Mon frère se lève. Il me prend dans ses bras et je me rendors comme un ange. Le lendemain, j'ai bien dormi dans sa tendresse. Je suis tranquille et calme. La maîtresse veut pas me tuer non plus. Je vais à l'école, pas dans un bocal en feu.<sup>438</sup>

L'on remarquera qu'elle n'arrive pas à distinguer l'état dans lequel elle se trouve. Est-elle encore en plein sommeil ? S'était-elle déjà réveillée ? La contradiction du passage de « Je dors pas et dans mon rêve » trahit l'incapacité pour la protagoniste de rendre compte des événements qui lui arrivent, ce qui donne le ton au roman et ce qui maintient le lecteur dans un état d'incertitude. La force de cette construction narrative réside dans le fait, à notre avis, qu'elle réussit à entraîner le lecteur dans un état de doute et à lui faire ressentir la violence de l'incertitude et de la manie de surveiller chaque geste.

Plongée dans une peur constante, la logique de la fillette perd progressivement toute consistance. Dans *Un passé contraignant : double bind et transculturation*<sup>439</sup>, Michèle Bacholle diagnostique le personnage principal de *Georgette !* comme un sujet schizophrène. Elle le compare aux personnages principaux des jumeaux d'Agota Kristof, qui, dans les horreurs de la guerre, inventent un jeu théâtral par lequel ils

---

<sup>438</sup> *Ibid.* p.22.

<sup>439</sup> BACHOLLE, Michèle. *Un passé contraignant. Double Bind et transculturation.* Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 2000.

parviennent à s'habituer aux diverses formes de violence et finalement, à survivre grâce à ces jeux<sup>440</sup>.

Or, le passage cité ci-dessus montre une faille. Plus précisément, il éclaire l'autre versant de la narration. Quand le personnage principal atteint un état de calme et de sécurité, auquel il parvient dans les bras de son frère, au sein de sa patrie, il regagne sa capacité de jugement. Le pouvoir de la maîtresse ne lui semble plus démesuré comme c'est le cas dans le reste de l'histoire. L'école retrouve son sens, elle devient un lieu d'apprentissage et non pas le symbole de l'enfer ou un endroit diabolique où la vie de la fille serait en danger. Quels effets l'exagération du pouvoir de la maîtresse produit-il sur le personnage principal ? Quelles stratégies met-elle en place pour y faire face ?

Premièrement, le simple regard de la maîtresse suffit pour figer le corps de la fille. La maîtresse n'a pas besoin de s'adresser à elle, il suffit qu'elle regarde dans sa direction pour que la protagoniste déclenche un mécanisme d'autoprotection. Elle s'arrête alors. Elle ne bouge plus et n'ose plus effectuer les gestes pourtant simples qui sauveraient la situation : prendre son cartable, sortir le livre, l'ouvrir et copier le passage.

J'ose pas bouger. J'ose pas prendre mon livre dans mon cartable. Elle me surveille toujours avec ses deux trous vides. [...] Je bouge pas. Elle non plus ne s'avance pas. Si je fais un petit effort, j'arrive à prendre mon sac... Oui, mais si je bouge, elle comprend aussitôt que j'ai pas mon livre et mon cahier sur ma table.<sup>441</sup>

Les réactions que le personnage principal imagine empirent. Elle croit — seulement le croit-elle vraiment ? — avoir creusé précédemment les yeux de la maîtresse. Deux petits pots ont fait apparition sur la table des écoliers et la petite fille s'est sali les mains en voulant les toucher. A ce moment-là non plus, elle n'a pas osé signaler sa maladresse. Elle a eu peur et s'est enfuie dans son imagination dans laquelle la couleur bleue de l'encre et la couleur bleue des yeux de la maîtresse se sont mélangées pour ne faire qu'un.

---

<sup>440</sup> Nous nous permettons de signaler notre étude faite sur la figure des jumeaux dans *Le grand cahier* d'Agota Kristof ainsi que l'émission de France Culture autour de ses œuvres par Sylvie Tanette. MOD, Melinda. « Une écriture de ruines aspirant à la survie. Décryptage de la figure du double dans *Le grand cahier* ». In. *Hommes et migrations*, n° 1306 (été/2014). pp.67-70. L'URL de l'émission : <https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/agota-kristof-une-hongroise-suisse-dans-la-litterature-francaise-1935>.

<sup>441</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !. op.cit.* 1986. p.24.



Les yeux de la maîtresse sont creux. Elle a aucune couleur à l'intérieur. Les filles travaillent. Et moi, pendant ce temps-là, je plonge, comme dans une piscine vide, au fond des yeux de la maîtresse. Je me fracasse la tête. [...] C'est bleu la couleur de ses yeux ! Ils sont au fond du verre. Je lui ai mis le doigt dans l'œil. C'est pour ça qu'elle est en colère contre moi.<sup>442</sup>

Le narrateur essaie d'expliquer pourquoi la fillette pense que la maîtresse est en colère contre elle. On remarquera que la linéarité du raisonnement est brouillée. Car c'est d'abord la terreur de la protagoniste d'être punie qui est mise en scène. Cette terreur la pousse à imaginer qu'elle a pu crever les yeux de la maîtresse. C'est cette dernière scène, acceptée momentanément par la protagoniste comme vraie, qui explique sa peur d'attirer l'attention de la maîtresse, donc d'attirer son regard sur elle, car à ce moment-là, la maîtresse s'apercevrait qu'elle n'a plus d'yeux. Sans doute se mettrait-elle alors en colère. La fonction narrative de l'imaginaire, comme illustre cette scène, est de trouver un raisonnement qui rétablit le lien de cause à effet entre les différents événements qui arrivent à la fille et par laquelle elle essaie de sauver sa santé mentale.

Dans les rêveries de la jeune fille, ses camarades de classes ont par ailleurs toutes des déformations corporelles : l'une est grosse, l'autre a un asticot dans la bouche, une autre encore a des mains dégénérées. Ou est-ce le regard de la protagoniste qui transforme le corps de ses camarades ? Par exemple, sa voisine dans la queue a les doigts « pourris ». La réaction immédiate de la fillette est d'inventer une histoire incroyable et surtout invraisemblable selon laquelle, quand sa voisine est née, elle n'aurait pas osé montrer ses doigts à ses parents. Elle aurait plutôt choisi de rester coincée dans le ventre de sa mère, puis de sortir avec les yeux fermés, mais avec un sourire magnifique pour se faire pardonner de son handicap. Elle ajoute après l'explication : « J'en suis pas sûre mais je lui exige aucune explication »<sup>443</sup>, phrase qui témoigne de l'hésitation constante de la protagoniste de séparer la réalité de l'imagination.

#### ***II.3.b.4. Le rôle narratif des personnages « enfants-caméra »***

Pour le lecteur, l'accès à l'intimité se fait à travers le regard et les descriptions que les narrateurs-enfants font de leur quotidien. Cela introduit un certain voyeurisme puisque les protagonistes sont encore assez jeunes pour être présents dans les espaces

---

<sup>442</sup> *Ibid.* pp.24-25.

<sup>443</sup> *Ibid.* p.10.

intimes genrés. A titre d'exemple, Azouz n'est pas chassé de la cuisine pendant que sa mère s'y lave. La protagoniste de *Georgette !* trouve refuge contre son cauchemar dans les bras de son frère et la lettre de Shérazade introduit le lecteur aux scènes d'intimité de sa mère et de sa sœur dont les hommes sont exclus. Nous proposons ainsi dans ce chapitre d'examiner le rôle narratif de ce que Charles Bonn appelle des « enfant-caméra »<sup>444</sup>.

Nous avons indiqué que l'une des raisons du succès des romans « beurs » émanait du fait qu'ils proposaient un aperçu du quotidien des familles d'origine maghrébine. Cette thématique romanesque était une nouveauté dans les années 1980 en France. Dans ces romans, c'est bien souvent l'enfant qui remplit la fonction clé d'informateur, par qui le lecteur a accès à l'intimité des foyers. La présence de l'enfant est tolérée aussi bien du côté des mères que du côté des pères, son réseau de copains lui assure une place dans les rues des quartiers, s'il s'agit d'un garçon, car les possibilités d'habiter l'espace public sont différentes pour les filles, comme on le verra à travers les romans. Par le regard des jeunes personnages le lecteur peut découvrir alors les endroits cachés aux non habitués du monde des HLM. Citons, à ce propos, la scène remarquable qui se trouve dans *Le gone du Chaâba* et dans laquelle se dessine un rituel intime : le lecteur voit la mère d'Azouz se laver dans la bassine placée au milieu du taudis. La scène est relatée par le narrateur, l'enfant-protagoniste. C'est ainsi qu'on voit les enfants jouer dans la cour, qu'on sait que le père est au travail. Seul le petit Azouz reste à l'intérieur. Sa présence, en tant qu'enfant, est tolérée même dans cette situation de grande intimité. Il narre alors comment sa mère se lave au milieu de la cuisine, comment sa corporalité remplit la chambre.

Prenons un autre exemple, cette fois-ci de Sebbar. Dans l'ouvrage autobiographique de *L'arabe comme un chant secret*, elle se souvient de son enfance et souligne sa position d'enfant-observatrice aux côtés de son père. Elle se rappelle ainsi le temps qu'elle a passé à l'école, à côté de son père, à écouter les femmes arabes dont elle ne comprenait pas la parole. Elle écrit : « Mon père a oublié que je suis là. Je ne bouge pas. J'écoute »<sup>445</sup>. Elle écoute, ni les femmes, ni lui ne font attention à elle. Elle est comme une étrangère, bien qu'elle soit la fille de l'instituteur, car elle n'est

---

<sup>444</sup> BONN, Charles. « La littérature de jeunesse maghrébine ou immigrée : quelques paramètres d'une émergence », *op.cit.*

<sup>445</sup> SEBBAR, Leïla. *L'arabe comme un chant secret*. Saint-Pourçain-sur-Sioul : Bleu Autour, 2007. p.12.

pas incluse dans la discussion qui se déroule en arabe. Le temps passé dans l'intimité de l'oubli est peint comme un temps d'immobilité, faisant penser à un espace hors du temps, irréel où tout se fige et où il est possible de retourner pour contempler ce qui n'est plus, ce qui reste à jamais dans l'univers des mémoires. Ce temps d'immobilité permet au regard de se promener, de prendre son temps de regarder des scènes d'intimités auxquelles les lecteurs n'auraient autrement pas accès.

Nous avons emprunté la métaphore de *l'enfant-caméra* de Charles Bonn qui l'a introduite en 2002 dans l'article, « La littérature de jeunesse maghrébine ou immigrée : quelques paramètres d'une émergence »<sup>446</sup>. Ce personnage, d'après lui, a le pouvoir de s'introduire dans les pièces familiales et de porter son regard d'enfant pas encore corrompu par les normes sociales sur son environnement. Dépassant la simple fonction de la caméra qui transmet fidèlement ce que son optique voit, les questions culturelles, politiques et sociales du monde adulte s'expriment à travers ce personnage d'enfant. Cette métaphore est fort utile dans le cas de notre corpus, quoiqu'elle comporte aussi des limites.

Nous avons vu que cette métaphore décrit les personnages enfants par leur capacité de s'introduire dans l'intimité des foyers et d'enregistrer, puis de communiquer ce qu'ils y voient. Cette description s'opère par la transformation des corps des enfants et des jeunes en une caméra. Car qu'est-ce qu'une caméra au juste ? C'est un mécanisme inanimé, un robot qui sert à enregistrer et à transmettre ce qu'il capte, à figer le moment<sup>447</sup>. La particularité des robots étant de regarder sans voir, de tels robots mécaniques ne pourraient pas remplir la fonction narrative dans un roman sans la présence d'un narrateur qui décrypte les images qu'ils transmettent. Cela n'est pas le cas des protagonistes des romans que nous nous apprêtons à analyser et auxquels Bonn fait référence. Certes, les protagonistes ont un rôle d'« infiltrateur » : ils transmettent ce qu'ils voient. Mais leur fonction ne s'arrête pas là. Les narrateurs de notre corpus en sont aussi les protagonistes. Ce sont les mêmes enfants et les mêmes jeunes qui transmettent les images de l'intime et qui les analysent, dépassant ainsi le caractère « caméra » de leur rôle narratif. Ces personnages symbolisent même la possibilité de tisser des liens personnels avec des

---

<sup>446</sup> BONN, Charles. « La littérature de jeunesse maghrébine ou immigrée : quelques paramètres d'une émergence ». *op.cit.*

<sup>447</sup> Pour aller plus loin, nous attirons l'attention sur les travaux de Roland Barthes et de Susan Sontag sur la capacité de la photographie à figer le temps.

sujets d'actualité appartenant à un monde auquel la majorité des lecteurs n'ont pas accès. Azouz est à la fois l'observateur de son entourage et son narrateur. C'est pourquoi il nous semble que, en dépit de son intérêt analytique, le concept proposé par Bonn n'est pas tout à fait adapté à ce corpus.

Le début du *Gone du Chaâba* fournit d'ailleurs un exemple clair de la façon dont les enfants protagonistes-narrateurs voient leurs rôles à l'intérieur des romans. Azouz, élève en CM2, âgé de 10-11 ans observe le quotidien du Chaâba, le bidonville lyonnais. Il est assis sur les marches du baraquement familial. Il contemple les scènes de vie les plus quotidiennes : les querelles des femmes, le jeu des enfants, les pères qui rentrent du travail, font tous partie des événements cycliques de ses journées. Azouz observe son environnement et le raconte comme s'il s'agissait de décrire une scène de pièce de théâtre avec ses décors. Lui-même compare sa situation comme s'il était au théâtre en disant « je ne sais pas pourquoi, j'aime bien m'asseoir sur les marches d'escalier de la maison et jouer des scènes qui se jouent devant l'bomba<sup>448</sup> et le baissaine (le bassin). [...] J'aime bien ce théâtre »<sup>449</sup>. La comparaison théâtrale ainsi que la structure morcelée du roman créent une alternance constante dans les perspectives narratives, tour à tour intérieures et extérieures. Selon qu'Azouz décrit les scènes ou qu'il y joue un rôle actif, le ton et la focalisation changeront, même si la première personne du singulier restera utilisée tout au long du roman. Cette caractéristique narrative de narrer ses récits à la première personne du singulier peut être observée dans *Béni ou le Paradis privé* et dans *Georgette !*, mais la trilogie de Shérazade se sert quant à elle d'une autre forme narrative. En somme, Azouz est tout autant un personnage théâtral qu'un élément du public.

Le rôle du personnage enfant ne se réduit donc pas à être l'œil du lecteur et le narrateur de l'intrigue. On peut s'appuyer ici sur la proposition de Christiane Chaulet-Achour, qui affirme que la différence entre les auteurs maghrébins d'expression française des années 1950-1970 et les auteurs « beurs » se situe au niveau du rôle qu'ils occupent dans leurs textes. Ces derniers ne sont plus des simples témoins des changements sociaux, ils en sont des acteurs.

Le rôle du personnage enfant ne se réduit donc pas à être l'œil du lecteur et le narrateur de l'intrigue. On peut partir de la proposition de « Avec les œuvres

---

<sup>448</sup> Pompe à eau en argot propre au Chaâba.

<sup>449</sup> BEGAG, Azouz. *Le gone du Chaâba. op.cit.* p.8-9.

de la « seconde génération » de l'émigration, celles qu'on a regroupées sous l'intitulé controversé mais pratique de « littérature beur », on passe d'une littérature de témoins à une littérature d'acteurs.<sup>450</sup>

Si on considère que les œuvres littéraires d'auteurs « beurs » font partie du contexte postcolonial français auquel Bonn fait référence, on peut avancer que l'enfant remplit une fonction critique. « L'enfant permet dans ces textes de ne pas développer une critique frontale du système colonial, que d'ailleurs la censure de l'époque n'aurait pas acceptée »<sup>451</sup>, remarque Bonn. Le contournement de la critique frontale laisse la place à d'autres stratégies textuelles qui, sans rien céder à la critique, offrent un regard plus nuancé. L'usage de la poétique permet de ne pas transformer ces textes en manifestes contre l'exclusion des Beurs, même si les protagonistes des trois œuvres qui nous intéressent ici sont clairement à la recherche d'une place dans la société.

---

<sup>450</sup> CHAULET-ACHOUR, Christiane. « Contes de la périphéries : Tassadit Imache et Dominique le Bouher, voix singulières ». *op.cit.* p.82.

<sup>451</sup> BONN, Charles. « La littérature de jeunesse maghrébine ou immigrée : quelques paramètres d'une émergence ». *op.cit.*

### II.3.c. Se dire arabe ou français

En parallèle avec l'opposition d'école-famille, une autre opposition donne le cadre narratif aux romans. Il s'agit du rapport dichotomique d'être considéré comme arabe ou comme français. Nous aimerions à présent tourner notre attention à ce dernier puisqu'il nous semble qu'il rythme le processus de formation identitaire des protagonistes et qu'il définit la base des tensions sociales dont émanent les conflits que vivent Shérazade, Azouz/Béni et la jeune fille de sept ans de *Georgette* !.

#### II.3.c.1. L'identité au piège des oppositions binaires

Les couples d'opposés tels que colonisé-colonisateur, blanc-noir, centre-marge, civilisé-primitif, structurent généralement les textes postcoloniaux. Avant d'examiner la façon particulière dont ces binarismes se déclinent dans les textes de notre corpus, nous proposons de rappeler ici quelques éléments de la critique opérée par les études postcoloniales à l'égard de ces binarismes. Pour cela, nous avons eu recours au dictionnaire des notions postcoloniales de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*<sup>452</sup>, qui en fournit un descriptif concis.

Ferdinand Saussure a été le premier à suggérer que les signes linguistiques acquièrent leur signification en établissant un rapport binaire d'opposition avec d'autres signes. Le rapport entre signifiants et signifiés est arbitraire, selon lui, mais dès qu'il devient accepté et reproduit dans la langue, son sens s'établit comme vérité. Le problème avec ces paires d'opposition est qu'elles excluent la possibilité des sens ambigus, des espaces d'entre-deux.

La formation, la transformation et les troubles de l'identité est une thématique importante chez les trois écrivains du corpus. L'adolescence, période de formation de l'identité que traversent Béni et Shérazade, est une période d'errance par définition, une période de transition où chacun écrit son propre roman d'apprentissage, « c'est aussi le moment ambigu et dépourvu de statut d'être, un temps de perte et d'égarement qui perturbe l'identité du sujet telle qu'elle s'était construite durant

---

<sup>452</sup> Pour aller plus loin, voir ASHCROFT, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin. *Post-Colonial Studies. The Key Concepts. op.cit.* pp.18-20.

l'enfance [...]»<sup>453</sup>. L'âge de l'adolescence des jeunes protagonistes correspond parfaitement aux problèmes qu'ils rencontrent : c'est à cette période de vie qu'ils tournent leur attention vers le monde, essaient de se situer dans la société, questionnent leur passé et celui de leurs parents, se détachent de la cellule familiale. Ce sont notamment également ces spécificités qui permettent aux *Bildungsroman* de dresser la question de l'intégration et de proposer une critique sociale à travers ce thème.

Les protagonistes disposent d'une double culture, mais sans avoir véritablement une identité bien assumée. L'histoire des jeunes Beurs prend vie devant les yeux des lecteurs qui se confrontent aux difficultés de la construction et de l'acceptation de leur situation. L'instabilité de leur identité se dégage des histoires aux moments où les personnages se confrontent à leur situation de l'entre-deux, à leur étrangeté par rapport à la société d'accueil et au pays où les jeunes sont nés, puisqu'ils qu'ils sont héritiers de deux appartenances difficilement réconciliables. Comment réagissent les protagonistes vis-à-vis de l'image qui leur est proposée par d'autres ? Pourquoi les protagonistes ne se reconnaissent-ils pas dans l'image que l'Occident leur donne d'eux-mêmes ?

L'identité singulière n'existe pas. L'identité est dans tous les cas plurielle, en cours de trans/formation. Des facteurs biologiques, culturels, relationnels et psychologiques la déterminent. L'identité ne peut pas être perçue isolément du contexte dans lequel elle évolue. L'évolution identitaire d'une personne immigrée diffère cependant en de nombreux points de celle des habitants du pays d'accueil. Cette différence s'enracine d'une part dans un vécu souvent douloureux, d'autre part dans une culture et une langue d'origine différentes. Alex Mucchielli attire l'attention sur le fait que la colonisation a modifié les exigences à l'égard du comportement exigé des colonisés, et d'ailleurs de celui des colons aussi.

L'identité attribuée est une définition de l'identité qui est donnée de l'extérieur. [...] Elle est partie constitutive de l'identité totale (individuelle ou du groupe), qui intègre les différentes définitions que les autres donnent de l'individu. [...] Cette influence des exigences du milieu et des autres devient plus évidente dans deux cas : l'éducation et la colonisation. Ces cas ramènent au problème de la dépendance et de la domination.<sup>454</sup>

---

<sup>453</sup> GOLDBERG, Florence, Philippe Gutton. « L'errance à l'adolescence : une addiction d'espace ? ». In. AIN, Joyce. *Errances : entre dérives et ancrages*. Ramonville : Erès, 1996. p.47.

<sup>454</sup> MUCCHIELLI. Alex. *L'identité*. Paris : Presses universitaires de France, 1986. p.38.

L'éducation est perçue comme un espace institutionnel problématique dans le sens où les différentes définitions identitaires y entrent en opposition les unes avec les autres. Les exemples fournis par notre corpus témoignent jusqu'ici de ce conflit identitaire qui prend forme au sein de l'école. Le cas spécifique des jeunes Beurs fait appel à une meilleure compréhension des spécificités de ce que signifie vivre en ayant constamment un pied dans une autre culture avec des normes souvent différentes des normes existantes dans la famille.

L'identité ne peut être définie qu'en rapport avec l'Autre. Elle n'est jamais donnée au moment de la naissance, elle se construit à partir des relations que la personne en question établit avec son entourage et à partir des images qui lui sont renvoyées par la société. Lors de l'immigration, ces rapports avec le pays abandonné et le pays d'accueil s'avèrent être conflictuels et difficiles ce qui a souvent un effet négatif sur le rapport enfant-parent. « La construction identitaire passe également par la conscience d'une différence ethnoculturelle fondée sur une identité double, métissée [...] »<sup>455</sup>, écrit Wafae Karzazi au sujet de l'écriture du corps chez Sebbar. La différence entre les écrits de Sebbar et ceux de Begag et de Belghoul réside dans le fait que les différences culturelles n'y figurent jamais comme problème. L'écrivaine construit des histoires où l'identité est en formation, et où le croisement des cultures, des vécus et des histoires du passé l'alimentent pour l'enrichir. Cela n'est pas le cas chez Begag et Belghoul qui ont opté pour la mise en scène des difficultés que l'appropriation des normes génère chez leurs personnages principaux, dans un contexte où ils font l'expérience d'une exclusion d'ordre économique et racial.

Les explications de Luce Irigaray concernant la formation de la figure de l'Autre dans les sociétés occidentales sont éclairantes. Irigaray s'intéresse à la figure de l'Autre en particulier dans *Entre Orient et Occident*. Elle met l'accent sur le fait que la vraie problématique avec la notion de l'Autre en Occident est que l'Occident le traite en tant qu'objet d'étude fondamentalement différent. Cela génère d'une part la division arbitraire de la société en deux groupes, celui du « nous » et celui des « autres », d'« eux ». Dans cette logique, l'Autre cesse d'être considéré comme une personne, et sera pris d'une part pour un objet de regard, d'autre part, comme

---

<sup>455</sup> KARZAZI, Wafae, « L'écriture du corps chez Leïla Sebbar ». In. *Loxias*, n°22 (2008). URL : <http://revel.unice.fr/loxias/?id=2458>.



représentant d'un groupe. En fin de compte, c'est un processus profondément déshumanisant.

Ainsi, jamais sans doute une époque n'a autant parlé de l'autre que la nôtre, mondialisation et immigrations obligent. Mais trop souvent, cet autre est ramené à un objet d'étude, à un enjeu de stratégies socio-politiques diverses visant de quelque façon à l'intégrer à nous, à notre monde. Nous évitons ainsi le problème de la rencontre avec l'étranger, avec l'autre.<sup>456</sup>

Quand la société se rend compte que l'Autre n'est pas si lointain, qu'il vit parmi nous, cette proximité provoque alors des réactions vives, expulsives, discriminatoires et souvent violentes, que l'Autre subit, ce qui n'aide pas forcément son intégration.

### ***II.3.c.2. Choisir son camp ou la dichotomie arabe-français***

Nous avons constaté dans le chapitre précédent que l'expérience migratoire des parents influence grandement la formation identitaire de leurs enfants. Pour les enfants dont les parents ont immigré en Métropole d'une ancienne colonie et qui grandissent dans une famille plurilingue, il peut être difficile d'être confrontés à des modèles normatifs différents à la maison et à l'école. Comme en témoignent les récits de nombreux enfants d'immigrés, il est parfois délicat de parvenir à négocier un double héritage identitaire, au sein duquel on peut parfois se sentir comme pris en étau.

Le point culminant du *Gone du Chaâba* se passe à l'école quand Azouz décide qu'« à partir d'aujourd'hui, terminé l'Arabe de la classe. Faut que je traite d'égal à égal avec les Français »<sup>457</sup>. Cette prise de décision d'effacer les marques de la communauté des garçons arabes et de s'approcher du groupe des enfants français est la suite logique d'une série de scènes où les garçons arabes sont présentés comme les pires élèves de la classe, qui reçoivent toujours de mauvaises notes, qui constituent un groupe à part, celui des enfants voués à l'échec. Azouz se sent traité comme un sous-enfant, comme quelqu'un qui vaut moins pour presque l'ensemble de la communauté française, représentée par le maître de classe, par les policiers et par les marchands. Pour arriver à son but, Azouz choisit de respecter mot à mot les consignes données

---

<sup>456</sup> IRIGARAY, Luce. *Entre Orient et Occident*. Paris : Grasset, 1999. p.163-164.

<sup>457</sup> BEGAG, Azouz. *Le gone du Chaâba*. op.cit. p.62.

par le maître, ce qui lui vaut d'être traité de traître cette fois-ci par la communauté du Chaâba.

Même si Azouz cherche à être complètement « assimilé » en obéissant au maître de classe sans questionner ses directives, de manière à pouvoir être traité comme égal, son identité ne subit pas de changements au cours du roman. Dès le début du récit, il explique qu'il se considère arabe et qu'il n'a qu'une aspiration, celle d'avoir droit à un traitement neutre, c'est-à-dire de ne pas subir de discriminations racistes. Ce qu'il souhaite, c'est de rester arabe, tout en passant pour un Français. C'est-à-dire de pouvoir garder les attributs de son identité arabe en intégrant la société française en tant que citoyen de plein droit. Plutôt que d'assimilation, peut-être vaudrait-il mieux parler par conséquent d' « intégration ». Le problème en effet est que les valeurs de la blancheur et de la neutralité se confondent. Azouz n'est en effet pas un immigré, car il est né à Lyon, donc la France est sa terre natale, mais il ne renie pas non plus ses origines sur lesquelles se base son appartenance à la communauté arabe. En ce sens, *Le gone du Chaâba* est un *Bildungsroman* étant donné que pour « être intégré », pour appartenir à la société et la culture dans laquelle il grandit, il doit remettre en question et faire des compromis avec une autre part de son identité, celle d'être un fils de parents immigrés, à la peau basanée. S'intégrer à la culture dominante, c'est donc se confronter à la nécessité de passer inaperçu, neutre, donc blanc dans la logique proposée par le roman. Pour cela, il doit trouver une stratégie par laquelle il peut harmoniser les deux penchants de son identité. L'idée de ce que c'est que d'être français ne signifie cependant pas le blanchissement de l'âme, mais le changement de regard que porte la société sur lui. La difficulté d'accomplir le but d'Azouz réside dans le fait que regarder renvoie toujours à une dichotomie d'appartenance, que devenir l'objet de regard demande toujours de pouvoir clarifier qui nous sommes, à quel groupe nous appartenons ce qui est une question délicate dans le cas des enfants « croisés ».

Azouz choisit donc la stratégie de l'imitation pour être accepté tout simplement comme enfant, et non en tant qu'arabe. « Je joue toujours avec les Français pendant la récré. J'ai envie de leur ressembler. J'obéis au doigt et à l'œil à M. Grand »<sup>458</sup>. Notons encore une fois que « ressembler » aux Français ne revient pas à « devenir » français. Ressembler, c'est être « reconnu comme », sans nécessairement

---

<sup>458</sup> *Ibid.* p.107.

« être ». Pour Azouz, il s'agit moins de choisir son camp, que de mettre en place une tactique par laquelle il peut déjouer le regard interrogateur que portent les autres sur lui. « Non, cousin Messaoui, j'ai passé mon diplôme d'Arabe J'ai déjà donné »<sup>459</sup>, explique Azouz dans son monologue intérieur. Sa phrase fait référence à la cérémonie de circoncision. Ce qu'Azouz a donné est en réalité son prépuce, un bout de sa peau, terme à comprendre également dans son sens métaphorique. Nous proposons de lire conjointement cet aveu d'Azouz et le dialogue dans lequel la mère de son camarade de classe, habitant également au Chaâba, demande à Azouz qu'il aide son fils au contrôle de composition.

Une dame arabe demande de l'aide à Azouz en invoquant les traditions musulmanes selon lesquelles les membres d'une communauté doivent s'entre-aider. Elle se réfère au fait qu'elle habite également au Chaâba et vient du même village algérien que les parents d'Azouz. Elle projette ainsi l'expérience migratoire et les traditions du pays des parents à la génération des enfants comme modèles à suivre. Elle expose sa demande en disant : « Ecoute ! J'habite moi aussi à El-Ouricia. Je connais bien ta famille. [...] Tu travailles bien à l'école ? Ecoute, rends-moi un service : assieds-toi à côté de mon fils Nasser pour l'aider pendant les compositions »<sup>460</sup>. Azouz comprend bien le but de la demande de la dame, mais juge trop dangereux l'aide et la refuse. Cette scène mérite une lecture attentive car elle permet de saisir la notion de communauté comme vecteur identitaire aux yeux des habitants du Chaâba, et nous donne également des clés pour comprendre l'hésitation d'Azouz à se soumettre aux règles de la communauté tandis qu'il essaie de trouver un moyen d'harmoniser les attentes du maître et des habitants du Chaâba. On verra que ce souhait n'aboutit pas à une solution viable, et que dans le zèle qu'il déploie pour se conformer aux attentes, il commettra l'erreur de prouver aux policiers qu'il maîtrise bien le français. Il trahira alors la présence d'une boucherie illégale au Chaâba dont résultera l'éclatement définitif de la communauté.

« Que dois-je répondre à cette femme ? »<sup>461</sup>, se demande Azouz. « La dame me fait de la peine. Je comprends qu'elle veuille que son fils soit lui aussi un savant, comme les Français. »<sup>462</sup>, poursuit-il dans son monologue. « Elle m'implore au nom

---

<sup>459</sup> *Ibid.* p.113.

<sup>460</sup> *Ibid.* p.77.

<sup>461</sup> *Ibidem.*

<sup>462</sup> *Ibid.* p.78.

de son fils, au nom de notre origine commune, au nom de nos familles, au nom des Arabes du monde »<sup>463</sup>. Il prend finalement une décision : « Non, c'est trop dangereux. Il faut que je lui dise franchement »<sup>464</sup>. Puis, il argumente cette dernière : « Maintenant que le maître m'a dans ses petits papiers, elle croit que je vais tricher pendant les compositions. Quelle naïveté ! Et la morale, alors ? »<sup>465</sup>.

Cette scène démontre le tiraillement binaire dans lequel Azouz doit évoluer. En effet, il témoigne du besoin vital d'avoir une stratégie de survie tant à l'école qu'au Chaâba du fait que les deux mondes ne véhiculent pas les mêmes assignations normatives. A l'école, Azouz doit respecter les normes pour être un bon élève. Il doit accomplir un travail qui repose sur ses mérites individuels. Au Chaâba, la notion de communauté l'emporte sur les efforts individuels<sup>466</sup>. Begag construit les tiraillements identitaires du personnage d'Azouz sur une logique communautaire ou il n'y a pas d'autre possibilité que de devenir français ou arabe : soit il se trouve du côté de la réussite scolaire symbolisée par les Français, soit du côté de l'échec social, incarné par ses parents algériens. Lui, de nationalité algérienne, né en France, se trouve dans une situation de conflit dès sa naissance. En quelque sorte, c'est ce conflit identitaire qui crée son identité. Begag commente justement ce tiraillement dans une interview accordée à Hargraves.

[...] tous les jeunes d'origine maghrébine ou africaine dont la structure culturelle est basée sur la famille [...] l'individualisme, auquel ils se sont obligés d'adhérer, parce que la France est un pays républicain dans lequel l'individu, le citoyen, et pas la communauté, est le moteur... et bien les difficultés, le choc culturel entre ces jeunes qui sont obligés de jouer individuellement dans la société, est plus flagrant, plus violent, ce choc est plus violent que pour d'autres jeunes Français.<sup>467</sup>

L'école est un endroit intéressant où individualisme et communauté s'entremêlent. La réussite est liée à l'effort individuel, mais la collision des attentes de

---

<sup>463</sup> *Ibidem.*

<sup>464</sup> *Ibidem.*

<sup>465</sup> *Ibidem.*

<sup>466</sup> Il nous semble utile de rappeler ce que nous avons précisé dorénavant dans notre travail en lien avec l'individualisme comme étape nécessaire des *Bildungsroman*. Ainsi, George Lukács s'est intéressé à la question du *Bildungsroman* dans *La Théorie du roman*<sup>466</sup> (1986) et explique que c'est à travers l'individualisation du protagoniste qu'il est possible de réconcilier son monde intérieur avec le monde extérieur. L'individualisation désigne un parcours où le protagoniste se détache de son groupe d'appartenance et construit son identité individuelle au prix de combats nécessaires, mais difficiles. Un tel parcours donne lieu à la mise en question de la société dans laquelle le protagoniste évolue. Dans ce sens, nous faisons l'hypothèse que le détachement d'Azouz fait, rentre dans le cadre des narrations traditionnelles des *Bildungsroman*.

<sup>467</sup> HARGREAVES, Alec. « Interview avec Azouz Begag ». *op.cit.* p.10.

la communauté est inévitable. Azouz travaille bien à l'école et réussit sa composition. En bon facilitateur et agent d'intégration, M. Grand décide de séparer alors Azouz des autres garçons arabes, et de lui permettre de prendre « l'ascenseur social », mais avec ce geste, il met l'accent sur l'obligation de réussir seul. Il perd sa légitimité aux yeux des garçons du Chaâba, mais ne la gagne pas aux yeux des Français. Chaque jour il doit lutter pour acquérir cette légitimité, mais il n'y arrivera pas au cours du roman. Même dans la composition qui l'élève au premier rang de la classe, il est victime de racisme, perçu comme « autre ».

L'école est une zone limitrophe pour les protagonistes des deux romans de Begag et de celui de Belghoul. Françoise Lionnet définit la zone limitrophe dans *Postcolonial Representations : Women, Literature, Identity*<sup>468</sup>, comme un espace où tout est en contact. C'est une zone de conflit, de problèmes, mais donc aussi une zone où un changement est possible. Dans ce sens, c'est une zone postcoloniale par excellence.

Quand Azouz exprime son souhait de s'intégrer à l'école, ce souhait vise à changer le regard qui est porté sur lui, ce qu'il peut atteindre en suivant le modèle qui leur est présenté : Jean-Marc Laville, le garçon docile, qui n'a pas d'opinion individuelle, qui suit les règles du maître, qui obtient les meilleures notes de la classe. Le souhait du jeune garçon consiste à changer le regard qu'on porte sur lui. Il ne s'agit ainsi pas d'une stratégie pour changer d'identité, mais d'afficher son refus d'avoir à choisir d'être français ou arabe. C'est d'ailleurs un geste similaire qu'accomplit Glissant lorsqu'il reproche aux cultures occidentales d'obliger à créer une identité fixe, de rentrer dans un cadre prédéfini et limité. Glissant affirme en effet dans *Introduction à une poétique du divers* que « toute identité est une identité à racine unique et exclusive de l'autre [...] »<sup>469</sup>. Il ajoute que, dans notre monde, il existe une sorte de paranoïa d'avoir peur d'être soi-même, de perdre son identité, d'embrasser son identité. Il explique que l'identité n'est pas un état stable. Cette paranoïa se manifeste, par exemple, dans le geste d'« aller à l'encontre de l'autre », geste qui demande de s'ouvrir pour accepter l'autre dans son intégralité. Il explique que

---

<sup>468</sup> LIONNET, Françoise. *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity*. Ithaca : Cornell University Press, 1995.

<sup>469</sup> GLISSANT, Edouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1996. p.22.

nous fonctionnons toujours sur l'ancien modèle et je me dis que si je vais à la rencontre de l'autre alors je ne suis plus moi-même, et que si je ne suis plus moi-même alors je suis perdu! Dans le panorama actuel du monde, une grande question est celle-ci : comment être soi sans se fermer à l'autre, et comment s'ouvrir à l'autre sans se perdre soi-même?<sup>470</sup>

Le geste de retrouver l'autre, de l'écouter et de l'accueillir est un geste emblématique de la condition postcoloniale où l'histoire coloniale et migratoire a créé et continue de créer des espaces multiculturels, où plusieurs langues, cultures et origines vivent ensemble. Bouzid explique l'hésitation que porte en soi la question de se définir français ou algérien, français ou arabe. Il retrace l'histoire d'un dialogue où son interlocuteur, une Française, lui demande qui il est. Français ou Algérien? Remarquons que la question invite à choisir entre les deux identités par l'usage de la conjonction « ou ». Exclusive, cette dernière n'autorise pas d'embrasser les deux côtés de l'identité à la fois.

Français ou Algérien ?

Au cours de ce débat, une Française m'avait demandé ce que j'étais, Français ou Arabe ?

La question fatale... Je réfléchis un court instant pour essayer de lui donner la réponse la plus juste possible. Mon premier mouvement fut de répondre que j'étais Arabe, cela se voyait à mon physique. Mais je me souvins que je parlais français, que je pensais en français. Comment alors se déclarer Arabe ? Malgré mon envie, je ne le pouvais pas. Mais comment me déclarer français alors que j'avais reçu des blessures affectives si profondes qu'elles en saignaient encore au moment où je réfléchissais ?

Je répondis que je n'étais ni l'un ni l'autre.

La dame eut l'air de trouver cela dramatique. (Je n'en pensais pas moins.)

Je me souvenais d'une discussion que j'avais eue peu de temps auparavant avec un de mes cousins – Français-musulman lui aussi – pour savoir si nous étions Français ou Arabes. Je le revoyais, posant sa tasse de café et me disant après une demi-heure de conversation : « Mais on n'a pas de pays alors... » Je réentendais parfaitement sa voix, brisée sur la fin. Il répéta plusieurs fois sa conclusion, le regard changé. Je m'empressai de lui répondre que les Palestiniens et les Gitans se retrouvaient dans le même cas. Cela eut l'air de le rassurer....<sup>471</sup>

Cette tendance de penser l'identité comme une expression figée de la personnalité amène Bouzid et son interlocuteur à percevoir la situation dans laquelle ils se trouvent comme « dramatique ». Dans *Le Gone du Chaâba*, c'est Azouz que les Français

---

<sup>470</sup> *Ibid.* p.23.

<sup>471</sup> Bouzid. *La Marche. Traversée de la France profonde. op.cit.* pp.62-63.

voient comme étranger, comme fils d'immigrés, qui questionne les normes sociales françaises transmises à l'école. Le jeune garçon se trouve dans une situation dans laquelle il est obligé de questionner les modèles qui lui sont transmis étant donné que ceux venant de sa famille ne sont pas les mêmes que ceux que l'école lui présente. S'il veut suivre les normes des deux côtés et construire son espace d'entre-deux, il doit d'abord comprendre les normes. Nous verrons que devenir le meilleur élève de la classe, parler mieux le français que quiconque ou décrocher facilement le diplôme ne suffiront toutefois pas à effacer le regard qu'on porte sur lui. Cela ne suffira pas non plus à briser le mécanisme du besoin constant de s'expliquer, de justifier son nom et ses origines. C'est d'ailleurs dans ce sens que les romans « beurs » proposent un *Bildungsroman* renversé, car leur but est de démontrer pourquoi l'intégration est impossible à leurs protagonistes.

Nacira Guénif-Souilamas et Sandra Harding nous aident à comprendre pourquoi la tension entre l'école et la famille semble déterminer le processus de construction identitaire des jeunes personnages des deux romans de Begag et de celui de Belghoul et pourquoi choisir entre être français ou arabe génère des tensions. Guénif-Souilamas<sup>472</sup> avance l'argument selon lequel c'est la question de départ qui est mal posée. Selon elle, parler d'une dichotomie entre la « culture arabe » et la « culture française » offre une vision non seulement faussée, mais réductrice de la complexité des situations de vie dont les jeunes font l'expérience. La double culture tient une place de choix dans le tableau des fausses évidences. Sa récurrence dans la littérature sur l'immigration n'a d'égal que sa prétention à expliquer à elle seule les blocages de l'intégration. Pourtant cette vision manichéenne de la réalité nous détourne de l'essentiel. Au plus loin de ce schéma binaire, les descendants d'immigrés révèlent en effet de constructions diverses, opposées, combinées et hiérarchisées de leurs appartenances culturelles. Dans cette géométrie variable, il est moins question de la confrontation entre cultures allogènes et indigènes que de la dissymétrie entre les deux. Nous espérons présenter dans la troisième partie de notre travail les stratégies que déploient les personnages principaux pour sortir de cette dichotomie.

Azouz Begag revient d'ailleurs à la question de l'appartenance binaire, ou autrement formulée, à la question de la dichotomie qui s'établit au fil des pages entre devenir français ou rester arabe. En effet, il est important de remarquer que l'identité

---

<sup>472</sup> GUENIF-SOUILAMAS, Nacira. *Des beurettes aux descendants nord-africains. op.cit.* p.44

arabe est considérée comme point de départ, comme une identité de base. Soit elle s'ajoute à, soit elle remplace une certaine identité française. Begag attire l'attention sur le fait que l'identité française est également une identité complexe, insaisissable.

[...] fondamentalement, bien sûr qu'il y a des différences – entre les Arabes et les Français, par exemple – génériquement. Mais il y a autant de différences entre les Bretons et les Alsaciens en France, entre les Alsaciens et les Sud-Ouest par exemple.<sup>473</sup>

Il est important de noter que les romans fournissent d'autres modèles identitaires auxquels les protagonistes peuvent s'identifier s'ils le souhaitent. Il ne s'agit pas alors, comme on le dit souvent, de cloisonner les personnages dans une binarité décisive. Même si les cadres de vie dans lesquels évoluent les personnages sont définis par d'un côté les manuels scolaires et de l'autre les traditions de la génération des parents, d'autres espaces s'ouvrent à eux. Car « être né en France de parents algériens ne constitue pas une identité homogène. A travers les différents personnages du *Gone du Chaâba*, Azouz Begag restitue toute sa complexité à l'expérience de la communauté algérienne en France [...] »<sup>474</sup>. Aigail Descombes attire également notre attention sur le fait que les modèles d'identification sont plus riches et plus complexes que la dichotomie arabe-français. Dans le roman, cependant, les Français, comme les garçons du Chaâba, « veulent imposer une solidarité exclusive à tous les Chaâba, contre les Français »<sup>475</sup> déniaient ainsi au protagoniste tout droit à l'hybridité. A cet égard, le passage qui retranscrit le premier dialogue d'Azouz avec les frères Taboul dans sa nouvelle école illustre assez bien les autres modèles identificatoires présents dans les deux romans de Begag.

— T'es un Arabe ou un juif, toi ? me questionne l'aîné des Taboul, alors que nous sommes en récréation. [...] Si Babar avait été avec moi, je n'aurais pas eu peur d'eux. Mais, ce matin, il n'est pas venu à l'école et je me sens fragile devant Mme Valard et à présent devant les frères Taboul.

Depuis que la terrible question a été posée, j'ai eu le temps de réfléchir à mille conséquences de ma réponse, en une fraction de seconde. Il ne faut pas donner l'impression d'hésiter.

— Je suis juif ! dis-je, convaincu.

---

<sup>473</sup> HARGREAVES, Alec. « Interview avec Azouz Begag ». *op.cit.* pp.11.

<sup>474</sup> DESCOMBES, Aigail. « "Harki de la plume" ? Processus d'intégration et processus d'intention dans les romans d'Azouz Begag ». In *Expressions maghrébines*, Azouz Begag de A à Z. n°2 (2002). pp.10.

<sup>475</sup> *Ibid.* p.11.



Les deux Taboul manifestent leur satisfaction. [...] <sup>476</sup>

Azouz est encore une fois confronté à la question de choisir et de déclarer à voix haute qui il est. Arabe ou Français ? Arabe ou juif ? L'alternative de faire cohabiter différentes couches d'identité n'est pas proposée par ce passage non plus <sup>477</sup>. Azouz répond qu'il est juif. Sa réponse est motivée par la volonté d'être accepté, de pouvoir établir un dialogue d'égal à égal avec les frères. Azouz a également peur de se présenter comme différent, comme l'Autre, donc comme l'ennemi. Aussi préfère-t-il jouer l'imposture jusqu'au bout, au point de renier devant les frères Taboul sa propre mère, qui l'attend devant l'école, dans ses habits traditionnels maghrébins, avec un goûter.

Le verbe « être » est significatif dans ce passage. Azouz déclare « je suis juif ! ». Le temps du dialogue, il se transforme véritablement, il change de peau et y croit. Il est juif. Un processus de transformation parallèle prend place dans *Georgette !* dans la scène où la protagoniste copie la façon de marcher des vieillards.

Elle présente une identité « croisée », pour reprendre le terme de Sebbar. Ses tentatives pour faire cohabiter les composants multiples de son identité, pour construire un espace qu'elle puisse habiter en liberté, échouent à la fin du roman. De manière similaire à ce que l'on peut observer dans les deux romans de Begag, les modèles d'identification sont multiples, dans *Georgette !*. La tension identitaire du roman se focalise sur l'impossibilité de faire cohabiter ce qui serait une identité « arabe » et une identité « française ». Ce que la jeune fille sous-entend par ces deux identités n'est d'ailleurs pas explicité par la narration. Les modèles qu'elle copie font référence à une intertextualité plus complexe où, par exemple, les films westerns occupent une place importante. La jeune fille copie diverses figures en marchant dans la cour de l'école pendant la récréation. Un jour, c'est un Indien, l'autre jour, un vieillard au masculin. « Mireille s'arrête et m'attend. Je change ni de route ni d'avis. J'arrive doucement, sans bruit, comme un indien [*sic !*] » <sup>478</sup>. Ces modèles sont des personnages génériques, ce dont témoigne l'usage du mot « Indien » au masculin. Elle

---

<sup>476</sup> BEGAG, Azouz. *Le gone du Chaâba*. *op.cit.* pp.188-189.

<sup>477</sup> L'amour symbolique qu'éprouve Béni pour une fille blonde, prénommée « France », laisse entrevoir, pour la première fois dans les deux tomes de l'intrigue, la possibilité d'« épouser » d'harmoniser les deux côtés opposés, de construire une union légale entre l'Algérie et la France. Cet amour donne lieu au déploiement d'une panoplie d'allusions au fonctionnement de l'humour dans les textes de Begag, nous avons donc fait le choix d'y revenir dans la troisième partie de notre travail afin d'assurer la cohérence de la lecture de celui-ci.

<sup>478</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !*. *op.cit.* p.77.

ne se transforme pas en une indienne à proprement parler, mais copie des attributs qu'elle prête aux Indiens, comme la façon de marcher. A un autre moment, elle sillonne la cour en copiant les gestes des vieillards qu'elle voit dans la rue. Elle se concentre, pour avancer lentement, le dos courbé, comme si c'était une personne âgée, malade, paralysée, accomplissant ses derniers pas.

Avec un effort immense, je fais un pas avec deux jambes mortes. Puis encore un autre. Je marche lentement, tout doucement. Je suis un vieillard paralysé ; malade en plus. Il est foutu, le vieux. Dans une seconde, il s'écroule par terre et crève aussitôt la bouche fermée.<sup>479</sup>

Il semblerait que le personnage principal ne se distingue pas du rôle joué. A ses yeux, elle est vraiment devenue un vieillard, elle va vraiment s'écrouler dans le moment qui suit. En témoigne la construction syntaxique de la phrase, où l'usage du pronom personnel « je » trahit la logique identitaire suivie par la jeune fille. En même temps, il est important de noter que la protagoniste alterne les personnalités, comme si elle jouait dans une pièce de théâtre dans laquelle elle aurait à endosser plusieurs rôles à la fois. Ces changements révèlent donc la fragilité des identités auxquelles le personnage se réfère, leur caractère éphémère, leur profonde instabilité<sup>480</sup>.

Dans le passage cité ci-dessous, l'une des camarades de classe s'adresse donc à elle. Elle voit qu'elle marche dans la cour, mais ne comprend pas qu'il s'agit d'un jeu de théâtre, d'un jeu d'interprétation. Elle interprète la façon de marcher de la protagoniste de sa propre position de spectatrice. Cela donne lieu à un malentendu. La protagoniste pense que l'autre a remarqué son jeu, en étant spectateur. Mais cela n'est pas le cas, car le jeu imaginaire de la protagoniste reste inaccessible aux autres, qui la regardent.

— Ta façon de marcher...

Je suis fière. Elle l'a remarquée !

— Ça se voit que t'es l'arabe comme tu marches !<sup>481</sup>

La camarade de classe accomplit un acte qui relève du registre de la performativité de

---

<sup>479</sup> *Ibid.* pp.118-119.

<sup>480</sup> Aurore Chaillou arrive à la même conclusion dans *Stratégies identitaires et littéraires dans l'œuvre de Farida Belghoul et de Gaétan Soucy. op.cit. p.57.*

<sup>481</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !. op.cit. p.12.*

la langue<sup>482</sup>. Par ses mots, elle déclare et fait de la protagoniste une fille arabe. Ses mots confrontent la jeune fille à l'image que sa camarade de classe lui renvoie. La camarade de classe parle d'une position de pouvoir dans le sens où c'est à travers ses mots que la narration dévoile l'appartenance ethnique de la jeune fille pour la première fois au cours du roman. Notons que ce n'est donc pas la jeune fille qui se déclare arabe. Cette information nous parvient par le discours d'un autre personnage, notamment à travers le regard qu'elle pose sur la protagoniste, malgré le souhait de la jeune fille d'être vue comme un vieillard. Car « Georgette [*sic* !] wants to appear like an old person, who must be respected, not like an Arab [...] »<sup>483</sup>. Sa tentative de subvertir son image par le jeu transformateur de son corps ne fonctionne pas. Le regard des autres reste le juge ultime, la condition *sine qua non* de sa réussite.

Nous voudrions à présent nous intéresser à une autre scène très représentative des procédés d'écriture de Belghoul, dans laquelle la protagoniste se prépare pour aller à l'école. Cette scène nous intéresse parce qu'elle montre le caractère indissociable des deux identités de la protagoniste. Dans cette scène, la jeune fille se regarde juste avant de partir : sa blouse est propre, ses cheveux sont attachés, donc ordonnés, ses ongles transparents, son visage propre. Rien ne semble être hors contrôle. Soudain, tandis qu'elle inspecte ses chaussettes, elle constate avec horreur qu'elles n'ont pas la même couleur ! L'une est rouge, l'autre est verte, comme si les couleurs du drapeau algérien avaient pris d'assaut les chaussettes de la jeune fille. Le fait s'est accompli malgré elle, qui le découvre, comme si elle n'avait pas été au courant, comme si cela n'était pas elle qui avait enfilé ses chaussettes le matin-même.

Je me prépare. Mes cheveux sont attachés et ma blouse est impeccable. J'ai les ongles transparents et aucune crotte dans les deux yeux. Pas de problème. Si ! Mes chaussettes sont pas de la même couleur. J'en ai une verte et l'autre est rouge !<sup>484</sup>

Elle, qui pensait éviter la punition de la maîtresse ne réussit pas à se conformer aux attentes. Malgré elle, un détail s'échappe toujours. Dans *Georgette !*, les détails les

---

<sup>482</sup> Pour aller plus loin, voir le chapitre « Les mots blessent ou l'acte de nommer » dans lequel nous introduisons le concept de la performativité de la langue de Judith Butler.

<sup>483</sup> RYAN, Angie. « The construction of the Female Subject : Belghoul and Colette ». In. KNIGHT, Diana et Judith Still. *Women and Representation*. Nottingham : WIF Publications, 1995. p.94.

Notre traduction : « Georgette veut apparaître comme une personne âgée, qui se doit du respect, pas comme une Arabe [...] ».

<sup>484</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !*. *op.cit.* p.13.

plus petits gagnent une importance démesurée et se chargent d'un sens symbolique, ce qui donne de la force à la narration. Mais comme le remarque Hochberg, c'est également cet excès qui cause la perte de contrôle de la protagoniste sur elle-même, sur son corps, sur ses pensées<sup>485</sup>. Cette perte impacte la narration elle-même.

The narrative itself makes only tentative temporal distinctions between flashbacks, events in real textual time, and fantasy sequences, their imbrication contributes to the sense that the narrator's negotiating skills are constantly in play. The impact of especially nightmarish fantasy scenes and the frequency with which she interrupts her narration indicate that such deviations are often beyond her control.<sup>486</sup>

L'usage du verbe « avoir » dans la phrase « J'en ai une verte et l'autre est rouge ! » suggère que la fille détient ces chaussettes, qu'elles sont à elle, à l'image de son appartenance aux deux cultures, aux deux pays dont elle est héritière. Le mélange des deux, cependant, est perçu comme une erreur. Dans le contexte où évolue le personnage, la protagoniste aurait dû mettre soit deux chaussettes vertes, soit deux chaussettes rouges. Mais la combinaison des deux n'est pas tolérée. La jeune fille le sait et essaie de trouver un moyen de dissimuler son erreur. A ce moment-là, elle pense à ce que sa mère ferait à sa place, et s'identifie ainsi à une lignée ancestrale de femmes algériennes imaginée par la tactique de la ruse.

J'enlève ma jupe, je la remplace par mon survêtement et du coup, mes chaussettes disparaissent. Je montre en riant l'astuce à ma mère.

— Si t'as pas froid aux pieds, c'est l'principal !

Mais oui ! J'ai le survêtement dessus ! Ma mère est seule dans la combine.<sup>487</sup>

Elle cache ses chaussures par un survêtement. Cela dit, les chaussettes restent à leur place, l'ajout d'une autre couche ne parvient pas à les effacer, mais réussit à les cacher, à les rendre invisibles : « [...] j'entre en classe. C'est incroyable ! Mes

---

<sup>485</sup> HOCHBERG, Gil Z. « The "Problem of Immigration" from a Child's Point of View: The Poetics of Abjection in Albert Swissa's "Aqud" and Farida Belghoul's "Georgette!" *op.cit.* pp.158-177.

<sup>486</sup> SWENSON, Kristin. *Reading the Narrative Child in Twentieth-Century French-Language Literature*. Thèse de doctorat. Evantson : Northwestern University, 2004. p.35.

Notre traduction : « Le récit lui se contente de quelques tentatives pour distinguer d'un point de vue temporel les flashbacks, les événements inscrits réellement dans le temps textuel et les séquences de fantasmes. Leur imbrication contribue à donner l'impression que les capacités de négociation de la narratrice sont constamment en jeu. L'impact des scènes de cauchemars fantasmés en particulier, et la fréquence avec laquelle elles interrompent son récit, indiquent que de telles déviations sont souvent hors de son contrôle ».

<sup>487</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !. op.cit.* p.14.

chaussettes sont invisibles »<sup>488</sup>. Devoir cacher les chaussettes signifierait-il devoir cacher l'algérianité de la petite fille ? Si elle ne réussissait pas à dissimuler la couleur divergente de ses chaussettes, serait-elle punie ? Il semble qu'il n'y ait pas de place, dans le regard de la maîtresse, pour ce qui est étranger, comme en témoigne le passage dans lequel elle jette la pochette de talisman de la protagoniste<sup>489</sup>. Si nous croyons à l'analogie établie entre la maîtresse et l'école en tant qu'institution, c'est de l'école, institution représentant la France que sont exclus les signes de l'appartenance double de la protagoniste.

La mise en page de l'école et la description du pouvoir symbolique qu'elle véhicule semblent aller dans le sens de ce que le sociologue Jazouli explique.

Le ressentiment à l'égard de l'école est souvent présent. Il est reproché à cette dernière de ne pas jouer son rôle, de n'avoir pas donné leurs chances réelles aux jeunes maghrébins [*sic* !], d'avoir été un instrument de ségrégation supplémentaire et parfois principale. L'école est souvent perçue de façon ambivalente : d'un côté, on la juge comme un instrument d'assimilation et d'acculturation qui ne fonctionne pas comme il devrait, et de l'autre, on lui reproche de ne pas prendre en compte les spécificités culturelles ou ethniques des élèves.<sup>490</sup>

Comme remarque Benjamin S. Parsons, la réconciliation du soi et du monde n'est possible que dans le cas où ils peuvent préserver leur étrangeté tout en réussissant à occuper une position au sein même du système de pouvoir<sup>491</sup>. Il explique ainsi que préserver le caractère étranger est essentiel pour les auteurs « beurs » dans la mesure où c'est l'unique possibilité pour eux de réconcilier ce que Parsons appelle le « soi » et le « monde ». Dans *Le gone du Chaâba*, on observe que l'entre-deux est le

---

<sup>488</sup> *Ibidem*.

<sup>489</sup> « Je lui échange tout sur la table mais le porte-bonheur, je le récupère. Elle peut tout jeter sauf celui-là. Les paroles de Dieu se foutent pas à la poubelle. [...] ».

*Ibid.* pp.120-121.

« Nous l'ouvrons ensemble ? Non, tu as raison. La curiosité est un vilain défaut. Nous la jetons sans l'ouvrir. Ces chewing-gums et cette chaussette aussi. [...] Voilà qui est fait ! ».

*Ibid.* p.123.

<sup>490</sup> JAZOULI, Adil. *L'action collective des jeunes Maghrébins de France*. Paris : C.I.E.M.I. et L'Harmattan, 1986. p.47.

<sup>491</sup> PARSONS, Benjamin S. *From Azouz Begag to Zebda: The Changing Voice of the Beur Generation*. *op.cit.* p.13-14.

« In other words, for Beur authors, reconciliation of the "self" and the "world" occurs only when they can preserve their "foreignness" while moving from an external to an internal position within the system power ».

Notre traduction : « En d'autres termes, pour les auteurs beurs, réconcilier le « soi » et le « monde » est possible uniquement s'ils préservent leur « étrangeté » pendant qu'ils bougent d'une position extérieure vers une position intérieure au sein du système de pouvoir ».

seul endroit où Azouz peut construire une position de neutralité. Cette position consiste à accepter son histoire personnelle qui le lie à l'Algérie et à l'immigration de ses parents, et, à la fois, à mieux maîtriser les règles enseignées en classe et qui s'avèrent moins compliquées à vivre et à accepter pour ses camarades français. Cette stratégie demande à Azouz un contrôle constant de ses mots et de ses actions. Il doit jouer à la perfection, mais en tant qu'enfant, et surtout, en tant qu'humain, il commet des erreurs dont naissent des scènes humoristiques.

Les réactions d'Azouz/Béni et la protagoniste de *Georgette !* diffèrent, pourtant ils se trouvent dans le même contexte de devoir harmoniser les normes sociales et comportementales de la famille et de l'école. Dans ce sens, nous évoquons les pensées de Harding qui souligne l'importance de prendre en compte le fait que les expériences personnelles diffèrent d'une personne à l'autre, et que les expériences accumulées par un individu peuvent entraîner un conflit au sein de la même personne<sup>492</sup>.

#### ***II.3.c.4. Les tisseuses de lien entre l'école et la famille***

Les personnages féminins sont souvent relégués au second plan dans *Le gone du Chaâba* et *Béni ou le Paradis privé*. Elles occupent rarement une fonction narrative dans laquelle elles se trouveraient dans une position de prise de parole. Pourtant, leur présence est cruciale pour comprendre les dynamiques qui s'établissent dans le rapport conflictuel entre la famille et l'école. Dans les pages qui suivent, nous focaliserons notre attention sur le personnage de la sœur dans les deux romans de Begag. Dans un deuxième temps, nous traiterons la question de la transmission généalogique dans *Georgette !*.

On pourrait s'attendre à ce que le port du voile occupe une place centrale dans notre analyse, puisque c'est autour de cette question que le débat sur les valeurs de la

---

<sup>492</sup> HARDING, Sandra. « Introduction. Is there a distinctive feminist method of inquiry ? ». In. HARDING, Sandra. *Feminism and Methodology*. Bloomington : Indiana University Press, 1987. p.7. Harding écrit : « Not only do our gender differences vary across cultural categories; they also are often in conflict in any one individual's experience. My experiences as a mother and a professor are often contradictory ».

Notre traduction : « Non seulement nos différences de genre varient à travers les catégories culturelles ; elles sont aussi en conflit au sein de l'expérience personnelle de tout individu. Mes expériences en tant que mère et en tant que professeure sont souvent contradictoires ».

République et sur les signes religieux à l'école a récemment éclaté<sup>493</sup>. Nous avons d'ailleurs assisté à un renouveau du féminisme français, notamment dans les banlieues à cet égard<sup>494</sup>. Une telle référence serait cependant anachronique. A la date de publication des trois romans (1982 pour *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, 1986 pour *Le gone du Chaâba* et *Georgette !*, 1989 pour *Béni ou le Paradis privé*) les polémiques autour du voile n'ont encore pas eu lieu. L'affaire de Creil, qui déclenche ces débats, date en effet de septembre 1989. Quoique le rapport de la jeunesse beure à l'école soit différent pour les filles et les garçons, ce n'est donc pas à travers la question du voile qu'il s'exprime dans notre corpus.

Hargreaves affirme que l'éducation a émancipé la jeunesse beure et leur a fourni des outils par lesquels ils ont accédé à la capacité de prendre la parole en public. Ce savoir a également contribué au renversement de la hiérarchie du pouvoir au sein des familles maghrébines parce que les parents sont devenus dépendants de leurs enfants et du savoir qu'ils détiennent : savoir lire et écrire en français.

That education has enabled immigrant youths to articulate a much more critical view of French society than was feasible for most of their parents. It has also sometimes had humiliating consequences for the first generation migrants in their dealings with their children. Illiterate Muslim parents have often been dependent on the assistance of their sons and daughters when confronted with written documents. This is a striking reversal of the traditional relationship between young and old, particularly in Muslim societies.<sup>495</sup>

Quoique les remarques de Hargreaves soient justes, elles laissent de côté la dimension genrée du rapport de cette jeunesse à l'école. A l'égard de l'école et des chances qu'elle offre, filles et garçons n'ont pourtant pas les mêmes possibilités de réussir.

---

<sup>493</sup> Pour aller plus loin, voir l'article de Noria Boukhobza : BOUKHOBZA, Noria. « Les filles naissent après les garçons. Représentations sociales des populations d'origine maghrébine en France ». In. *Revue européenne des migrations internationales*. n°1 (2005). pp.227-242 URL : <http://remi.revues.org/2333>.

<sup>494</sup> Pour aller plus loin, nous conseillons la lecture de GUENIF-SOUILAMAS, Nacira et Eric Macé. *Les féministes et le garçon arabe*. La Tour d'Aigues : Editions de l'Aube, 2004.

<sup>495</sup> HARGREAVES, Alec G. « Beur Fiction : Voices from the Immigrant Community in France ». in *The French Review*. n°4 (03/1989). p.664.

Notre traduction : « L'éducation a permis à la jeunesse immigrante d'articuler un point de vue plus critique de la société française que ce qui n'était faisable pour la majorité de leurs parents. Cela a également eu parfois des effets humiliants à l'égard de la première génération de migrants dans leurs rapports avec leurs enfants. Les parents musulmans analphabètes ont souvent dû dépendre de l'assistance de leurs fils et filles dans les démarches administratives. C'est un renversement frappant des relations traditionnelles entre jeunes et vieux, en particulier dans les sociétés musulmanes ».

Comme le fait remarquer Lise Jacquez dans son travail de fin d'étude<sup>496</sup>, les contraintes que subissent les filles des banlieues sont doubles : leur rapport avec les garçons et l'image que la société leur renvoie posent problème. Elle développe :

[...] la différenciation entre filles et garçons constitue une des bases des représentations de la banlieue et est un moyen privilégié, pour les médias notamment, de donner à voir son fonctionnement. En effet, le fait que les violences urbaines mettent en scène la plupart du temps des jeunes hommes de banlieue issus de l'immigration génère non seulement une lecture racialisée des événements mais également « genrée » : se sont les garçons qui ne « s'adaptent pas », qui sont « incivilisés » [...].<sup>497</sup>

L'image à laquelle elles doivent se conformer pour que la société dominante les accepte est celle de filles dociles, qui savent bien s'adapter, qui ne créent pas de « problèmes »<sup>498</sup>. Il résulte de ces représentations une opposition entre filles et garçons. Dans le discours de la société dominante, les filles réussissent le processus d'intégration tandis que les garçons y échouent.

Les romans de nos trois auteurs ne suivent cependant pas cette logique. Dans notre corpus, au contraire, la jeune protagoniste de *Georgette !* ne réussit pas à construire une identité assez stable pour y faire cohabiter son appartenance à la culture algérienne et les normes de la société française. Shérazade ne se soumet pas non plus aux règles avec lesquelles elle n'est pas d'accord et commet des délits tels que le braquage d'un restaurant ou une fugue. A l'inverse, Azouz et Béni sont des figures masculines qui s'adaptent, non sans un certain art, aux situations sociales dans lesquelles ils se trouvent, devenant ainsi à la fois le bon élève et l'enfant préféré de la famille.

Najib Redouane avance l'idée selon laquelle l'intérêt principal des écrivaines de la « littérature beur » est qu'elles inscrivent leurs luttes de femmes dans l'espace littéraire.

---

<sup>496</sup> JACQUEZ, Lise. *Ni putes ni soumises. Analyses du discours et du traitement médiatique du mouvement des « femmes des quartiers »*. Mémoire de Master 2; sous la direction de Nadia Setti. Université Paris 8, 2009.

<sup>497</sup> *Ibid.* p.48.

<sup>498</sup> Boukhobza remarque dans l'article « Les filles naissent après les garçons. Représentations sociales des populations d'origine maghrébine en France » qu'il faut attendre jusqu'aux années 2000 que l'image des « beurettes » change avec l'arrivée de deux nouvelles figures dans l'espace médiatique : la victime des tournantes et la musulmane non intégrée. Cette période correspond à la création du mouvement *Ni putes ni soumise*.

BOUKHOBZA, Noria. « Les filles naissent après les garçons. Représentations sociales des populations d'origine maghrébine en France ». *op.cit.*



[...] des voix féminines ont pris part à côté de leurs homologues masculins pour éclairer en tant que femmes leur vécu et inscrire ainsi leur lutte contre la marginalisation croissante dont elles sont frappées aussi bien dans leurs communautés que dans la société française.<sup>499</sup>

Nous ne saurons pas partager cette perspective du critique pour deux raisons. D'abord, rappelons-nous les pensées de Harding qui souligne l'importance de prendre en compte que les expériences personnelles diffèrent d'une personne à l'autre, et que les expériences qu'une personne englobe en soi peuvent former un rapport conflictuel au sein de la même personne. L'usage du singulier de Redouane « leur vécu » nous semble réducteur et exclure la pluralité des vécus des femmes pour en créer un groupe de femmes qu'on pourrait catégoriser essentialiste. Ensuite, il est important de ne pas oublier que le mérite des écrivaines, femmes, dépasse largement la simple fonction d'apporter une diversité de sujets et de thèmes. Même si cela est important en soi, ne focaliser notre attention qu'à ce détail exclut les écrivaines d'être lues en tant que membres égaux de l'espace littéraire et fait perpétuer la distinction éternelle entre écrivains et écrivaines dont, aux yeux du critique, les dernières sont vouées de diversifier le champ des écrivains, hommes.

Pour Jean-Louis Aduc, les filles réussiraient mieux à l'école parce qu'elles auraient une meilleure capacité à s'identifier à leurs enseignants, en raison même de la dimension « féminine » de ce métier<sup>500</sup>, faisant référence à la dimension d'attention, de soin, de dévouement que le métier d'enseignant implique et à la proportion majoritaire des femmes qui occupent un poste d'enseignant dans le système scolaire en France. Les romans qui nous intéressent ici prouvent-ils ces analyses ? Il est vrai que la sœur d'Azouz travaille bien à l'école, mais au moment où on la retrouve adolescente, dans *Béni ou le Paradis privé*, elle reste toute la journée à la maison car elle n'a pas réussi à obtenir le diplôme. Ses rêves de réussir sont brisés, elle a échoué à l'école et ne trouve pas sa place dans la société. Dans les deux tomes, c'est le protagoniste, jeune garçon, qui incarne le personnage du bon élève. Dans *Georgette !*, la jeune fille veut voir dans la maîtresse un modèle, mais le traitement que lui réserve

---

<sup>499</sup> REDOUANE, Najib. « Pourquoi les filles maghrébines prennent-elles la plume ? ». *op.cit.* p.14.

<sup>500</sup> ADUC, Jean-Louis. « L'intégration à l'école respecte-t-elle la parité ? À propos de l'échec scolaire masculin ». In. *Hommes & Migrations*, n° 1294 (06/2011). p. 30 : « Le passage à la vie adulte dépend des repères que les élèves peuvent trouver à l'école. Les filles réussiraient mieux en s'identifiant à leurs enseignantes » Puis, on lit à la page 34 du même article : « Les professions qui interviennent autour de l'enfance et de l'adolescence, comme celles qui sont en prise avec le quotidien de la population, se sont en une vingtaine d'années massivement féminisées. »

cette dernière, qui la considère comme différente, comme « autre », maintient entre elle et son modèle une distance infranchissable. Shérazade a toutes ses chances de réussir à l'école, mais choisit de la quitter pour trouver sa propre voie. Il s'ensuit que les figures de jeunes beurettes dans les trois romans n'illustrent pas le constat selon lequel les beurettes seraient des moteurs de l'intégration. Pourtant, selon les sociologues, l'école a contribué à proposer une certaine liberté aux jeunes beurettes. Guénif-Souilamas note par exemple l'importance de « la réussite scolaire pour échapper à l'imposition statutaire de rôles sexués différenciés dans le champ familial »<sup>501</sup>.

Le premier rôle auquel sont reléguées les filles dans les deux romans de Begag est celui des « transmetteuses » de message, des tisseuses de liens. En effet, la sœur d'Azouz, Zohra, n'apparaît dans l'intrigue qu'au moment où sa fonction narrative est bien explicite. Elle seconde sa mère dans la cuisine, formant ainsi une lignée féminine qui passe par la domesticité. Elle est celle à qui Azouz peut confier son secret d'avoir refusé la demande de l'aide de la mère de son camarade de classe. Zohra et lui sont proches, en vertu de leur lien familial, mais également parce qu'elle est écolière, et qu'elle comprend par conséquent les interrogations d'Azouz. C'est également elle qui remplit la fonction d'interprète, celui de facilitatrice au sein de la communauté du Chaâba. Le soir, Zohra passe donc son temps à aller de famille en famille et à traduire les correspondances avec le maître. Elle les lit à voix haute et les traduit en arabe, servant de lien entre les deux espaces.

C'est en effet sur ma sœur que repose le sort de chaque écolier, au Chaâba. Elle traduit en arabe les appréciations du maître. Ce soir, par exemple, elle ira de baraque en baraque, annoncera le classement de chacun, tentera d'atténuer la sentence qui s'ablatera sur les irrécupérables, montrera aux pères où ils doivent marquer leur croix sur le carnet, pour approbation.<sup>502</sup>

Une économie particulière de la transmission des informations est mise en place, qui se base sur les capacités diplomatiques de la jeune fille. Il faut noter que le pouvoir des parents et celui de l'école passent par les mots qui servent d'intermédiaire entre l'autorité parentale, l'institution et le protagoniste. Ce sont des outils de communication qui rendent explicite ce que l'on attend des enfants. Dans *Le gone du Chaâba* et dans *Georgette !*, ce sont les personnages de jeunes filles qui, par la

---

<sup>501</sup> GUENIF-SOUILAMAS, Nacira. *Des beurettes aux descendants nord-africains. op.cit.* p.213.

<sup>502</sup> BEGAG, Azouz. *Le gone du Chaâba. op.cit.* p.91.

maîtrise du français se voient confier un rôle presque parental. Cette situation, si on la regarde de près, est subversive en soi dans le sens où elle renverse l'ordre social et traditionnel. Une jeune fille mineure dispose du pouvoir de calmer la colère des parents ou de faire oublier des punitions prévues. Elles remplissent la fonction du lien entre les deux institutions, c'est-à-dire, entre la famille et l'école. Elles deviennent ainsi une figure en qui les oppositions réussissent à cohabiter, qui réussit pleinement son intégration dans *Le gone du Chaâba*, même si cette intégration échoue avant qu'elle arrive à l'âge adulte. D'une manière similaire, c'est sur le protagoniste de *Georgette !* que repose la tâche de lire la liste des fournitures à acheter pour l'école. L'ironie de la situation est que la fille ne sait pas encore lire et écrire, elle ne connaît que les lettres à l'aide desquelles elle réussit à déchiffrer les mots un par un, mais ses connaissances ne suffisent pas pour servir d'interprète entre les parents et l'école. Elle demande donc à son tour l'aide d'une autre personne, qui lui lit la liste à voix haute pour qu'elle la retienne par cœur. La situation précaire de la fille la pousse à exceller en inventivité.

Bien qu'elle permette aux filles de s'émanciper du rôle qu'on leur attribue traditionnellement, cette responsabilité porte en soi des risques. Guénif-Souilamas attire notre attention sur le revers de la médaille. Elle explique qu'« être les "vecteurs de l'intégration" fait obligation aux immigrants d'assumer le rôle écrasant de femme émancipée, car point de salut en dehors de cette voie étroite, devenue pourtant impraticable pour trop d'entre elles »<sup>503</sup>. Aussi libératrice soit elle, une « nouvelle assignation » reste tout de même une assignation, c'est-à-dire l'imposition d'un rôle que l'on n'a pas choisi.

On trouve une illustration de ce phénomène dans *Béni ou le Paradis privé*. Nous y retrouvons la sœur, qui a grandi. Le narrateur explique qu'elle avait un rêve : devenir hôtesse de l'air, mais son apparence physique n'entrait pas dans les critères de sélection. Elle a donc essayé à décrocher le diplôme de couturière sans succès.

Il y a deux ans, elle a passé son cap, en majuscules : C.A.P. (jeu de langue, nous remarquons), de mécanicienne. Pas d'automobile, mon père n'aurait jamais accepté. Mécanicienne de fil à coudre : réparation de vêtements. Malheureusement pour elle et heureusement pour la corporation des

---

<sup>503</sup> GUENIF-SOUILAMAS, Nacira. « Femmes, immigration, ségrégation ». In. MARUANI, Margater. *Femmes, genre et société. L'état des savoirs*. Paris : La Découverte, 2005..396.

mécaniciennes, elle n'a pas pu passer le cap, en minuscules, de la théorie. La pratique, oui. Elle savait coudre.

L'échec a brisé l'élan de sa vie. Net. Elle disait toujours qu'elle voulait être hôtesse de l'air à Air Algérie, mais comme elle n'avait pas l'air du tout, un CAP de mécanicienne en couture aurait pu lui donner le grade de diplômée de la société française.<sup>504</sup>

Nous avons vu que par l'intermédiaire de l'école, les filles apprennent à lire le français. Cela les aide à accéder à une position de pouvoir autrefois inimaginable puisqu'elles deviennent agents de passage, de transmission d'informations, et qu'elles détiennent un savoir dont dépendent les parents. De manière générale, l'école apparaît dans ce passage et dans les trois romans de Begag et de Belghoul comme l'institution de sélection. Le diplôme est le symbole de la réussite aussi bien aux yeux de la famille qu'aux yeux des protagonistes.

Pourtant, la sœur de Béni « rêve d'évasion »<sup>505</sup>, pour reprendre l'expression du *Gone du Chaâba*. Elle souhaite devenir hôtesse de l'air. Autrement dit, son rêve est de s'envoler, d'être mobile, indépendante, libre comme les oiseaux. Devenir hôtesse de l'air peut également être interprété comme le métier symbolique des agents qui accueillent les passagers et les accompagnent dans leur voyage de France en Algérie, ou d'Algérie en France. Ainsi, l'échec scolaire de la sœur signe l'impossibilité pour elle de maintenir le rôle stratégique qu'elle se voit confier à l'adolescence, celui d'être une « transmetteuse ». A la place, elle reste toute la journée à la maison, effectue les travaux ménagers et s'approprie finalement le rôle traditionnel réservé aux femmes.

Finalement, nous aimerions à présent dégager une autre forme de transmission qui est présente dans le roman, qui est de nature généalogique et est encore liée à l'école. L'école autorise en effet des transmissions intergénérationnelles de pouvoir indifférentes aux lignages de sexes, à l'image du passage déjà cité de *Georgette !* où le père affirme travailler pour la réussite scolaire de ses enfants. « Moi, j'travaille pour ça. Plus tard, c'est toi qui s'ra quelqu'un. C'est toi qui commande »<sup>506</sup>, explique le père à la protagoniste, à qui sa mère a acheté trois crayons pour l'école. L'usage du verbe « commander » est ici important, puisqu'il permet au père d'opérer une passation symbolique du pouvoir. S'adressant à sa fille, il la désigne comme nouveau

---

<sup>504</sup> BEGAG, Azouz. *Béni ou le Paradis privé*. *op.cit.* p.111-112.

<sup>505</sup> « Les femmes rêvent d'évasion ; les hommes, du pays. » BEGAG, Azouz. *Le gone du Chaâba*. *op.cit.* p.65.

<sup>506</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !*. *op.cit.* p.16.

chef de famille. Même si le ton est humoristique, la force d'une telle phrase résulte de sa portée symbolique : d'une part, le père établit une filiation ; d'autre part, cette filiation se crée entre lui et sa fille, brisant ainsi les conventions traditionnelles des sociétés musulmanes dans lesquelles l'héritage passe de père en fils. Les normes sociales de genre s'en trouvent subverties, soulignant ainsi les transformations profondes que la situation d'immigration fait subir à la culture des immigrants. Cette subversion est possible grâce au rôle que joue l'école. La fille a commencé son initiation à l'écriture française, dépassant ainsi son père, que l'analphabétisme relègue au second plan dans la société<sup>507</sup>.

L'établissement d'une filiation paternelle estompe la filiation maternelle. Tout au long du roman, le narrateur fait une description grossière de la mère : ses vêtements sont colorés et voyants, choisis avec peu de goût, son espace est celui de la cuisine, elle se perd dehors, elle est analphabète et « folle »<sup>508</sup>.

J'irai dans une boutique, j'amènerai pas ma mère. Je lui fais une surprise, c'est un cadeau. Surtout, son choix n'est pas formidable. A chaque fois, elle saute sur un tissu orange ou brillant. Le goût de ma mère est le plus voyant jusqu'à vingt kilomètres.<sup>509</sup>

Le roman ne dégage pas d'images de la féminité attractive pour la protagoniste. La petite fille ne se retrouve pas dans le reflet de sa mère. Elle s'imagine autre. Elle tourne déjà vers un avenir où elle accomplira le souhait de son père de les dépasser, d'avoir un métier qui permet d'exister en toute fierté dans la société. Ce souhait du père ne suit pas la division sexuelle traditionnelle entre hommes et femmes qui est visible du côté des parents. La cuisine n'est plus l'espace féminin de la protagoniste qui, quant à elle, préfère passer du temps dans la rue ou dans le salon quand il est question de l'espace familial. La délimitation des espaces de l'ordre sexuel ne s'applique plus à la jeune fille<sup>510</sup>, paraîtrait-il.

---

<sup>507</sup> Rappelons-nous le passage « [...] l'italien nationalisé, juste parce qu'il sait écrire son nom au bas d'la feuille, il est chef! ».

BELGHOUL, Farida. *Georgette !. op.cit.* p.33.

<sup>508</sup> *Ibid.* p.45.

<sup>509</sup> *Ibid.* p.91.

<sup>510</sup> De la division sexuelle des espaces, voir BEGAG, Azouz et Abdellatif Chaouite. *Ecarts d'identité.* Paris : Editions du Seuil, 1990. p.67.

« [...] tout espace clos, délimitant un dedans, ressort d'un principe féminin (la maison, le foyer) ; la femme y est le véritable maître d'œuvre de l'aménagement. A l'opposé, dans tout espace du dehors règne le principe masculin ; l'homme y fait sa loi. Ceci est une représentation générale [...] »

Soulignons en effet, que Belghoul a été sensible en début de sa carrière publique aux différences genrées, même si depuis quelques années, elle mène une bataille contre les études qui s'intéressent justement à ces différences, à savoir les études de genre. Carrie Tarr conclut que Belghoul arrivait à dépasser les stéréotypes sur les femmes maghrébines qui circulaient dans l'espace public, et cela également dans son rôle de cinéaste.

Avec les courts métrages *C'est Madame la France que tu préfères ?* (1981) et *Le Départ du Père* (1983), Farida Belghoul avait soulevé d'un point de vue féminin le problème de l'identité de la « deuxième génération » en France, tiraillée entre deux cultures. Entre-temps, les productions cinématographiques réalisées non seulement par des franco-français mais aussi par des hommes d'origine maghrébine, ont eu tendance à occulter ou à marginaliser le rôle des femmes ou bien de se servir de stéréotypes tels la mère immigrée traditionnelle et superstitieuse ou la « beurette » sexy, studieuse ou voilée, normalement victime soit de l'intégrisme islamique, soit des traditions arabo-berbères patriarcales, dont elle a besoin d'être « sauvée » pour intégrer la société française.<sup>511</sup>

---

<sup>511</sup> TARR, Carrie. « Le rôle des femmes dans le cinéma des réalisatrices d'origine maghrébine en France ». In. *Migrance*, n°37 (2012). p. 49.

## II.4. Conclusion

Ce chapitre a rempli une double fonction dans notre étude. Premièrement, il nous a permis d'entrer dans le vif de l'écriture des romans de notre corpus. Nous avons choisi de lire ces romans à l'aune des codes du *Bildungsroman*. Notre choix a été motivé par les possibles lectures que l'optique du *Bildungsroman* proposent aux critiques. La définition classique de ce genre littéraire comprend généralement l'intégration du jeune héros dans la société des adultes et les périples qu'il doit surmonter. Or nous avons vu que les situations énonciatives de base de *Georgette !*, du *Gone du Chaâba* et de *Béni ou le Paradis privé* ressemblent fortement aux *Bildungsroman* classiques. L'évolution des intrigues y prend cependant une autre direction au fil des pages. Les obstacles paraissent insurmontables, les héros sont l'objet d'une discrimination raciale, économique et genrée. L'espace de vie des enfants est construit sur une opposition fondamentale entre l'école comme institution et la maison familiale où les normes sociales transmises ne se superposent pas.

Nous nous sommes particulièrement intéressés à la façon dont les trois auteurs mettent en scène la question de l'acte de nommer et à la manière dont les jeunes protagonistes sont amenés à ruser pour déjouer les attentes qui pèsent sur eux. Ce chapitre a donné lieu en grande partie à la comparaison des deux romans de Begag et de celui de Belghoul. L'école étant presque absente comme sujet dans les trois tomes de Sebbar, nous avons choisi de les inclure dans notre étude comparative dans la troisième partie. Les protagonistes témoignent d'une inventivité parfois vertigineuse pour déjouer les normes, les modèles et les images d'eux-mêmes qui leur sont tendus. La troisième partie de notre étude sera justement consacrée à l'examen particulier de quatre stratégies mises en œuvre par les héros pour subvertir ces normes, ces modèles et ces images. Nous aurons recours, pour accomplir cette tâche, aux outils conceptuels des études postcoloniales et des études de genre.

## Troisième partie - Espaces transitoires et stratégies de jeu

« Il fallait laisser venir le sort. Et rire [...] ».

Azouz Begag

Les trois auteurs, et cela sans exception, proposent des stratégies textuelles et narratives pour briser la rigidité de l'opposition famille-école dans laquelle les protagonistes semblent être enfermés. Le chapitre précédent s'était attaché à démontrer la fonction narrative d'une telle opposition. Nous avons constaté que la binarité des espaces de vie constitue à la fois un enfermement dans le sens où c'est la réussite à l'école qui définit le succès de l'intégration des enfants, et où c'est la raison principale pour laquelle les pères affirment s'acharner au travail et rester en France. L'école déclenche également le mécanisme d'interrogation de l'appartenance des protagonistes, constituant ainsi une institution-clé dans leur construction identitaire. Toutefois, au lieu de construire des intrigues dont l'unique mérite serait de dénoncer les différents types d'exclusion dont souffrent et contre lesquels se battent les personnages principaux, les trois auteurs proposent un ensemble de mises en scène par lesquelles ils tentent de dépasser cette opposition et d'ouvrir des espaces d'écart, d'entre-deux, pour construire des espaces viables. Cette démarche montre de fortes ressemblances avec les tactiques dont se servent d'une manière générale des auteurs postcoloniaux et/ou féministes.

Nous avons commencé notre étude en présentant le parcours d'engagement des trois auteurs. Cela pouvait sembler constituer un tour d'utilité réduite dans le sens que cela retardait l'entrée dans l'analyse textuelle. Mais, cela nous semblait indispensable pour avancer notre thèse : l'engagement public des auteurs va de paire avec l'usage des outils littéraires qui sont propres à la littérature postcoloniale et dans une certaine mesure, de la littérature féministe, comme la réécriture du genre du *Bildungsroman*, l'usage de l'ironie, la mobilisation du mimétisme et le travail autour de la représentation des protagonistes. Nous nous efforcerons de montrer dans ce qui suit que les auteurs de notre corpus construisent des espaces éphémères où les règles



sont déjouées et où les personnages font l'expérience de la liberté : Sebbar à travers une écriture en forme de mosaïque, Béni par la mise en scène du ton ironique et la tentation de Béni de devenir comédien, tandis que dans *Georgette !*, c'est le jeu théâtral qui est de l'ordre de cette tentative. Les auteurs accomplissent quelque chose de fort intrigant : ils jouent, déforment et reconstruisent la langue avec laquelle ils travaillent. Ils proposent aussi de visiter et de s'appropriier les espaces de l'exclusion. Il semble que rien n'échappe à leur attention. Dans leurs écrits, le dépotoir devient terrain de jeu, le camion un espace de lecture, le squat un *meltingpot* moderne<sup>512</sup>.

Métaphoriquement, les romans d'apprentissage retracent les difficultés d'une période d'apprentissage, d'évolution et de réconciliation. C'est donc une période d'avancement, de marche. Nous consacrerons ainsi le premier chapitre à la réappropriation de la périphérie dans le sens géographique du terme. Ainsi seront convoqués les concepts de nomadisme, de métissage, d'errance et d'espace limitrophe afin d'essayer de déchiffrer les mécanismes qui permettent aux protagonistes de notre corpus d'harmoniser et de négocier les influences contradictoires qu'ils subissent.

A la lueur des études postcoloniales et des études de genre, nous espérons éclairer les pratiques de subversion par lesquelles les auteurs proposent de briser le cercle de l'exclusion. Il est indéniable que tous les trois auteurs ne sont pas des ardents défenseurs des études féministes ou des études de genre. Nous avons mentionné notamment au début de notre étude que Belghoul était devenue l'une des figures-clés du mouvement anti-genre. Cependant, cela n'empêche nullement la lecture de son œuvre sous l'angle de l'intersection de plusieurs champs d'étude, dont les études de genre.

---

<sup>512</sup> Pour Hargreaves, la seule possibilité de briser l'opposition contradictoire entre famille et école est d'inventer de nouvelles solutions.

« Historically, legally and logically those two cultures are in many respects at odds with each other. They can be reconciled only by the invention of new solutions or compromises. »

Notre traduction : « Sur le plan historique, légal et logique, ces deux cultures sont en désaccord l'une avec l'autre à bien des égards. Elles ne peuvent être réconciliées que par l'invention de nouvelles solutions ou de compromis ».

HARGREAVES, Alec G. . *Voices from the North-African Immigrant Community in France. Immigration and Identity in Beur fiction.* op.cit. p.23.

### III.1. S'appropriier des espaces d'entre-deux

La construction d'espaces éphémères, d'entre-deux<sup>513</sup>, émerge dans l'intégralité de notre corpus comme synonyme de l'espoir de construire un espace habitable, ce que nous appelons un « espace vivable ». Les auteurs se réfèrent à la fois à des espaces physiques, géographiques, comme la rue, le squat ou la bibliothèque, et à des espaces métaphoriques, comme l'écriture, l'art ou la photographie. La pulsion de chercher un chez-soi ailleurs que dans la maison familiale ou à l'école résulte de l'exclusion et du racisme ordinaire dont les jeunes font l'expérience, ce que nous avons démontré dans la deuxième partie de notre travail. L'intégration apparaît comme un souhait ultime du côté des protagonistes, mais les images auxquelles ils sont renvoyés, ainsi que le silence sur le passé des parents, c'est-à-dire, sur le passé colonial, véhiculé par l'école et la famille, poussent les jeunes protagonistes à chercher seuls leur voix.

Dans le *Bildungsroman* « classique », le conflit entre école et famille en tant qu'institutions représente le point de départ des intrigues. C'est ce conflit qui motive les jeunes à partir en quête de chemins qui les mèneraient vers une réconciliation possible des composants de leur identité et vers l'invention de nouvelles formes de cohabitation viables et réalisables. Dans son œuvre autobiographique, l'écrivaine chicana Gloria Anzaldúa définit ce désir de départ comme une pulsion permettant de se libérer des codes sociaux et de s'émanciper des normes qui lui étaient imposées et qui voilaient « sa nature intrinsèque ». Elle explique ainsi : « I had to leave home so I could find myself, find my own intrinsic nature buried under the personality that had been imposed on me »<sup>514</sup>. Nadia Setti remarque qu'une situation postcoloniale, c'est-

---

<sup>513</sup> Bhabha propose la conceptualisation de l'« entre-deux », comme un espace de création de sujet. Il explique qu'à partir du deuxième moitié du 20e siècle, le sujet n'est plus analysé comme monolithique ce qui permet de tenir compte de ses multiples lieux dans lesquels il s'ancre, de tenir compte de ses positions de genre, classe et race. Selon lui, il est primordial de tourner notre attention aux moments où se créent les différences culturelles, où le sujet devient multiple. C'est dans cette mesure que les lieux d'entre-deux jouent un rôle crucial, car ils permettent de proposer de nouvelles stratégies de se définir. Il nous met en garde contre la lecture des différences comme des différences culturelles stables, qui reflèteraient des traditions ossifiées. La représentation des différences est un processus complexe, qui émerge à des moments historiques. Les espaces d'entre-deux personnifient des rapports de pouvoir comme dans le cas de l'exemple célèbre de la cage d'escalier : des formes fixes de constructions identitaires s'y entremêlent pour faire naître une construction hybride qui ne respecte plus les dichotomies anciennes.

BHABHA, Homi. *Les lieux de la culture. op.cit. Préface.*

<sup>514</sup> ANZALDUA, Gloria. *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza.* San Francisco : Aunt Lute Books, 1987. p.16.

à-dire, une situation historique, mais également économique, politique et psychologique, dans laquelle se trouvent les anciens colonisés et leurs descendants, signifie le glissement d'une identité stable vers une nouvelle situation, celle de la mondialité<sup>515</sup>. Dans cette dernière, l'identité est caractérisée par une instabilité, poursuit-elle, s'inscrivant dans la proposition du concept de mondialité de Glissant.

La mondialité, cependant, ne concerne pas tout le monde, ni dans un pays, ni dans une communauté. A l'échelle mondiale, il est toutefois indéniable qu'« une [...] conséquence majeure de la mondialisation est la réassignation des identités, ou plutôt des figures de l'identité : cela passe par un remaniement des représentations et des récits »<sup>516</sup>. Ce remaniement est une nécessité qu'éprouvent les protagonistes de notre corpus, puisqu'ils vivent en marge de la société. Filles et fils de parents immigrés qui exercent un métier physique, celui d'éboueur ou d'ouvrier d'usine par exemple, comme le sont les pères dans les romans de notre corpus, ils font l'expérience d'une double marginalisation : l'espace physique qu'ils habitent est celui des bidonvilles et des banlieues ; l'espace social dans lequel ils grandissent est celui de la précarité et de l'exclusion. De fait, ces deux « espaces », l'un réel, l'autre métaphorique, sont intrinsèquement liés. Le fait d'être physiquement *à la périphérie* fait apparaître les logiques de hiérarchie et de pouvoir de l'organisation sociale, ne serait-ce que parce qu'un espace est toujours périphérique *par rapport* à un centre, dont il dépend, et au regard duquel il se définit. La longue et sinueuse construction identitaire de nos protagonistes fait ainsi écho à ce que dit Anzaldúa lorsqu'elle décrit le fait de vivre dans les marges : « living on borders and margins, keeping intact one's shifting and multiple identity and integrity, is like trying to swim in a new element, an "alien" »<sup>517</sup>.

---

Notre traduction : « J'ai dû partir de chez moi pour me retrouver, pour trouver ma nature intrinsèque enfouie sous la personnalité qui m'avait été imposée ».

<sup>515</sup> Dans le vocabulaire de Glissant, mondialisation se réfère au mécanisme de normalisation qu'apporte l'uniformisation des marchés publics. En opposition de ce concept, le philosophe développe le concept de mondialité qui s'enracine dans l'idée de la diversité accessible à travers l'imaginaire. La mondialité est l'idée de l'ouverture sur soi et sur l'autre qui permettrait de combattre les conséquences néfastes de la mondialisation. C'est une poétique de l'échange.

Pour aller plus loin, voir :

GLISSANT, Edouard. *La cohée du lamentin. Poétique V*. Paris : Gallimard, 2005 et GLISSANT, Edouard. *Tout-monde*. Paris : Gallimard, 1995.

L'entretien réalisé avec le philosophe sur la question de la mondialité dans lequel il résume ses propos : URL : [https://youtu.be/Ttqh1ilk\\_pc](https://youtu.be/Ttqh1ilk_pc).

<sup>516</sup> SETTI, Nadia. « Mondialités au féminin : écritures migrantes entre ici et ailleurs ». In. BERGER, Anne et Eleni Varikas. *Genre et postcolonialismes : dialogues transcontinentaux*. Paris : Editions des Archives Contemporaines, 2011. p.133.

<sup>517</sup> ANZALDUA, Gloria. *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza. op.cit. Préface*.

Comme le montre Françoise Lionnet, l'intérêt des voix individuelles réside dans le fait que ces dernières aident à comprendre les questions globales. Ces voix individuelles ne doivent cependant pas être prises pour des voix collectives, ou pour celles d'une communauté. C'est pourquoi, comme le montre Lionnet, les écrits postcoloniaux peuvent être vus comme des *border zones*, des espaces limitrophes, où tout doit être mis en relation, où les conflits jaillissent, où même les voix individuelles d'une communauté de personnes qui vivent apparemment la même situation d'exclusion peuvent entrer en conflit. Les *border zones* sont des conflits qui, pour cette raison même, sont sujets à des changements permanents. Les écrivains postcoloniaux — a fortiori les écrivaines féministes —, explorent ces zones de conflits, et les questionnent pour les décoloniser.

Dans notre corpus, la notion de frontière est à prendre aussi bien dans un sens géographique que dans un sens métaphorique. Souvenons-nous qu'originellement, dans l'entreprise coloniale, dresser des frontières était un acte qui visait à séparer les peuples, à définir qui appartenait à la communauté et qui en étaient exclus. Les frontières dessinaient les limites entre celles et ceux qui appartenaient au « nous » et celles et ceux qui devenaient des « autres », des étrangers. Ashcroft, Griffiths et Tiffin le résumant ainsi :

as well as literal frontiers, the discourse of empire was metaphorically concerned to delineate boundaries and frontiers, inventing categories for which the spatial was always and only a loose image for a perceived or desired racial, cultural or gendered divide.<sup>518</sup>

Le discours produit par l'empire, qui faisait partie de ses stratégies de construction, reposait tout autant sur une division des espaces géographiques, que sur une division symbolique des colonisés en groupe d'étrangers, perçus dans cette logique comme des sauvages. Le discours servait alors à tracer des frontières métaphoriques, à construire le groupe des autres, celui des non-semblables.

---

Notre traduction : « Vivre à des frontières et des marges, garder intact son identité changeante et multiple, c'est comme essayer de nager dans un nouvel élément, un "étranger" ».

<sup>518</sup> ASHCROFT, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin. *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. *op.cit.* p.100.

Notre traduction : « Tout comme les frontières littéraires, le discours de l'empire visait métaphoriquement à délimiter les limites et les frontières, en inventant des catégories pour lesquelles l'espace était toujours et seulement une image imprécise pour une division raciale, culturelle ou genrée perçue ou désirée ».

Notre but dans ce chapitre est de comprendre comment les protagonistes essaient d'habiter et de s'appropriier des espaces qui ne sont pas les leurs, qui ne sont pas des espaces stables de l'enfance. A quelles stratégies ont-ils recours ? Comment les outils du postcolonialisme et du féminisme peuvent-ils nous aider à comprendre et à déchiffrer les fils narratifs suivis par nos auteurs? Comment les trois auteurs proposent-ils chacun des voies différentes, toutes aussi riches et foisonnantes les unes que les autres, pour échapper aux éventuelles lectures normatives de leurs œuvres et à la catégorisation homogénéisante de « littérature beur » ?

### **III.1.a. Habiter des espaces géographiques éphémères**

La notion d'« espace limitrophe » de Gloria Anzaldúa nous semble utile pour entreprendre le questionnement des espaces éphémères présents dans notre corpus. Anzaldúa explore dans ses œuvres l'image de la frontière. Elle la questionne en tissant une narration où se mêlent théorie, autobiographie et politique. En tant que femme chicana, née au Texas, elle questionne dans sa prose et dans sa poésie les conditions de vie de celles et de ceux qui habitent l'espace de la frontière entre les Etats-Unis et le Mexique. Ses récits sont en constant mouvement et par le biais de ce mouvement, construisent un espace instable, mais habitable. Anzaldúa est l'une des penseuses majeures des études féministes américaines, mais ses œuvres n'ont pas encore été traduites en français. Son travail de théoricienne rappelle l'écriture de Sebbar dans la mesure notamment où *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza* est composée de segments, d'allers-retours entre son vécu personnel et ses interrogations théoriques sur la société étatsunienne postcoloniale et néolibérale. Son texte nous aide à éclairer les questionnements des auteurs de notre corpus, et à tisser des liens entre théorie et littérature.

Anzaldúa s'intéresse particulièrement à la notion de frontière et d'espace limitrophe. Elle définit celui-ci comme « vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It's in a constant state of transition »<sup>519</sup>. Dès lors, on parle d'un espace qui relève d'un rapport de force inégal, mais c'est également un espace caractérisé par son instabilité. Anzaldúa attire par

---

<sup>519</sup> ANZALDUA, Gloria. *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza. op.cit.*1987. p.3.

Notre traduction : « un espace vague et indéterminé créé par la résidu émotionnel d'une frontière unilatérale. Il est en mouvement constant ».

ailleurs notre attention sur une différence importante entre être marginal et « habiter les marges ». Habiter les marges suppose qu'on soit en mesure de traverser les frontières avec aisance tandis qu'être marginal est un état statique<sup>520</sup>, un état imposé malgré soi. Ainsi, d'une part, le personnage principal de *Georgette !* est marginal, parce qu'elle est exclue de la société dominante. Elle ne cherche cependant pas à questionner la binarité dans laquelle il vit ; la fillette essaie « juste » de trouver un moyen par lequel elle peut faire cohabiter cette binarité, sans vraiment la déconstruire. Les personnages rêvés en scène de Sebbar et de Begag, par contre, vivent à la frontière sur le sol français. Dans ce sens, ils ne sont pas marginaux mais frontaliers ; ils habitent les marges et en font leurs espaces de vie primaires.<sup>521</sup>

### ***III.1.a.1. Le retour en Algérie***

Il est utile de rappeler que les protagonistes de notre corpus sont des enfants et des adolescents. Cet âge fonctionne comme la métaphore d'une frontière, d'un espace temporaire où les jeunes passent de l'espace de l'autorité familiale à l'espace de l'autorité scolaire, un espace dans lequel ils intègrent l'âge adulte, pour se libérer de ces autorités. C'est une perspective dont Sebbar est consciente en tant qu'écrivaine. Elle explique dans l'entretien accordé à Mireille Djaider que « c'est cet espace frontière, temps du passage de l'enfance à l'âge adulte, d'un pas à un autre, d'une civilisation à l'autre, qui m'intéresse comme romancière et je le traite dans mes livres comme celui de la fugue »<sup>522</sup>. Le retour en Algérie est un sujet narratif explicitement présent dans la trilogie de Shérazade. Il l'est également dans les romans des deux autres auteurs, mais d'une manière implicite. C'est le manque de connaissance sur le passé des parents et un sentiment de perte qui motivent la recherche identitaire de leurs protagonistes.

---

<sup>520</sup> *Ibidem*.

« The prohibited and forbidden are its inhabitants [...] those who cross over, pass over, or go through the confines of the normal ».

Notre traduction : « Prohibés et interdits sont ses habitants [...] celles et ceux qui traversent ou passent par les limites du normal ».

<sup>521</sup> Il est utile de prendre en compte la notion d'« espace limitrophe » du point de vue théorique. Pratiquer une approche interdisciplinaire, tel le postcolonialisme ou le féminisme nous force à chercher des pratiques créatives ou en inventer de nouvelles pour rendre visible le procès de l'adaptation, de l'appropriation et de la contestation qui influence la construction identitaire dans un contexte postcolonial.

<sup>522</sup> DJAIDER, Mireille. « Faire parler les silences de l'Histoire ». In. *La Lettre des CDI*, n°55 (03-04/2003). p.2.

L'âge de l'enfance et de l'adolescence est présent dans les romans de Begag, de Belghoul et de Sebbar comme une période de questionnements identitaires, dont fait partie la question de savoir d'où on vient. L'appartenance algérienne surgit comme préoccupation pour tous les protagonistes. Cette préoccupation est présente dans la narration de *Georgette !*, bien que la protagoniste elle-même ne rende pas explicite son aspiration à connaître l'histoire personnelle de ses parents. Cependant, la narration met en scène de nombreuses fois les souvenirs du père qui a grandi et travaillé pendant l'ère coloniale. Les souvenirs de la mère sont occultés, l'identification se fait avec le père. Quant à Begag, dans *Le gone du Chaâba* et dans *Béni ou le Paradis privé*, il raconte une histoire où le silence pèse sur la colonisation de l'Algérie. La voix de la figure maternelle y est également occultée, c'est de nouveau la figure paternelle qui relate ses expériences de racisme vécues au travail. Azouz répond à cela qu'il ne comprend pas pourquoi ils ne rentrent pas en Algérie, si la famille se sent si mal en France.

Je ne réponds rien. Tout ce que je sais, c'est que mon père dit que les « binoirs » n'aiment pas les Arabes, et surtout ceux qui travaillent avec lui, à l'usine. Il paraît qu'ils disent toujours aux Algériens du chantier : « Vous avez voulu votre indépendance et maintenant vous venez travailler ici ! » Ils ne comprennent pas. Et moi non plus. On aurait dû rentrer chez nous depuis longtemps.<sup>523</sup>

Son incompréhension résulte du fait qu'il ne connaît pas le vécu de ses parents en Algérie. Pour que ce silence soit rompu, il faut attendre l'introduction du personnage de son professeur. Il s'agit de M. Loubon, un Français qui est né et a grandi en Algérie, un pied-noir. Nous serons attentifs au jeu de langue par lequel Begag transforme le mot « le bon » en Loubon qui donne le nom du professeur qui l'aide à réussir. A la lecture de la phraséologie du père, citée dans la deuxième partie de notre travail, on comprend que le père n'arrive pas à prononcer le son « O » en français qui n'existe pas en arabe, et les transforme systématiquement en « OU ». Loubon correspondrait ainsi à la prononciation du père du mot « le bon ». Le personnage du professeur incarne à la fois deux positions qui manquent dans la vie du protagoniste : c'est celui qui connaît ce que les parents ont vécu et ont omis de transmettre, et celui qui a le pouvoir de faciliter la réussite, donc l'intégration d'Azouz.

---

<sup>523</sup> BEGAG, Azouz. *Le gone du Chaâba*. op.cit. p.211.

J'étais tellement ravi de cette intimité avec M. Loubon qu'en rentrant à la maison j'ai confié à mon père que mon professeur pied-noir m'avait donné un livre qui parlait de l'Algérie.<sup>524</sup>

L'Algérie fascine également Shérazade, mais sa posture narrative diffère de celle constatée dans *Le gone du Chaâba* ou dans *Georgette !*. Shérazade et son amie, Djamila sont plus âgées qu'Azouz, que Béni ou que la protagoniste du roman de Belghoul. Dans l'intrigue, elles mettent déjà en place des plans pour savoir par quel chemin elles retourneront en Algérie. Djamila est motivée par la recherche de son père qui est parti et l'a laissée seule avec sa mère.

Elle savait lire un plan. Elle était venue seule de Marseille à Paris, avec une carte routière. [...] Parmi les filles de la cité elle avait été la seule à réussir le baccalauréat [...] Depuis longtemps elle avait décidé que dès qu'elle serait bachelière, elle partirait. Elle l'avait dit à sa mère, lui expliquant qu'elle devait absolument aller en Algérie retrouver son père et ses frères [...].<sup>525</sup>

Shérazade décide également de partir en Algérie pour retrouver ses ancêtres symboliques, pour aller à la rencontre des femmes du pays. Les rencontres que la protagoniste fait et les dialogues qu'elles génèrent donnent l'occasion d'expliquer son plan aux lecteurs. On lit ainsi qu'elle croise un homme assis sur un banc dans la rue. Ils commencent à discuter et l'homme lui avoue qu'il connaît la région algérienne que Shérazade évoque. La fonction de ce personnage se cristallise à travers la position d'énonciation qu'il occupe : c'est lui qui tisse le lien entre l'interrogation de Shérazade et la guerre d'Algérie, entre le présent et le passé.

De sa sacoche, elle sortit la carte routière de l'Algérie qu'elle déplia devant elle sur le trottoir. [...] Un homme s'était assis près d'elle sur le banc.

- Je connais bien ce pays.

[...] Il lui montra à quel endroit la Révolution avait éclaté. Il lui indiqua les willayas et lui parla de la guerre. Il avait participé au déclenchement de la révolte puis il était venu en France pour fonder avec d'autres des réseaux.<sup>526</sup>

A un autre endroit du roman, Shérazade avoue à un businessman, avec qui elle a passé du temps dans une chambre d'hôtel, qu'elle veut partir pour l'Algérie.

— Je veux aller en Algérie.

— En Algérie? Mais on ne s'amuse pas du tout là-bas... C'est sinistre.

---

<sup>524</sup> *Ibid.* p.216.

<sup>525</sup> SEBBAR, Leïla. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts. op.cit.* p.29.

<sup>526</sup> *Ibid.* p.173-174.



Personne n'aurait l'idée de partir en vacances dans ce pays. Vous, une Parisienne vous vous ennuierez à mourir en Algérie.<sup>527</sup>

L'homme, blanc, riche, ne comprend pas la fille. Il n'est capable de voir en elle que son masque : une jeune fille jolie, qui s'éclate dans la vie nocturne parisienne. Pour lui, Shérazade est une Parisienne, peu importe ses origines. Il est d'ailleurs le seul à la percevoir ainsi. Shérazade, de son côté, veut justement déconstruire l'opposition parisienne-algérienne, mais pour cela, elle éprouve le besoin de se rendre en Algérie comme une simple fille qui parle arabe et dont les parents viennent du pays, pas comme une touriste. Son but n'est pas de passer des vacances, chose déjà faite ou d'être une étrangère en Algérie ou une Française qui chercherait de l'exotisme, mais de retourner à la source de sa famille et des images qu'on projette sur elle.

Habiter la périphérie signifie ainsi ici, comme les exemples précédents le montrent, habiter un espace basé sur la perte, sur l'oubli de la famille ancestrale, sur l'absence et sur la distance géographique. Sebbar explique par ailleurs que c'est exactement la distance maintenue avec le centre qui la pousse à écrire. Car la distance, à l'origine de l'expérience de l'entre-deux, permet aussi de percevoir la protagoniste à la fois comme une autochtone et comme une étrangère<sup>528</sup>. La conception de l'espace de l'entre-deux et de l'exil de Sebbar se distinguent de celle de Begag ou de Belghoul dans la mesure où Sebbar propose une vision complexe et évolutive de l'exil, qu'elle transforme en un espace habitable et inspirant, quoique problématique. A l'inverse, dans les romans de Begag et de Belghoul, les protagonistes échouent finalement à construire un espace physique réel de dialogue, malgré leurs essais répétés. Ils restent ainsi enfermés dans leurs imaginaires individuels. La filiation qu'ils finissent par établir les rattache à leurs parents, aux dépens d'une filiation « territoriale » à la France. Leur seule solution en effet est de retourner à la maison, comme pour la protagoniste de *Georgette !*, et de s'identifier au père, comme le fait le personnage principal de *Béni ou le Paradis privé*. Nous

---

<sup>527</sup> *Ibid.* p.187.

<sup>528</sup> CHITOUR, Marie-Françoise. *L'exil dans les nouvelles de Leïla Sebbar*. In. LARONDE, Michel. *Leïla Sebbar*. Paris : L'Harmattan, 2003. pp.57-58.

Cette distance physique participe à l'oubli, d'autant plus fort que l'exil est souvent fugue, réelle ou métaphorique...L'absence et l'oubli envahissent le paysage de l'exil, connotés par l'intense « silence » ... L'émigré qui en est le centre a coupé toute communication, tout échange avec le pays : la mère et le fils ne savent pas que l'autre est encore vivant.

voudrions à présent examiner la façon dont les trois auteurs écrivent l'espace de l'entre-deux dans les romans de ce corpus.

### ***III.1.a.2. La rue, un espace de transition***

Comment les protagonistes essaient-ils d'habiter et de s'appropriier des espaces qui ne sont pas les leurs, qui ne sont pas des espaces stables de l'enfance ? A quelles stratégies ont-ils recours ? Compte tenu de la place centrale de la rue dans les différents récits qui nous occupent, nous proposons de nous intéresser ici plus particulièrement à cet espace.

La rue est un espace de transition par excellence. Dans la vie des jeunes personnages principaux, elle occupe le rôle symbolique fondamental de l'espace qui se situe en dehors de l'autorité de l'école et de la famille. La rue est également un espace de passage dans le sens physique du terme. On y marche pour aller d'un endroit à un autre, ou on y flâne juste pour prendre l'air, être dehors, passer du temps autrement qu'à la maison. Shérazade, par exemple, s'approprie pleinement la rue : elle y marche, s'y repose sur un banc, noue des contacts avec des personnes d'âges divers, s'engage dans des dialogues. Elle fugue, vagabonde et court sans destination.

La différence majeure qu'on peut relever entre elle et la protagoniste de *Georgette !* en termes d'appropriation de l'espace, est double. D'une part, la protagoniste de *Georgette !* souhaite échapper à l'autorité de la maîtresse, sa motivation pour fuguer est de fuir la maîtresse, de se cacher. Elle n'avance donc pas vers un but, mais s'éloigne de l'autorité. Cela n'empêche pas qu'elle construise un espace où s'entremêlent hallucination et réalité, et que sa fugue soit constructive. D'autre part, comme nous l'avons annoncé, l'âge de la protagoniste de *Georgette !*, qui a sept ans, lui permet moins de mobilité que ce dont dispose Shérazade, qui a dix-sept ans. Leur appropriation de l'espace est profondément différente de celle d'Azouz et de Béni. Ces derniers jouent dehors, nouent des amitiés dans la rue. La rue ne leur est pas interdite. Elle est pour ces jeunes garçons un espace comme les autres. L'occuper n'est pas une transgression en soi. La fugue des deux jeunes filles, en revanche, a une signification bien différente de celle d'Azouz/Béni, dans la mesure où la conquête de la rue implique une subversion.

On aurait tort de penser ici que la banlieue s'impose comme le cadre naturel des escapades de nos protagonistes. En fait, seuls *Le Gone du Chaâba* et *Béni ou le Paradis privé* se jouent dans des banlieues. Les aventures de *Georgette !* se déroulent à Paris, tout comme celles de Shérazade, qui se prolongent quant à elles, sur la route en France et dans des paysages méditerranéens. Il est vrai que dans certains écrits de Sebbar (*Fatima ou le square algérien*, *Le baiser*, *Couchés dans le maïs*), la banlieue est le cadre principal de l'histoire. Elle n'apparaît cependant pas centrale dans les romans qui nous occupent. La plupart des récits de Sebbar, d'ailleurs, se situent à l'intérieur de la ville, à la fois au centre et aux marges. L'écrivaine s'intéresse souvent aux espaces marginalisés en plein centre-ville, comme des passages sous des voies aériennes du métro, des bancs publics, des marchés éphémères de vêtements sur les trottoirs de Barbès, ou les squats de jeunes.

Dans les textes de notre corpus, le concept de « chez-soi » mérite également d'être analysé. Le « chez-soi » s'étend au-delà des murs de l'appartement, pour désigner jusqu'au quartier lui-même. Par exemple, la protagoniste de *Georgette !* reste « chez elle », malgré sa fugue, dans le sens où elle n'ose pas franchir les frontières imaginaires du quartier qu'elle connaît, de peur de se perdre. « Si je sors d'ici, je me perds plus loin, ou le plus terrible : elle [la maîtresse] me retrouve »<sup>529</sup>, elle avoue sa peur. Est-ce son jeune âge et son manque d'expérience qui l'empêche de s'approprier l'espace extérieur et explique son choix de retourner à la maison avant qu'on ne s'aperçoive de sa fugue ? En tout cas, ni elle, ni Shérazade ne personnifient la passivité dans leurs manières d'habiter l'espace, dont parle Begag au sujet des jeunes habitants des banlieues.

L'exclusion sociale alimente l'accoutumance à la proximité spatiale. Progressivement, elle conduit à la fixité, la « rouille » à l'intérieur des frontières intérieures du quartier, le flanc d'un immeuble [sic !], l'étroitesse d'un hall d'entrée, devant un mur, sous un abri-bus. Tenir les murs, rouiller, galérer, zoner, sont des verbes qui marquent la spatialisation de la passivité observable chez certains jeunes des quartiers de banlieue.<sup>530</sup>

Au contraire, ce sont plutôt les verbes d'action qui caractérisent les déplacements des deux protagonistes filles. On lit ainsi que la protagoniste de *Georgette !* « marche », « court », « galope », « cavale », « tourne », bref, se déplace de manière très diverse.

---

<sup>529</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !*. op.cit. p.140.

<sup>530</sup> BEGAG, Azouz. « Banlieues visibles, frontières invisibles ». In. CHEVALIER, Yves et Brigitte Juanals. *Espaces physiques, espaces mentaux : identités et échanges*. Lille : UL3, 1992. pp.15-25.

Elle est libre, elle respire, elle vit. Il est presque impossible de l'arrêter. Seule la maîtresse pourrait y arriver en rusant, puisqu'elle la cherche en voiture tandis qu'elle se déplace à pied. Les citations suivantes présentent la vivacité du déplacement de la protagoniste :

« Je tourne et je marche en rond ce temps-là »<sup>531</sup>.

« Je me promène d'une certaine façon »<sup>532</sup>.

« Je suis dans la rue et je cavale à toute vitesse »<sup>533</sup>.

« Je me sauve de toutes mes jambes »<sup>534</sup>.

« Je galope comme un cheval rapide »<sup>535</sup>.

Tout comme la protagoniste de *Georgette !*, Shérazade est en constant déplacement. Son périmètre de vagabondage est bien plus important que celui de la protagoniste du roman de Belghoul. Shérazade traverse l'Ile-de-France, la France pour finalement parcourir les rues de divers pays. Elle marche, vagabonde, part, se sauve, traverse pour arriver sans haleine. Le registre du vocabulaire de la marche est présent chez les deux autrices.

« Elle allait partir »<sup>536</sup>.

« Shérazade s'était sauvée, avait franchi les limites du camp [...] »<sup>537</sup>.

« Shérazade arriva hors d'haleine au relais de Lyon-Villeurbanne »<sup>538</sup>.

Contrairement à Shérazade, Azouz et la protagoniste de *Georgette !* font preuve d'une mobilité relativement réduite, puisqu'ils ne s'éloignent pas des espaces qu'ils connaissent déjà, et qu'ils ne quittent pas les environs immédiats de leurs foyers. Cella n'empêche pas pour autant ces personnages de traverser des espaces hautement symboliques, des lieux de passage, de rejet ou de conflits, à l'instar des cages d'escalier, des parkings souterrains, des discothèques ou de la rue elle-même. D'une manière générale, les trois protagonistes ne fuient pas pour atteindre des lieux précis,

---

<sup>531</sup> *Ibid.* p.9

<sup>532</sup> *Ibidem.*

<sup>533</sup> *Ibid.* p.127.

<sup>534</sup> *Ibidem.*

<sup>535</sup> *Ibid.* p.128.

<sup>536</sup> SEBBAR, Leïla. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts. op.cit.* p.12.

<sup>537</sup> *Ibid.* p.27.

<sup>538</sup> *Ibid.* p.153.

mais des types de lieux : des lieux de passage, des espaces transitoires qui servent de décor et de métaphore à leurs vagabondages.

Françoise Lionnet<sup>539</sup> comprend les déplacements de Shérazade comme le catalyseur de la quête d'identité qu'elle entreprend. En effet, Shérazade éprouve un besoin vital de partir, d'être en marche. C'est la marche qui la conduit à travers des espaces publics, et dans des pays étrangers. Marcher devient symbole de rencontres dans la logique narrative de Sebbar. L'écrivaine explique d'ailleurs que les lieux de passage sont pour elle des catalyseurs d'écriture qui l'inspirent et où elle se sent à l'aise. Elle dit : « je n'aime pas voyager, mais j'aime les gares, les ports, les aéroports..., ces lieux de circulation, de passage, où je peux comme dans une brasserie rester des heures sans projet, sans avoir à partir ou revenir »<sup>540</sup>.

De son côté, Azouz éprouve du plaisir à être spectateur de la vie du Chaâba, comme s'il s'agissait d'un décor de théâtre et non pas de son espace de vie. Il avoue dès le début qu'il aime contempler la vie du bidonville à partir des marches de leur taudis<sup>541</sup>. Comme nous l'avons déjà expliqué, le narrateur peint une image pleine de vie du Chaâba, mais cette image renvoie également à la pauvreté et à l'isolation. Samia Mehrez analyse cette position de spectateur sur le registre d'un petit garçon qui essaie d'occuper une position extérieure tout en restant à l'intérieur de l'intrigue, ce qui permet au protagoniste de devenir le narrateur de sa propre histoire et d'occuper une double position, de témoigner d'un degré important d'auto-dérision.

This strategy of the insider trying to occupy an outside position, of trying to be at once an actor and a spectator, is maintained throughout the narrative and indeed generates a complex range of observations and perspectives on the social and cultural reality within the *chaâba* and outside it.<sup>542</sup>

Pour arriver à l'école, les enfants doivent parcourir un long trajet. Ce trajet est un espace temporaire à part, hors la surveillance des parents ou du maître de l'école. De ceci, il est possible de déduire que le chemin, aussi périlleux soit-il, est un écart de

---

<sup>539</sup> LIONNET, Françoise. *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity. op.cit.*

<sup>540</sup> SEBBAR, Leïla et Nancy Huston. *Lettres parisiennes. Histoires d'exil.* Paris : Bertrand Barrault, 1986. p.9.

<sup>541</sup> BEGAG, Azouz. *Le gone du Chaâba. op.cit.* p.8-9.

<sup>542</sup> MEHREZ, Samia. « Azouz Begag : Un di Zafas di Bidoufile (Azouz Begag : Un des enfants du bidonville) ou The *Beur* Writer : A Question of Territory ». In. *Yale French Studies*, n°82 (1993). p.37. Notre traduction : « Cette stratégie de l'initié essayant d'occuper une position extérieure, d'être à la fois un acteur et un spectateur, est maintenue tout au long du récit et génère en effet une gamme complexe d'observations et de perspectives sur la réalité sociale et culturelle au sein du *Chaâba* et à l'extérieur de ceci ».

liberté pour les enfants. Le long trajet qui était jusqu'ici synonyme d'exclusion et d'isolation acquiert donc un nouveau sens. C'est l'espace où les enfants peuvent discuter, nouer des liens d'amitié, construire une communauté. « Le lendemain matin, sur le chemin de l'école, on commente les aventures de prostituées, pour passer le temps »<sup>543</sup>, commente Azouz. Le chemin n'est cependant pas hors de danger. La circulation est dense, au point qu'un policier la dirige. La figure du policier n'est d'ailleurs pas anodine. Ce dernier se détache du trafic comme un énième représentant de l'ordre, de l'autorité présent dans le roman. Le chemin menant à l'école, le seul espace de liberté, de l'entre-deux ne se situe donc pas entièrement hors d'autorité extérieure, n'est pas synonyme de liberté totale.

Nous arrivons à un grand carrefour où un policier règle la circulation à grands coups de sifflet et de gestes ordonnés.

Après, c'est Léo-Lagrange, l'école ; mais quelle angoisse de parvenir jusque-là ! Le pont enjambe les eaux brouillonnes et nerveuses du canal. Les jours de grand vent, toute la ferraille claque des dents, alors je m'agrippe à la rampe de sécurité d'une main et, de l'autre, je m'accroche à la blouse de Zohra. Après ce passage difficile, il ne reste plus qu'une centaine de mètres à parcourir.<sup>544</sup>

Le narrateur précise que le sentiment qu'il ressent sur le chemin est celui de l'angoisse. Il personnifie sa peur en faisant du pont en ferraille une « bouche qui claque des dents », comme si elle voulait le mordre, l'avalier, l'anéantir. Ce sentiment d'instabilité est son quotidien. Elle définit l'espace de l'entre-deux qui, comme on l'a vu, à l'inverse, est un espace de transition positif chez Sebbar.

Begag se rappelle de sa propre enfance et met en scène ses souvenirs dans *Le gone du Chaâba*. Il raconte que « l'école Léo-Lagrange se trouvait à deux kilomètres de nos baraquements, un trajet que nous faisons quatre fois par jour, avec tous les autres enfants du bidonville »<sup>545</sup>. Dans ces souvenirs, le caractère dangereux de ses déplacements est un leitmotiv. Il évoque ainsi à plusieurs reprises les risques qu'il prenait pour aller au centre-ville. « La ville se situe de l'autre côté du boulevard, entouré de murets de béton. Le traverser à pied est dangereux. Aller de l'autre côté est

---

<sup>543</sup> BEGAG, Azouz. *Le gone du Chaâba*. op.cit. p.56.

<sup>544</sup> *Ibid.* p.56-57.

<sup>545</sup> BEGAG, Azouz. « Le boulevard et la prostituée ». In. Henry Chabert. *Lyon. Ville écrite. Des lieux et des écrivains*. Paris : stock, 1997. p.194.

dangereux et largement inconnu »<sup>546</sup>. « A l'insu de mon père, il aurait dit non à cause des risques : il fallait traverser le boulevard [...] »<sup>547</sup>.

Un autre passage du *Gone du Chaâba* démontre que le narrateur est conscient de son illégitimité lorsqu'il s'agit d'occuper l'espace de l'entre-deux. Il raconte par exemple comment il doit procéder pour arriver au terre-plein. « Ecartant des ronces, je me penche pour me faufiler entre deux fils de fer barbelés et débouche sur le terre-plein qui fait face au bidonville [...] »<sup>548</sup>. Le verbe « faufiler » peut donner lieu à la lecture de la scène comme acte illégal, tandis que le « fer barbelé », que l'on peut lire comme symbole de prison, donne l'impression que le jeune garçon est constamment sous surveillance.

La description des espaces de l'entre-deux n'est guère plus joyeuse dans *Béni ou le Paradis privé*. Bien que cela soit d'une part l'espace des rencontres que fait Béni dans le nouveau quartier où il déménage avec sa famille, il reste profondément marqué par la présence de l'autorité. C'est une phrase prononcée par la mère de Béni qui est à l'origine de la pulsion d'habiter l'espace extérieur. Elle ordonne à son fils d'aller dehors, dans le but de se faire des amis. « Va dehors, va dehors, qu'est-ce que tu restes à nous emmerder dans nos jambes, va te chercher des copains, va dehors, va dehors ! »<sup>549</sup>. Son injonction est en adéquation avec ses responsabilités dans l'espace familial : c'est elle qui accomplit les tâches ménagères, qui nourrit la famille, et sa définition du « chez soi » dépasse le strict cercle du foyer et de l'appartement. Il s'étend jusqu'à l'espace du marché, qui est pour elle un espace de rencontres, de croisements. C'est un espace plein de vie, ou du moins elle en crée un puisqu'il est son unique occasion de sortir de l'appartement en toute légitimité, et de se lier ainsi d'amitié avec d'autres femmes algériennes.

De jour de marché en jour de marché, elle finit par se retrouver au milieu d'un groupe de femmes algériennes, et à chaque fois qu'elle briquait l'appartement, ce n'était plus pour pousser [sic !] le temps, mais pour préparer leur arrivée lors des visites.<sup>550</sup>

Il est intéressant de noter que la dialectique de la rue est différente pour la mère et pour le fils. Si la mère trouve du plaisir à y causer, à y faire de nouvelles

---

<sup>546</sup> *Ibidem*.

<sup>547</sup> *Ibid.* p.197.

<sup>548</sup> BEGAG, Azouz. *Le gone du Chaâba. op.cit.* p.37.

<sup>549</sup> BEGAG, Azouz. *Béni ou le Paradis privé. op.cit.* p.58.

<sup>550</sup> *Ibid.* p.57.

connaissances et éventuellement à y parler arabe, la rue est pour le fils un lieu d'expérimentation où il cherche à concilier son double héritage. Contrairement à son fils, en effet, la mère assume pleinement ses racines et sa position d'étrangère. Cet écart générationnel et genré s'explique par les positions d'énonciation différentes qu'occupent les deux personnages.

Dans un certain sens, le deuxième tome du roman de Begag est l'histoire de l'appropriation de l'espace public par Béni. Ce dernier témoigne d'une inventivité exemplaire lorsqu'il s'agit de franchir les barrières sociales dans l'objectif de se faire accepter. Dans le deuxième tome, en revanche, il semble que les espaces publics, tels que le square entre les HLM, par exemple, soient davantage des lieux de rencontres avec d'autres jeunes, qu'ils soient arabes ou non. Dans ce volume, ce n'est pas tant de la rue en tant qu'espace que des adultes, des parents, des policiers ou des caissiers qu'émane le racisme auquel est confronté quotidiennement Béni, puisque la rue y sert également d'espace de rencontres amicales entre jeunes. En témoigne cette scène, où Béni tente d'intégrer une partie de foot :

Evidemment, mon niveau de professionnalisme était tellement important que je les ai tous fait tourner en bourriques sur le terrain et j'ai marqué une demi-dizaine de buts sans me forcer. Je doublais même les gars de mon équipe pour leur montrer que je pouvais jouer seul contre tous, mais à un moment Nick m'a demandé d'arrêter de la jouer trop personnel. J'ai calmé. Après, ça allait mieux pour le score.

Nous avons joué longtemps jusqu'à ce qu'une 4L de police s'arrête devant nous. Un policier est descendu et il a demandé qui était le capitaine, ici, mais personne s'est désigné à cause de la peur.

- Moi, j'ai lâché sans me rendre compte, pour montrer que j'étais quelqu'un qui en avait.
- Alors Mohamed, tu sais pas lire ce qui est écrit sur la pancarte ?... « Jeux de ballon interdits... sous peine d'amende » ! Alors, tu veux que je t'en colle une ?
- Ci ba la bine, missou !
- Dis donc, toi y'en a pas être longtemps en France ?
- Sisse mois, missou !
- Allez fissa ! fissa ! toi et tes amis y'en a déguerpire de là sinon toi payer pour les autres les sous de l'amende.<sup>551</sup>

La stratégie de Béni consiste ici à inventer un rôle de comédien qu'il assume pendant la scène. Le temps de l'interaction avec le policier, Beni devient un étranger, un immigré fraîchement arrivé. Son jeu consiste à embrasser pleinement l'image que la

---

<sup>551</sup> *Ibid.* pp.62-63.



société lui renvoie et à la sur-jouer. Par-delà la violence de ce passage, l'humour de la scène tient à ce que le policier ne se rend pas compte du jeu de Béni, sans doute parce que le jeune garçon lui montre ce qu'il voudrait voir. La réaction du policier est d'ailleurs caractéristique de ceux qui, sous une forme ou sous une autre, détiennent le pouvoir dans le roman. Ainsi, la mère de Nick, par exemple, n'approuve pas la décision de son fils de jouer avec Béni. La scène nous est racontée à travers les yeux et l'émotion de Béni qui, non sans humour, décrit en détail la mère :

J'essaie à grand-peine de tenir le coup en restant digne mais elle se met à me fixer, panoramique oculaire au ralenti depuis mes chaussures jusqu'à mes cheveux, et je tremble comme une feuille parce que j'ai déjà vu ce regard : c'est celui de Glaçon blanc à moustaches, notre gentil voisin. [...] J'ai froid. [...] Si je me sauve, Nick et moi on va tous les deux avoir honte de se revoir sous la galerie. Non. Je suis trop content d'avoir trouvé un copain.<sup>552</sup>

La rue et les espaces limitrophes sont les seuls endroits où une vision postmoderne d'échange peut se réaliser, entre jeunes, où les appartenances raciales ne comptent plus, où la communauté ne se forme plus sur les origines communes comme dans la logique des parents. En revanche, cela n'est pas le cas dans *Georgette !*, où la protagoniste ne réussit pas à établir des rapports sincères. L'intrigue n'est pas exempte de rencontres, mais toutes sont unilatérales au sens où leur rôle est de servir de point de départ pour des épisodes où réalité et hallucinations s'entremêlent.

Je pousse la grille du square et j'entre.

Le gardien est tout seul, il surveille les arabes. Je marche dans une autre direction que la sienne. C'est peut-être un type malin et rusé, le garde républicain. En une seconde, il peut se rendre compte d'un truc qui cloche : quoi ? Qu'est-ce qu'elle fait là ? Il a même pas besoin d'être intelligent pour le demander. C'est écrit sur ma figure que j'apprends à lire.

Je monte sur l'herbe en le surveillant. Elle est froide et mouillée. Je m'enfonce dans un fourré humide. C'est un petit hôpital en branches où la maîtresse est là. Elle est assise dans la salle d'attente. Je lui fais un signe, elle me suit et je m'installe dans mon fauteuil. Je parle la première.

— Je coupe la langue ! La tienne est malade et pourrie.<sup>553</sup>

Il semble que les rencontres de la jeune fille pendant sa fugue, et tout au long de l'intrigue, soient seulement un prétexte narratif pour faire jaillir les épisodes hallucinatoires de la protagoniste. L'exemple précédent montre que la jeune fille se

---

<sup>552</sup> *Ibid.* p.68-69.

<sup>553</sup> BELGHOUL. Farida. *Georgette !*. *op.cit.* p.132..

trouve dans un jardin public, où elle aperçoit le garde. Elle fait le rapport entre lui et l'autorité qu'il détient, ce qui lui rappelle la figure de la maîtresse. Elle pense alors à l'école, et à son apprentissage de la lecture et de l'écriture, autrement dit à l'enseignement normatif du français qu'elle ne maîtrise pas. Le rapport entre son mutisme et la paralysie de sa langue dans les situations où elle devrait répondre à la maîtresse surgissent également comme analogies avec cette scène. Cela explique pourquoi la fille s'imagine à l'hôpital, où la maîtresse devient complice du médecin — autre figure de l'autorité — qui veut lui couper la langue, lui ôtant ainsi toute chance de réussir à apprendre la langue, dans le sens premier du terme. Sa fugue s'explique par les hallucinations intenable auxquelles elle est sujette tout au long du roman, hallucinations qui résonnent avec la violence des normes qui lui sont imposées.

Dans une autre scène, la protagoniste se lie d'amitié avec une poupée trouvée dans un dépotoir. Comme dans un jeu d'enfant, elle commence à lui parler, imagine qu'elle devient son amie, l'habille et la berce, avant de la renier finalement, dès lors qu'elle se transforme en une interlocutrice qui la contredit.

- Elle a une jolie voix, cette gosse. Je prends la poupée dans mes bras, je la réchauffe et je l'embrasse.
- T'est toute nue...
- J'ai pas froid !
- C'est pas une raison. Toute nue comme une saleté c'est vraiment la honte totale... Je t'habille.

J'enveloppe la douce dans du papier journal.

- Voilà ! Maintenant, t'es belle !<sup>554</sup> [...]

Je jette la poupée par terre. Je l'abandonne, qu'elle crève ! et je fais le tour du dépotoir, à pied. Peut-être, je trouve mon frère.<sup>555</sup>

La protagoniste ne s'attarde et ne s'installe dans aucun de ces lieux publics. Elle les traverse avec une vitesse fascinante. Elle n'essaie pas d'habiter ces espaces limitrophes, ne devient pas frontalière, pour reprendre le vocabulaire d'Anzaldúa, comme Shérazade qui choisit d'habiter dans un squat. La construction d'un espace intermédiaire habitable diffère clairement dans les œuvres de notre corpus. Si Shérazade et la protagoniste de *Georgette !* tentent de fuguer, Béni, lui, ne fugue pas,

---

<sup>554</sup> *Ibid.* p.149.

<sup>555</sup> *Ibid.* p.156.

du moins dans le sens géographique du terme, puisqu'à la fin du roman, il « s'en va » aussi, nous y reviendrons, sur un pan symbolique.

Quelque chose rapproche cependant nos trois protagonistes : ils s'approprient tous des espaces publics, bien qu'à de divers degrés. Leur perception de ses espaces diverge cependant. Tandis que, pour décrypter la manière dont Shérazade vagabonde, le concept féministe de nomade de Braidotti nous est hautement utile, il n'aide pas à comprendre la fugue de la protagoniste de *Georgette !* ou les déplacements d'Azouz et de Béni. Il convient de préciser, comme le note Nadia Setti, « tout migrant n'est pas un sujet nomade »<sup>556</sup>. La notion de nomade prend une signification particulière dans la pensée féministe qu'il faut différencier du sens quotidien du nomade. Elle ne signifie pas être sans terre ou errer sans but. Rosi Braidotti conceptualise le nomadisme en lien avec le courant poststructuraliste et c'est dans l'optique de ce courant qu'il faut le comprendre. Braidotti propose de dresser la cartographie<sup>557</sup> du nomadisme en soulignant que devenir nomade est tout d'abord un processus de formation du sujet, qui est accéléré par le capitalisme. Dans le développement de son concept, elle s'appuie sur les thèses de Gilles Deleuze et de Félix Guattari<sup>558</sup>. Elle affirme notamment que « politically, nomadic subjectivity addresses the need to destabilize and activate the center »<sup>559</sup>, donc énonce que le nomadisme est à comprendre dans une dialectique centre-marges, dialectique qui se situe au cœur des romans de notre corpus. Le nomadisme cherche à déstabiliser les rapports de pouvoir qui lient les marges — toujours au pluriel — au centre. « Philosophical nomadism

---

<sup>556</sup> SETTI, Nadia. « Mondialités au féminin : écritures migrantes entre ici et ailleurs ». *op.cit.* p.133.

<sup>557</sup> Braidotti fournit la définition suivante de ce qu'est la cartographie dans la philosophie : « A cartography is a theoretically based and politically informed reading of the present ».

Notre traduction : « Une cartographie est la lecture théoriquement et politiquement informée du présent ».

BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York : Columbia University Press, 2011. p.4.

<sup>558</sup> Le concept de nomadisme fait référence à une manière d'exister dans le vocabulaire de Deleuze et de Guattari. Quoiqu'ils s'inspirent de la vie des vrais nomades, dans le sens primaire du terme, en s'opposant à la vie sédentaire, leur concept dépasse ce sens. Ce qu'ils proposent c'est de montrer de quelle manière il est possible de vivre dans les marges, dans les espaces d'entre-deux. C'est également un moyen de penser la liberté qui caractérise les nomades, notamment en analogie avec la liberté *versus* le contrôle étatique.

Pour aller plus loin : DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Mille plateaux*. Paris : Editions de Minuit, 1980.

<sup>559</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York : Columbia University Press, 2011. p.5.

Notre traduction : « En termes politiques, la subjectivité nomade répond à la nécessité de déstabiliser et d'activer le centre ».

addresses, in both critical and creative manners, the role of the former "center" in redefining power relations. Margins and center shift and destabilize each other in parallel [...] »<sup>560</sup>. Dans l'article, « The Exile, The Nomad, and The Migrant. Reflections on International Feminism »<sup>561</sup>, Braidotti revient sur la question du nomadisme du point de vue féministe. En lien avec un agenda politique pour les femmes de la *Communauté Européenne*<sup>562</sup>, elle attire l'attention sur la nécessité de déconstruire l'idée en quelque sorte bucolique d'un exil féminin qui se résumerait dans le devenir de citoyenne du monde. Selon elle, cette tactique bien qu'attractive, ne fournit pas de réponse aux problèmes que les femmes rencontrent dans des contextes culturellement, nationalement et politiquement définis. Braidotti propose à la place du concept de l'exil celui de nomadisme. Celui-ci nous est utile dans la mesure où il permet d'attirer d'une part l'attention sur le besoin de déstabiliser le centre et d'autre part, de souligner l'importance des stratégies constructives et créatives qui se forment aux marges<sup>563</sup>. Il s'agit d'accomplir un changement au niveau des positions d'énonciation, de questionner d'où on parle et qui parle. La situation postcoloniale dans laquelle grandissent les protagonistes nous invite à comprendre

---

<sup>560</sup> *Ibid.* p.9.

Notre traduction : « Le nomadisme philosophique aborde, à la fois de manière critique et créative, le rôle de l'ancien « centre » dans la redéfinition des relations de pouvoir. Marges et centre provoquent du déplacement et déstabilisent les uns les autres en parallèle [...] ».

<sup>561</sup> BRAIDOTTI, Rosi. « The Exile, The Nomad, and The Migrant. Reflections on International Feminism ». In. *Women's studies Int. Forum*, n°1 (1992) . pp.7-10.

<sup>562</sup> *Id.* p.8.

<sup>563</sup> Bien évidemment, les thèses de Braidotti ont leurs limites. Dans sa thèse, *Féminisme et universalisme : vers une définition commune de la justice*, Damien Tissot émet des réserves quant aux propositions de Braidotti relatives aux liens de solidarités permis par une philosophie du nomadisme :

Dans *Transpositions*, Rosi Braidotti montre, en s'appuyant notamment sur des arguments développés par Lori Gruen, qu'une des vertus de l'écoféminisme, tel qu'il est défini chez Mariés & Shiva par exemple, est précisément d'indiquer les voies pour penser une communauté plus large et plus riche que celle du communautarisme classique, Rosi Braidotti s'interroge donc tout naturellement sur les types de communautés qui pourraient dériver de ses conceptions du sujet nomadique. Pourtant, ces formes de communauté sont assez succinctement décrites. Dans le cadre d'une ontologie des sujets nomadiques, la communauté ne peut pas se décrire comme un groupe d'individus partageant une identité. Rosi Braidotti n'est donc prête à soutenir un essentialisme stratégique que pour autant qu'il ne s'appuie pas sur les identités secrétées par le capitalisme lui-même. Le devenir minoritaire doit déboucher sur des formes d'alliances où les membres du « nous » sont d'abord reliés par la structure du *tout* plutôt que par le sentiment d'une appartenance à une identité commune.

Référence à Tissot : TISSOT, Damien. *Féminisme et universalisme : vers une définition commune de la justice*. Thèse de doctorat. Université Paris 8, 2013. p.225.

Référence à Braidotti : BRAIDOTTI, Rosi. *Transpositions*. Cambridge : Polity Press, 2006.

l'altérité à laquelle ils aspirent. Selon Braidotti, c'est l'altérité même qui déstabilise le centre, c'est-à-dire, l'endroit hétéronormatif d'où se propagent les assignations identitaires et qui détient l'autorité. L'intérêt du nomadisme réside dans le fait qu'

en philosophie, la post-modernité est marquée par la crise du sujet moderne [...]. L'altérité comme axe porteur du sujet est déstabilisée et cette errance entraîne le sujet dans un mouvement de déterritorialisation. Les « autres » reviennent dans la postmodernité : il s'agit de l'autre sexué ou féministe, de l'autre du point de vue ethnique ou racialisé [...].<sup>564</sup>

Ce sont les marges qui, dans le concept du nomadisme, deviennent importantes, puisque les changements émanent d'elles et non pas du centre. Cela signifie que le centre se déplace vers les marges, qui reprennent le pouvoir sur les représentations qui sont faites d'elles, que les marges cessent d'exister dans un état de passivité. Dans ce sens, le nomadisme explique les changements des rapports de pouvoir qui prennent place dans l'ère postcoloniale. A travers le concept de nomadisme, la philosophe repense la thèse de Deleuze qui résumait l'état de nomade dans son caractère de traverser les frontières sans s'installer. Le concept de nomadisme permet également de dépasser la dialectique centre-marge qu'il critique et qu'il déstabilise en déplaçant le focus sur les marges. Etre en marche sans destination, le nomadisme deleuzien est le concept du voyage et de l'importance du chemin. Dans le sens féminin, un ou plutôt une nomade est une personne, à l'opposé de l'exilée, qui voyage, vagabonde et disperse les concepts et les idées qu'elle sème sur son chemin. C'est un moyen de préserver ce qui serait perdu, un moyen puissant et alternatif de transmission<sup>565</sup> et de construction de communauté qui défie le concept de communautarisme.

[...] l'idée du sujet nomade nous permet d'avoir une approche différente au thème de l'immigration : il faut arrêter de considérer l'immigration comme un problème et la voir simplement comme le résultat de la mondialisation. [...] Nous devons ensuite réfléchir aux formes multiples de l'appartenance des sujets et dresser la carte des différentes configurations du nomadisme, c'est-à-dire les différentes façons par lesquelles un sujet peut avoir des

---

<sup>564</sup> BRAIDOTTI, Rosi. « Les sujets nomades féministes comme figures de multitudes ». In. *Multitudes*, n°12 (2003). p.28.

<sup>565</sup> Braidotti résume cette idée dans la citation suivante.

« In a feminist perspective, the figure of the nomad, as opposed to the exile, allows us to think of resistance, as a way of preserving ideas that may otherwise have been forgotten or destroyed: condemned to willful obliteration and collectively produced amnesia ».

BRAIDOTTI, Rosi. « The Exile, The Nomad, and The Migrant. Reflections on International Feminism ». *op.cit.* p.9.

Notre traduction : « Dans une perspective féministe, la figure du/de la nomade, par opposition à l'exil, nous permet de penser à la résistance comme moyen de préserver des idées qui auraient autrement été oubliées ou détruites : condamnées à une oblitération délibérée et à une amnésie collective ».

appartenances multiples et les différentes façons permettant à l'ethnicité, à la nationalité et à la citoyenneté de se combiner, même au sein du même État-nation.<sup>566</sup>

Nous tenons à souligner la diversité des positions vis-à-vis de la fugue et de l'espace public en général dans notre corpus puisque les romans montrent que malgré les similitudes dans les thématiques qu'ils abordent, ainsi que la similitude entre les protagonistes —jeunes, Beurs, souffrant de la logique d'opposition de l'autorité de l'école et de la famille —, il n'est pas souhaitable et en fin de compte, il n'est pas non plus possible de réduire les expériences en un schéma qui les engloberait tous. Sebbar elle-même appelle les enfants de la génération française des jeunes des années 1980 des nomades. Sebbar utilise ce terme dans le sens où ces enfants n'habitent pas que la France, que leur capitale culturelle se compose de diverses facettes, qu'ils vagabondent dans le monde, que les frontières ne les arrêtent plus. Une nouvelle communauté se crée, et dans ce sens, Sebbar semble se rapprocher du concept de Braidotti.

Avec ces migrations massives, qu'on appelle immigrations, parce qu'elles s'arrêtent à un point donné sur le lieu du travail ou du chômage, loin du pays natal, le nomadisme s'est étendu à d'autres territoires, il n'est plus seulement pastoral et attaché à des zones délimitées. Les enfants des immigrations sont devenues des migrants, des nomades ; les descendants des pays colonisés, des régions évangélisées, scolarisées dans les langues de l'Europe impériale, sont eux aussi des nomades, s'ils n'ont pas été d'abord des immigrés, fixés en un lieu précis de l'Occident industriel.<sup>567</sup>

Dans les chapitres suivants, nous analyserons de près trois tactiques qui permettent de briser la dichotomie école-famille qui donne le cadre aux jeunes personnages principaux des romans : construire un espace de l'entre-deux par l'écriture ; invoquer le jeu théâtral pour déjouer les rôles auxquels les protagonistes sont destinés ; user d'ironie comme figure de pensée pour communiquer la violence indicible des situations d'exclusion avec le lecteur. Mais avant d'entreprendre cette analyse, nous proposons d'abord d'examiner un quatrième moyen d'habiter les espaces publics qui est celle de la fugue.

---

<sup>566</sup> Page consultée en 2014, qui n'existe plus depuis. URL : <http://www.euroalter.com/FR/2010/sur-le-nomadisme-entretien-avec-rosi-braidotti/>.

<sup>567</sup> SEBBAR. Leïla. *Génération métisse. Photographie de Amadou Gaye*. Paris : Syros-Alternatives, 1988. p.32.

### III.1.a.3. La fugue au féminin

La fugue est une expérience éminemment féminine dans notre corpus. La protagoniste de *Georgette !* et Shérazade commettent une fugue, à la fin de laquelle toutes les deux témoignent de l'intention de rentrer chez elles. Leur chemin ne se ressemble pourtant pas : la finalité de leur acte est profondément différente.

Il est utile de rappeler que la fugue de jeunes filles d'origine maghrébine était une réalité sociale dans les années 1980. *L'Association de la Nouvelle Génération Immigrée* comportait, par exemple, une « commission fugueuses » dont le rôle était de gérer les structures d'accueil au profit des fugueuses d'origine maghrébine. D'après le numéro spécial de *Sans Frontière*, « La "Beur" génération. A la mémoire de Taoufik Ouannes »<sup>568</sup>, ce phénomène était principalement dû à deux causes : les violences physiques commises sur les jeunes filles au sein de leur famille ; leur retrait de l'école par leurs parents. Or on retrouve certains de ces éléments dans les œuvres de notre corpus, ce qui montre bien, encore une fois, pourquoi ces romans ont été et sont encore pris pour des romans de témoignage. L'errance prend souvent une connotation négative d'une perspective sociologique comme par exemple chez Goldberg et Gutton.

Cependant les mineurs ayant en moyenne entre quinze et dix-sept ans, sont de plus en plus nombreux à quitter famille, foyer, école, copains pour s'installer à Paris dans une errance quasi permanente. Allant de squat en squat, des rêves alcoolisés en cauchemars d'intoxiqués, ils disent tous : « Ma seule famille, c'est la zone ». Ils ne supportent pas qu'on leur parle de passé, ni d'avenir. »<sup>569</sup>

Dans nos romans cependant, la réécriture de l'expérience de la fugue prend ses distances à l'égard de la réalité. Les errances des personnages suivent en effet un parcours bien plus complexe que nous souhaitons justement étudier dans ce chapitre.

Dans les œuvres de Sebbar, les figures féminines ne sont pas des rebelles qui mépriseraient toute tradition, qui déserteraient la sphère familiale. Les protagonistes quittent leurs proches, mais elles ne renient pas leurs familles. Leur départ est motivé par la volonté de se trouver une identité qui les satisferait, de briser le silence sur l'Histoire, qui est alimenté par l'école qui omet des sujets de tabou comme la

---

<sup>568</sup> « La "Beur" génération. A la mémoire de Taoufik Ouannes ». *Sans Frontière*, n°92-93, avril-mai 1985, numéro spécial.

<sup>569</sup> GOLDBERG, Florence, Philippe Gutton. « L'errance à l'adolescence : une addiction d'espace ? ». In. AIN, Joyce. *Errances : entre dérives et ancrages*. Ramonville : Erès, 1996. p.51.

colonisation ou la guerre d'Algérie et par la famille où les parents n'évoquent que rarement leur passé<sup>570</sup>. Elles sont marquées par le désir de savoir, de trouver une place dans la filiation familiale quand la place qui leur est proposée ne leur convient plus. Leurs « armes » sur le chemin sont l'inventivité, la ruse et leur intelligence exceptionnelle. Elles transgressent les règles, à l'instar de Shérazade, qui choisit d'habiter des espaces de transition. Le squat, la cabine d'un poids lourd, la cour d'un ancien palais et la rue deviennent ses chez-soi temporaires.

La présence des femmes marque les écrits de Sebbar. A la question de pourquoi elle focalise son attention sur les figures féminines, elle répond que les femmes sont différentes des hommes parce qu'elles savent donner la vie, donc se situent du côté du vivant, du bios. Elles détiennent un savoir ancestral, un secret. Elles sont présentes sans se donner en spectacle.

Les femmes, parce qu'elles font des enfants, savent ce que d'autres ignorent. Elles savent simplement, sans spectacle, ni héroïsme déclaré, sans arme meurtrière, être là, officiantes de la vie et de la mort.<sup>571</sup>

Selon l'écrivaine, le rôle traditionnel des femmes est de transmettre, d'être le lien entre la vie et la mort, entre le passé et le présent, d'être des Shérazade, au sens où elles assurent la transmission des histoires ancestrales qui fait la cohésion des communautés. L'absence de la parole se situe au cœur des écrits de Sebbar. Que les témoignages des femmes, écrits ou oraux, n'aient pas pu être entendus pendant trente ans après la guerre d'Algérie la tracasse. Pourtant, elles étaient là, à la maison, dans les villages, en cachant les maquisards, subissant viols et tortures, transportant des messages. « Elles n'ont pas tout raconté. Les filles ont posé des questions, les mères n'ont pas répondu et puis elles ont oublié les unes et les autres »<sup>572</sup>, confie l'écrivaine dans la nouvelle *L'Algérie des femmes, mères et filles*, expliquant que les histoires non racontées la hantent. Elle essaie alors de les recréer, de les imaginer, à l'aide de l'écrit, à l'aide de la littérature<sup>573</sup>.

---

<sup>570</sup> *Georgette !* se situe à l'écart dans ce sens. Le père y parle de son passé en Algérie et des humiliations qu'il y a vécues pendant l'ère coloniale.

<sup>571</sup> SEBBAR, Leïla. « L'Algérie des femmes, mères et filles ». In *Sud/Nord*, n°20 (06/1996). p.50

<sup>572</sup> *Ibid.* pp.50-51.

<sup>573</sup> « L'un des questionnements poursuivis par l'auteur [Sebbar] dans son œuvre fictionnelle touche spécifiquement à la problématique de la femme d'ascendance maghrébine, citoyenne française, ancien objet d'une adulation voyeuriste de la part des peintres occidentaux du XIX<sup>e</sup> siècle, surtout français, mais reléguée aujourd'hui dans une ghettoïsation banlieusarde où priment discrimination et exploitation ».



*Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* commence par le fait accompli de la fugue de Shérazade. Elle quitte sa famille, qui ne sait pas lui proposer un espace où elle pourrait poser ses questions, où elle pourrait aller à la rencontre d'autres femmes « croisées », où elle pourrait reconstruire sa lignée ancestrale symbolique. Sa sœur, Mériem la recherche et publie des annonces dans des journaux et dans des radios pour essayer de la retrouver et de l'avertir qu'elle est toujours la bienvenue dans le foyer familial. La jeune fille les entendra finalement à la radio, mais ne fera pas de signe à sa famille avant d'aller au bout de son chemin.

Reeck et Durmelat<sup>574</sup> partagent l'avis selon lequel la fugue de Shérazade est à comprendre comme un acte valorisant, et non pas comme un échec. La lecture de la fugue comme valeur positive apparaît également chez Jean Louis Hippolyte qui a consacré un article au lien entre le fait de « conter » et le symbolique de la fugue dans la trilogie. Il affirme que « we must understand Shérazade's "fugue" as a double parricide, one that opens up the orthodoxy of tradition — her parents' — to the unfettered dialogical influence of the outside world »<sup>575</sup>. La fugue est un acte violent mais nécessaire, qui permet à la jeune protagoniste de rompre avec la circularité dans laquelle elle vit. La famille, l'école et la banlieue des *Mille Mille* d'Aulnay-Sous-Bois étaient les espaces de vie de Shérazade avant son départ. La fugue est l'acte métaphorique par lequel elle va à la rencontre du monde, et par lequel elle transgresse les rôles genrés auxquels elle était destinée, celui de la jeune fille sage et docile, de l'écolière brillante qui a refusé d'être mariée. Elle aspire à traverser les frontières géographiques et temporaires, pour parcourir des pays et s'immerger dans le monde du passé à l'aide de l'art et de la littérature<sup>576</sup>.

---

WIKTOROWIC FRANCIS, Cécilia. « Enonciation et stratégies identitaires. Une phénoménologie de l'altérité dans l'œuvre de Leïla Sebbar ». In. OUELLET, Pierre, Simon Harel et Joyceline Lupien. *Identités narratives. Mémoire et perception*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2002. p.130.

<sup>574</sup> REECK, Laura K. « De l'échec à la réussite dans le Bildungsroman beur ». *op.cit.* et DURMELAT, Sylvie. *Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire. op.cit.*

<sup>575</sup> HIPPOLYTE, Jean Louis. « Storytelling on the run in Leila [Sic !] Sebbar's "Shérazade" ». *op.cit.* p.295.

Notre traduction : « Nous devons comprendre la "fugue" de Shérazade comme un double parricide, celui qui ouvre l'orthodoxie de la tradition - celle de ses parents - à l'influence dialectique sans entrave du monde extérieur ».

<sup>576</sup> Il nous semble important de mentionner la réception discutée de la lecture valorisante des situations d'exil. Nous invoquons ici l'argument de Samia Mehrez qui critique notamment l'idée de Kristeva formulée dans *Etrangers à nous-mêmes*. Mehrez considère que Kristeva oublie les réalités dévastatrices de l'exil et du nomadisme qui ne sont pas du tout des expériences joyeuses dans la plupart des cas. Kristeva rendrait exotique ce qui ne l'est pas dans la vie, selon elle.

Les remarques de Reeck suggèrent que la fugue est une forme d'errance. Elle donne l'exemple de la trilogie de Shérazade dans laquelle Shérazade fuit à la fois la famille et l'école dans un but bien défini par le narrateur : « s'initier ».

Prenons la trilogie de Leïla Sebbar où Shérazade fuit la famille, le quartier, l'école afin d'initier sa propre quête à travers les bibliothèques et musées de Paris, autour de la France en auto-stop et finalement au Moyen Orient. Tout cela afin de s'initier.<sup>577</sup>

Reeck ajoute immédiatement que Begag, en tant que sociologue, affirme que la fugue est à comprendre au féminin, comme nous y avons également fait l'allusion. Selon lui, ce sont majoritairement les filles qui choisissent ce mode d'action afin de se libérer des autorités qu'exercent la famille et l'école<sup>578</sup>. Reeck<sup>579</sup> poursuit son interrogation en s'intéressant aux modalités de l'errance. Elle invoque Glissant, notamment son livre *Poétique de la relation* (1990), dans lequel le philosophe explique que l'origine de l'errance n'est pas une situation de départ qui se détériore, mais un parcours nécessaire dont le but est de former le sujet<sup>580</sup>. L'exil se différencie alors de l'errance puisque ce dernier, toujours selon Glissant, renforce la cohésion identitaire, tandis que l'exil la met en péril.

L'exil est un topos chez Sebbar<sup>581</sup> qui ne prend pas la valeur d'un espace joyeux, ni celui d'un espace triste. C'est une épreuve et une chance de déconstruire

---

MEHREZ, Samia. « Azouz Begag : Un di Zafas di Bidoufile (Azouz Begag : Un des enfants du bidonville) ou The *Beur* Writer : A Question of Territory ». *op.cit.* p.27.

<sup>577</sup> REECK, Laura. « De l'échec à la réussite dans le Bildungsroman beur ». *op.cit.* pp.82-83.

<sup>578</sup> Reeck fait référence à BEGAG, Azouz et Abdellatif Chaouite. *Ecartés d'identité*. *op.cit.* p.117.

<sup>579</sup> REECK, Laura. « De l'échec à la réussite dans le Bildungsroman beur ». *op.cit.* p.82.

<sup>580</sup> La référence de Reeck concernant Glissant est la suivante : GLISSANT, Edouard. *Poétique de la relation*. Paris, Gallimard, 1990. p.32.

<sup>581</sup> On retrouve ainsi la fugue au centre de nombreux récits sébarriens. On lit par exemple dans *Le vagabond*, une nouvelle:

[Les jeunes filles] elles vagabondent [...] elles ne reviendront pas sitôt à la maison. Elles prennent le temps et la liberté de regarder, d'observer, de comprendre « le grand livre du monde.

SEBBAR, Leïla. *Le vagabond*. Saint-Pourçain-sur-Sioule : Bleu Autour, 2007. p.10.

L'exil est également l'interrogation centrale des *Lettres parisiennes. Histoires d'exil*, recueil de correspondances co-écrit avec Nancy Huston.

Je me protège de l'exil, de mon déséquilibre à la frontière entre deux codes incertains: le commentaire et la fiction. Le désir de fiction gagne...Je continue à penser que la fiction est plus redoutable, corrosive et excitante parce qu'on y met son âme. Et puis, pour moi, la fiction c'est la suture qui masque la blessure, entre deux rives.

SEBBAR, Leïla et Nancy Huston, *Lettres parisiennes. Histoires d'exil*. *op.cit.* p. 147

les normes qui sont censés définir les personnages dans la narration. Rompre avec les traditions et partir en exil relève souvent du choix d'écriture chez Sebbar et non pas de la nécessité pour se trouver en sécurité, comme ce serait le cas des réfugiés. Dans l'espace sébarrien, l'exil est un parcours qui mène les protagonistes vers des rencontres, qui ouvre les portes de leur monde à une mixité possible, à une écoute inconditionnelle de l'autre<sup>582</sup>.

L'étymologie de l'exil remonte au latin. Le mot français vient de « exilium » venant de « exul » (séjournant à l'étranger) ou de « exilere » (sauter dehors). On voit ainsi que l'origine du mot « exil » implique d'emblée une situation d'extériorité, l'expulsion hors de la patrie. Cette définition répandue est pourtant trompeuse parce que l'expulsion fait référence à un acte que l'exilé subit. Quoique cet aspect ne soit pas faux, l'exil ne constitue pas seulement un acte passif, qu'on subit, il implique un autre versant de l'acte qui est, lui, actif et créatif, qui transforme, qui produit.

Quant à la fugue, selon sa définition primaire, elle est l'« action de quitter pour un temps plus ou moins long l'endroit que l'on occupe habituellement »<sup>583</sup>. Revenant à l'histoire de Shérazade, elle éprouve un besoin de s'éloigner, de prendre de la distance pour acquérir la distance nécessaire pour regarder en face les effets que la colonisation et le mondialisme ont sur sa vie. A cet égard, elle suit la mythologie personnelle de l'écrivaine qui insiste sur ce besoin de distance et d'anonymat pour écrire, pour occuper la position de l'écrivain. Elle confie ainsi : « [...] je pensais ne pouvoir écrire de l'exil que dehors, dans l'anonymat des lieux publics dont je te parlais, qui peuvent être du désert ou Babel suivant le besoin et l'humeur... »<sup>584</sup>.

Dans *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, une intertextualité riche accompagne la fugue de la protagoniste. Non seulement des photographies, des graffitis, des gribouillages défilent sous ses yeux, mais s'y mélangent des peintures

---

<sup>582</sup> Nous faisons référence à Derrida et à sa notion d'accueil hospitalier inconditionnel.

<sup>583</sup> Trésor de la Langue Française informatisé. URL : <http://atilf.atilf.fr>.

<sup>584</sup> SEBBAR, Leïla et Nancy Huston. *Lettres parisiennes. Histoires d'exil. op.cit.* p.17. Il est possible de retenir le parallèle entre l'exil et le geste de l'écriture, qui est également une action solitaire et qui ne tolère pas la présence des proches, que ce soit une présence corporelle ou la présence de l'intimité de l'espace de vie partagé avec la famille. Sebbar termine sa lettre pour Nancy Huston, à peine commencée, par avouer que « je sais que je vais poser mon style et ranger les feuilles dans la chemise des lettres, pour t'écrire quand je serai seule et ailleurs »<sup>584</sup>. Suivant la logique de la notion de fugue, Sebbar, en tant qu'écrivaine, est une fugeuse. Elle quitte l'endroit qu'elle occupe habituellement, elle fugue sa maison pour créer d'autres espaces de créativité, d'autres chez-soi. C'est dans des cafés ou ses histoires naissent, pas à sa table ou dans un appartement dédié à cette fin.

orientalistes. Ces dernières dévoilent des scènes avec des femmes arabes peintes par des artistes blancs, européens. Elles deviennent ainsi, dans le contexte du roman, des miroirs, des sources possibles pour l'identification des protagonistes. Shérazade, pourtant, ne réussit pas à s'y voir, à s'y retrouver. Au lieu de l'identification immédiate, elle s'étonne des scènes représentées dans ces peintures, qu'elle trouve déplacées, discourtoises et grossières. Elle se sent exclue de la représentation des femmes arabes, nues, allongées, rêveuses et lascives.

Julien proposa d'aller au Musée de Versailles pour l'immense tableau de la salle algérienne, *La Prise de Smala d'Abd el-Kader* par Horace Vernet [...] Shérazade répéta qu'elle voulait aller au Louvre pour les *Femmes d'Alger* et les femmes au bain [...] Julien lui dressa une liste impressionnante et incomplète, souligna-t-il, des odalisques [...] — C'est toujours des femmes nues ? demanda Shérazade qui entendait *odalisque* pour la première fois. — Elles sont plutôt dénudées [...] Elles sont toujours allongées, alanguies, le regard vague, presque endormies... Elles évoquent pour les peintres de l'Occident la nonchalance, la lascivité, la séduction perverse des femmes orientales.<sup>585</sup>

Un tableau se différencie tout de même des autres qu'elle voit au musée. Il la fascine et l'hypnotise, déclenchant chez elle une réaction vive. Ce choc émotionnel se manifeste à travers son corps, puisqu'elle peine à respirer et que son cœur bat la chamade, comme si l'image la touchait du plus profond de son inconscient, comme si enfin un lien s'établissait entre Shérazade et l'Algérie.

« C'est Matisse. » Son cœur bat. Elle regarde à nouveau la liseuse, de près. Elle ne lui trouve rien de rare. Elle pense même que le dessin est un peu maladroit. Elle sent battre son cœur. Ça lui est arrivé pour les *Femmes d'Alger* [...] Elle ne comprend pas pourquoi ça l'émeut [...] Elle a écrit la description de l'odalisque sur son carnet [...] Sa décision est prise. Shérazade ira en Algérie.<sup>586</sup>

---

<sup>585</sup> SEBBAR, Leïla. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. *op.cit.* p.188-190.

<sup>586</sup> *Ibid.* 244-250.



Fig.2. Henri Matisse, *Odalisque à la culotte rouge* (1923)

Le tableau de Matisse l'intrigue et la pousse à prendre une décision radicale : quitter la France, partir en Algérie. « C'est à cause d'elle que je m'en vais »<sup>587</sup>, précise-t-elle. Avant le grand départ, qui ne la mènera finalement pas en Algérie au cours de l'intrigue du roman, elle effectue un acte symbolique : elle achète la reproduction de la peinture de Matisse sous forme de cartes postales, comme un souvenir de voyageur. Ces cartes, en effet, ont vocation à être envoyées, c'est-à-dire à transmettre des messages, des souvenirs. L'importance de ces cartes postales se confirme dans le dernier tome, au moment où la protagoniste est prise en otage. Des soldats trouvent sur elle les cinq cartes qui lui restent, et le chef du groupe pense qu'il s'agit certainement d'un code secret. Quelle autre signification pourraient en effet avoir ces cinq reproductions identiques d'un tableau orientaliste ? Cette aspiration à retrouver des liens avec l'histoire culturelle et intime des parents reste incomprise par le monde extérieur. Elle surgit en silence productif chez Shérazade et la motive à partir, à ne pas se laisser avant d'atteindre son but qui est celui de la réconciliation.

La fugue de la jeune adolescente n'est pas une fugue romantique. Shérazade est capturée au Liban, puis au moment où elle se libère, un photographe capture son image pour en faire de l'argent sans le partager avec l'adolescente. Son image, donc son corps, ses gestes et ses histoires, sont utilisés à des fins économiques, pour qu'un homme étranger puisse subvenir à ses besoins. La domination masculine est palpable à travers cette scène. « L'évasion de ce monde clos n'est pas idéalisée : la violence guette l'adolescente et il n'y a pas de solution apportée »<sup>588</sup>, écrit Choulet Achour au sujet d'un autre roman de Sebbar — *Fatima ou les Algériennes au square* —, mais ces propos sont également valables pour la trilogie. Shérazade ne personnifie pas l'idée romantique ou idéalisée d'un retour aux racines généalogiques. La recherche de sa filiation la mène à travers des périples, son chemin est dangereux. Elle manque également de mourir dans la voiture de Pierrot, accidentée au moment de son départ, elle manque de mourir au Liban et elle manque d'être violée en captivité. Les dangers de la route sont inséparables de sa recherche. Dès lors, rencontrer l'autre est une étape risquée, mais nécessaire.

Les trois tomes de Shérazade se construisent autour des rencontres qui donnent l'occasion de tisser des liens entre les souvenirs de la protagoniste et d'y

---

<sup>587</sup> *Ibid.* p.252.

<sup>588</sup> CHAULET-ACHOUR, Christiane. « Contes de la périphérie : Tassadit Imache et Dominique le Bouher, voix singulières ». *op.cit.* p.85.

ajouter des clarifications historiques, des détails sur le passé. Faisant référence au foisonnement des histoires qui se croisent dans les écrits de Sebbar, Chaulet-Achour voit dans son écriture la création d'une « communauté mosaïque »<sup>589</sup>.

Sa quête la conduit sur des sites insolites pour la littérature française. Après ses premiers romans dont les héroïnes avaient pour nom Fatima, Dalila, Shérazade, Leïla Sebbar affirmait son plaisir extrême à inscrire, dans la littérature française, des noms arabes et des destins périphériques.<sup>590</sup>

Les rencontres que la protagoniste fera pendant sa fugue remplissent la double fonction narrative de guider Shérazade sur le chemin de la recherche identitaire et de construire un espace littéraire où une nouvelle cartographie d'histoires intimes et de solidarité se crée. Sebbar y fait le geste de reconstruire ce qui, dans l'Histoire, est passé sous silence.

Tout comme Shérazade, la protagoniste de *Georgette !* accomplit une fugue à la fin du roman. Elle fuit sa maîtresse et l'autorité qu'elle représente. « Je reprends mes jambes à toute vitesse. Je galope comme un cheval rapide. Je m'enfuis loin, jusqu'au bout du plus éloigné de l'école »<sup>591</sup> — la protagoniste rend compte de sa décision de ne pas aller à l'école, de parcourir les rues dans un état de semi-hallucination. Elle résume ainsi sa situation : « le train est loin maintenant. Je suis dans son wagon et je m'en vais ailleurs. Non, je suis bloquée ici »<sup>592</sup>. Cette phrase nous semble confirmer l'hypothèse selon laquelle l'intrigue se termine par un événement imaginaire et que tout au long de l'histoire, la protagoniste est en classe, mais s'évade par le biais de son imagination. Car sa fugue est un ensemble de scènes empruntées à son vécu qui émergent du passé, des scènes de rue et d'autres espaces publics, des scènes hallucinées par lesquelles elle essaie d'échapper de la salle de classe où elle est « bloquée ». Seule l'imagination de la protagoniste est capable d'y faire régner l'ordre, de déchiffrer ces scènes.

La solitude de la protagoniste est palpable tout au long du roman. Les rencontres qu'elle fait pendant sa fugue, ou à l'école, sont des fausses rencontres puisqu'il n'y a pas de vrai dialogue qui s'établit entre la jeune fille et les autres personnages.

---

<sup>589</sup> CHAULET-ACHOUR, Christiane. « Exils productifs – Quatre parcours méridiens (JE. Bencheikh, L. Sebbar, N. Huston et Chahdortt Djavann) ». In. TALAHITE-MOODLEY Anissa. *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 2007. p.45

<sup>590</sup> *Ibidem*.

<sup>591</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !*. *op.cit.* p.128.

<sup>592</sup> *Ibid.* p.120.

Pourtant, « la rencontre me place en face de l'autre »<sup>593</sup>, affirme le *Dictionnaire de l'altérité et ses relations interculturelles*. Suivant cette logique, les rencontres qui défilent sur les pages du roman seraient censées permettre à la protagoniste de clarifier son identité, de trouver une situation d'énonciation possible, de briser sa solitude. Le lecteur a l'impression que la protagoniste croise uniquement des gens solitaires : une dame qui vit dans son monde imaginaire où ses fils s'occupent encore d'elle, une poupée jetée à la poubelle, ou encore un garde de parc avec qui elle n'établit de contact que sous forme de dialogue imaginaire.

Reeck affirme que l'errance ou la fugue des « *Bildungsroman* beur » s'inscrit dans une spatialité horizontale. L'ascension sociale par rapport à la génération des parents suivrait en revanche un axe vertical. Elle souligne que l'utilité narrative des rencontres réside dans le fait qu'elles permettent de mettre en scène des rencontres improbables, de faire croiser des personnages de couches sociales et d'origine mixtes.

A la place d'une montée sociale (verticale), les protagonistes dans le *Bildungsroman* [*sic* !] beur révisent l'orientation de la mobilité en se donnant à l'errance (horizontale), qui est la possibilité de rencontres fortuites non-prévisibles dues en partie à la perte des références, et familiales et sociales.<sup>594</sup>

L'expérience déstabilisante de la perte de références imprègne l'atmosphère de *Georgette !*. La protagoniste avoue dès le début de la narration qu'elle a peur de quelque chose qui l'entoure, mais qu'elle ne peut pas décrire. « J'ai peur de quelque chose, je le sens autour. Alors, je marche »<sup>595</sup>.

---

<sup>593</sup> Gilles Ferréol, Guy Jucquois (dir.), *Dictionnaire de l'altérité et ses relations interculturelles*. Paris : Armand Colin, 2003. p. 6.

<sup>594</sup> REECK, Laura. « De l'échec à la réussite dans le *Bildungsroman* beur ». *op.cit.* p.82.

<sup>595</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !*. *op.cit.* p.9.



### III.1.b. L'écriture comme espace habitable

Parallèlement à la dimension physique de l'espace de l'entre-deux, une dimension métaphorique émerge des romans. Il s'agit de l'écriture comme seul espace où il est possible de construire un chez-soi, selon la définition qu'en propose Edward Saïd<sup>596</sup>. La conception de l'écriture de Sebbar croise celle de Saïd dans la dimension qu'elle attribue à l'acte d'écrire ainsi qu'à l'univers qu'elle construit en se concentrant sur l'écriture. En effet, l'écrivaine avoue que sa passion pour l'écriture est motivée par le geste de « se sauver loin, de l'autre côté de la mer. Dans l'exil. Dans le silence des bibliothèques et des livres des autres »<sup>597</sup>. Nous proposons dans ce chapitre de partir de cet aveu de Sebbar et d'analyser comment l'écriture apparaît comme espace possible de liberté et d'exil au fil des pages des trois auteurs.

#### III.1.b.1. La bibliothèque, un espace éminemment féminin

La thématique de l'exil prend diverses valeurs dans les textes de Sebbar. Dans un premier temps, nous proposons de nous intéresser à l'exil comme métaphore de la terre de l'entre-deux qui se crée pendant l'exercice de l'écriture et de la lecture. Ecrire a ceci de merveilleux que l'exil personnel, dont témoigne l'œuvre de Sebbar, cesse d'exister le temps de la création d'un monde imaginaire. Dans cet univers tout peut se produire. Il est possible d'y réécrire l'Histoire et de briser la domination patriarcale que subissent les personnages féminins grâce à la détermination inlassable d'une jeune fugueuse qui transgresse les traditions, qui s'échappe de la sphère familiale pour parcourir des pays lointains. Par l'écriture, tout pourrait être possible, même oublier le passé colonial, mais l'histoire coloniale semble être trop marquante, trop imposante pour s'en éloigner. L'écriture dessine un double mouvement : à la fois vers le silence, et en même temps contre l'oubli. Elle prend la fonction de témoignage contre les violences exercées à l'époque coloniale par l'appareil étatique, par le regard exotisant et par le racisme ordinaire d'une France contemporaine. Les dédicaces des écrits de Sebbar à sa famille, mais également aux « victimes d'octobre 1961 »<sup>598</sup> ou à « tous les enfants qu'on a séparé de la langue des pères et mères »<sup>599</sup>, témoigne de la

---

<sup>596</sup> SAID, Edward. *Réflexions sur l'exil et autres essais*. Arles : Actes Sud, 2008.

<sup>597</sup> SEBBAR, Leïla. *L'arabe comme un chant secret*. *op.cit.* p.27.

<sup>598</sup> SEBBAR, Leïla. *La Seine était rouge. Paris, octobre 1961*. Paris : Editions Thierry Magnier, 2003 [1999].

<sup>599</sup> SEBBAR, Leïla. *L'arabe comme un chant secret*. *op.cit.*

dimension politique et actuelle de l'écriture chez Sebbar. L'écriture est également une tentative chez elle pour rétablir la filiation rompue avec le père et pour cause du non-apprentissage de l'arabe, fait qu'elle reproche à son père. Cependant, de façon paradoxale, l'écrivaine explique ce désir conscient d'écrire en hommage au peuple de son père : « j'offre à mon père non pas son peuple sur sa terre et dans sa langue mais des fragments du corps algérien dans le silence de l'exil, dans l'exil de l'autre langue [...] Je traduis l'Algérie [...] Je crois ainsi rétablir une filiation rompue »<sup>600</sup>. En écrivant, Sebbar replonge dans son enfance, reconstitue les dialogues entendus, mais incompris, fait émerger les sonorités de l'arabe, parcourt sa bibliothèque et recompose les ficelles du passé sous forme de fictions.

Tels des doubles de l'autrice, ses protagonistes ont souvent recours à l'écriture : Shérazade, tout au long de la trilogie, marque ses étapes dans des cahiers chinois qu'elle porte sur elle. Ces carnets réapparaissent notamment dans le titre de l'un des tomes, *Les carnets de Shérazade*. Elle y met en papier réflexions, désirs, états d'âmes, tous en lien avec sa quête pour comprendre les regards que d'autres portent sur elle, et en particulier Julien. L'écriture comme pratique est un motif constant dans *Les Carnets de Shérazade*, dont témoigne la citation suivante.

Le dernier soir, Shérazade dit à Fernande qu'elle voulait lui lire un texte qu'elle avait écrit dans le lit paysan de la grande chambre. Elle lut à haute voix, après les informations à la télé, assise dans un fauteuil à bascule, face à Fernande qui finissait l'ourlet d'une jupe, des pages lyriques, un peu grandiloquentes, sur Rimbaud en Afrique.

- Comment tu sais tout ça, toi ? dit Fernande.

- J'ai lu des livres, répondit Shérazade.

- Et c'est qui Rimbaud ? dit Fernande.

- Arthur Rimbaud, c'est un poète français né en 1854 à Charleville, Ardennes, France. Il a écrit ses plus beaux poèmes à dix-sept ans. Après il a quitté la France, il est allé très loin, il est revenu, et un jour il est parti en Abyssinie. Dix ou onze années plus tard il est arrivé à Marseille, en France, pour y mourir.

- Si tu ne parlais pas, dit Fernande, tu me lirais ses poèmes, hein, Camille?

- Oui, dit Shérazade qui s'appelait Camille.<sup>601</sup>

---

<sup>600</sup> *Ibid.* 72-73.

<sup>601</sup> SEBBAR, Leïla. *Les Carnets de Shérazade*. *op.cit.* p.171.

Le personnage de Shérazade est éminemment lié à l'exercice de la lecture et de l'écriture, que sa mère lui reproche car elle consacre tout son temps libre à l'écriture, au détriment des tâches ménagères.

Lorsqu'elle revenait trop tard après la fermeture du lycée où allait-elle ? Mériem répéta qu'elle allait à la bibliothèque municipale mais sa mère avait peine à la croire. Elle savait pourtant que Shérazade lisait la nuit sous les draps à la lampe électrique. [...] Sa mère supportait mal de la voir lire tout le temps — comme une folle — quand il y avait tant de travail à la maison avec les petites, mais elle la laissait toujours faire son travail scolaire [...].<sup>602</sup>

La bibliothèque comme endroit libérateur des filles revient dans plusieurs des écrits de Sebbar<sup>603</sup>. « Ce lieu est avant tout celui d'un univers féminin, de médiation, de transmission, d'initiation féminine qui représente la matrice, lieu originel de la lecture et de la quête de soi », explique Anne Scheider<sup>604</sup>. Il est intéressant de noter que la bibliothèque est un endroit exclusivement féminin dans les écrits de Sebbar. Les jeunes Maghrébines s'y rassemblent pour échapper à la surveillance familiale, mais cet endroit ne se limite pas à une stratégie d'escapade. C'est également à la bibliothèque où elles ont l'occasion de s'informer sur l'histoire coloniale, sur l'histoire des parents.

D'ailleurs de plus en plus de jeunes Maghrébines de l'immigration venaient à la bibliothèque, et pas seulement pour échapper à la surveillance familiale. Elles se rencontraient, bavardaient, lisaient, choisissaient les livres ensemble, feuilletaient les journaux [...].<sup>605</sup>

Ne voulant pas rester à la maison et accomplir les corvées du ménage, donc ne souhaitant pas reproduire la lignée ancestrale des rôles genrés assignés aux femmes algériennes dans une société patriarcale, elles choisissent de profiter de la seule excuse dont elles disposent légitimement : aller à la bibliothèque pour faire leurs devoirs. Nous remarquerons ainsi que la stratégie d'escapade de Shérazade émane de l'école par le biais de l'obligation de faire les devoirs et par le biais de l'image des filles dociles et bonnes élèves qui réussissent l'intégration et ne posent pas de

---

<sup>602</sup> SEBBAR, Leïla. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. *op.cit.* p.70.

<sup>603</sup> L'on lit ainsi par exemple dans *Couchés dans maïs* : « Cette rumeur qui raconte que sa fille prend le mauvais chemin... Sa fille n'est pas comme ces filles qui courent les garçons dans la cité... La fille va arriver. Il fait nuit. Elle a dû passer à la bibliothèque..., c'est ce qu'elle dit à sa mère si elle est en retard ».

SEBBAR, Leïla. *Couchés dans le maïs*. In. SEBBAR, Leïla. *La jeune fille au balcon*. Paris : Éditions du Seuil, 1996. p.104

<sup>604</sup> SCHNEIDER, Anne. « Leïla Sebbar, des prémisses à la quête de soi ». In. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°57 (2005). p.414.

<sup>605</sup> SEBBAR, Leïla. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. *op.cit.* p.97.

problème. Malgré l'incompréhension de la mère, elle s'approprie pleinement de cet espace où elle fait l'expérience de la liberté à travers l'acte de la lecture. Car lire, c'est passer de l'autre côté, faire des allers-retours sans perdre la conception de soi, mais en ouvrant des espaces d'entre-deux, en construisant un soi qui déborde pour reprendre l'expression de Cixous<sup>606</sup>, c'est-à-dire, qui dépasse les positions qui le lient à son environnement social. Il est intéressant de noter que lire, selon Cixous, est une pratique où l'on ne peut pas faire l'économie d'être exposé à la différence sexuelle, de s'ouvrir à l'autre sexe, aux autres genres. La lecture est un échange, pendant lequel « [...] on passe d'un côté ou de l'autre, en devenant au fur et à mesure ces autres que le livre fait vivre, qu'il nous envoie »<sup>607</sup>. La pratique de la lecture est un espace temporel et un geste par lequel il est possible de transgresser les différences sexuelles. C'est un exercice de l'imagination au cours duquel la lectrice et le lecteur doivent laisser passer de l'autre quelque soient ses traits « masculins » « féminins » autres. Les frontières se déstabilisent au cours de la lecture. « C'est pourquoi qu'on soit lecteur ou lectrice dans la passion lectrice on est exposé à la différence sexuelle, on passe et on laisse passer l'autre »<sup>608</sup>, dit Setti. Ce type de lecture peut théoriquement être appliqué à tout livre à tout texte, à tout signe. Il existe cependant des « livres tourbillons »<sup>609</sup>, comme Setti les appelle, qui résonnent à une fréquence particulière pour la lectrice-lecteur. Si nous acceptons qu'il existe des « livres tourbillons », il nous semble alors Shérazade pratique une « lecture tourbillon », où c'est la pratique même de lire à travers laquelle elle poursuit le chemin de la construction de soi, où elle laisse passer non pas seulement la différence sexuelle, mais en particulier la confrontation avec la féminité des femmes orientales.

La bibliothèque est un espace vital pour l'écriture, autour duquel s'organisent d'autres lieux tout aussi cruciaux pour Shérazade. Tout au long de l'histoire, elle communique par l'écrit. Ecrire, pour Shérazade, est une pratique nomade dans le sens

---

<sup>606</sup> CIXOUS, Hélène. *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris : Éditions Galilée, 2010 [1975].

<sup>607</sup> SETTI, Nadia. *Passions lectrices*. Paris : Indigo, 2010. p.10.

<sup>608</sup> Ibidem.

<sup>609</sup> Dans la lecture de Setti, les « livres tourbillons » font référence aux textes qui « se font passeurs et chemins à travers et par-delà les discours théoriques, philosophiques, analytiques, lesquels sont détournés et parfois enrichis par récits et fictions qui font apparaître d'autres figures de la subjectivité et du désir ».

*Ibid.* p.9.

deleuzien : elle construit un espace où règne une intertextualité<sup>610</sup> riche où les références littéraires se croisent aux références de la culture contemporaine des jeunes, qu'il s'agisse de films westerns ou de groupes de musique rap. L'univers intertextuel est peut-être la construction communautaire imaginaire qui approche le mieux la réalisation de la « communauté de mosaïque » qu'évoque Chaulet-Achour en lien avec les écrits de Sebbar. L'intertextualité est un outil d'écriture qui permet de dépasser les frontières, de construire un espace hospitalier dans le sens derridien, un espace où Sebbar fait ressurgir des personnages historiques et des écrivaines femmes qui sont souvent les oubliées de l'Histoire. Des guerrières, des reines, des autrices, peuplent ainsi l'imaginaire de Shérazade. Elle croise ces personnages sur les pages des livres découverts à la bibliothèque et lors de ses déambulations artistiques avec Julien, qui l'amène de musée en musée pour lui montrer les peintures orientalistes.

Julien parla longuement, pendant que Shérazade se promenait dans la pièce, s'arrêtant à certains livres de la bibliothèque ; elle avait reconnu ceux des écrivains algériens qu'elle avait lus à la bibliothèque municipale d'Aulnay-sous-Bois [...]. La bibliothécaire avait compris, en lisant la fiche que Shérazade avait remplie pour la carte de lecteur, que certains livres que les Français ne lisent jamais parce qu'ils ne les connaissent pas ou parce que tout ce qui n'était pas du Patrimoine ne les intéressait pas, ces livres que la bibliothèque avait achetés et répertoriés, elle les prêterait à Shérazade qui les lirait.<sup>611</sup>

L'écriture subversive des graffiti remplit également un rôle important dans la construction de la trame narrative du roman. Shérazade suit notamment les graffiti arabes à travers Paris, proposant ainsi une cartographie postcoloniale spéciale au

---

<sup>610</sup> L'intertextualité est une notion qui émane des pensées de Julia Kristeva, notamment déjà dans *Théorie d'ensemble*, un ouvrage collectif. Elle définit l'intertextualité proprement dit dans *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, en se référant à la notion de polyphonie de Bakhtine. Selon Kristeva, « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité [...] ». Genette continuera à s'intéresser à cette notion et affirmera que l'intertextualité signifie la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre ». Ce concept s'avère fructueuse à première vue pour mener une analyse sur des textes de Sebbar connaissant la multitude de références qu'elle intègre dans ses textes fictionnels. Lire Sebbar équivaut à une invitation à un rendez-vous où Mouloud Feraoun, Pierre Loti, Georges Sand, Isabelle Eberhardt, Rimbaud, Mohamed Dib, Tolstoï, Kateb Yacine et bien d'autres écrivains avaient également été convoqués, où se crée une communauté éphémère qui défie la chronologie linéaire du temps.

Références :

KRISTEVA, Julia. *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969. p. 85

KRISTEVA, Julia. (ouvrage collectif). *Théorie d'ensemble*. Paris : Seuil, 1968.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*, Paris : Le Seuil, 1987 [1982].

<sup>611</sup> SEBBAR, Leïla. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts. op.cit.* p.97.

lecteur. On y retrouve le geste de Sebbar de vouloir rendre visibles les formes d'art et d'écriture autrement dévalorisées.

Shérazade prit le métro, sans bien savoir où elle irait. Chaque fois qu'elle voyait une inscription sur une affiche, écrite en caractères arabes, elle sortait un carnet chinois réservé à cet usage, et notait avec application les mots, les phrases, elle ne savait pas très bien, vérifiait, après la copie si elle n'avait pas commis d'erreur, oublié un signe ou une boucle. Elle précisait la station, l'affiche publicitaire ou cinématographique, l'endroit sur le quai.<sup>612</sup>

Les textes de Sebbar forment des sortes de mosaïques où des références, des thèmes, et des symboles, reviennent dans une forme d'intertextualité circulaire. Si on accepte l'explication de Michel Laronde, l'intertextualité de Sebbar se situerait plutôt dans le registre de l'interculturalité, puisque ses références, comme les graffitis et les films, débordent de l'espace littéraire.

Or, de nos jours, le concept d'intertextualité en critique littéraire déborde nettement le champ des seules allusions à la littérature. Il inclut d'autres pratiques culturelles, au point qu'il est plus approprié de parler d'interculturalité, surtout avec les littératures post-coloniales [*sic* !] où l'élargissement du concept ajoutera beaucoup à l'interprétation de la littérature.<sup>613</sup>

En effet, les écrits de Sebbar construisent des toiles (mé)tissées, où chaque nœud occupe une place spécifique dans le processus de devenir un lien entre passé et présent. Dans ce sens, puisque ce sont essentiellement les personnages féminins qui remplissent le rôle de lien dans ses écrits, il est possible d'établir un rapport entre métissage et femmes.

Shérazade revient sur le concept de métissage dans le roman quand elle explique que « ce que je sais, c'est que la France se métisse... »<sup>614</sup>. Le concept de métissage est lié, dans la pensée de Lionnet, à l'acte d'écrire. Elle explique que dans le mot « tissage », on retrouve la racine latine de texte (*textus*), qu'écrire est construire une matière où s'entremêlent des milliers de fils. « L'écriture, comme le travail du lin ou du coton, est une mise en rapport de différentes idées »<sup>615</sup>. Lionnet est

---

<sup>612</sup> *Ibid.* p.206-207.

<sup>613</sup> LARONDE, Michel. « Itinéraire d'écriture ». In. LARONDE, Michel. *Leïla Sebbar*. Paris : L'Harmattan, 2003. p.37.

<sup>614</sup> SEBBAR, Leïla. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts. op.cit.* p.191.

<sup>615</sup> LIONNET, Françoise. « C'est maintenant que la pensée mauricienne prend son essor, grâce aux écrivains ». In. *Le Mauricien* (10/08/2012). URL : <http://www.lemauricien.com/article/francoise-lionnet-prof-litterature-francaise-francophone-et-comparee-ucla-«%C2%A0c3-maintenant-la>.

particulièrement sensible à la relecture des « écrivains de différents horizons »<sup>616</sup>, dont le rapprochement peut former des communautés d'écritures, qu'elles soient éphémères ou durables. Josefina Bueno Alonso analyse la phrase de Shérazade comme l'incarnation du « nouveau statut d'écrivain "métisse", qui en position d'étranger à l'intérieur du monde occidental, va lui-même créer un nouvel espace textuel où s'entrecroisent références, citations, intertextes »<sup>617</sup>, dans le but de créer un texte hybride, ce qu'on pourrait appeler également un texte métisse.

Lire et écrire rythment l'avancée de la narration de la trilogie. La pratique de lecture-écriture de Shérazade semble créer un point stable dans le roman. Elle entreprend une lecture quand elle se sent à l'aise, soit dans un espace clos, comme la bibliothèque, ou sous la couette, dans son lit ; soit quand elle cherche un refuge, comme dans l'épisode de captivité.

Le besoin constant d'écrire et de lire, de dévorer les livres à une vitesse fascinante et de maintenir une intertextualité constante au fil des pages peut être compris comme un contrôle exercé sur la narration du soi, sur la construction identitaire de la jeune protagoniste. Jean-Louis Hippolyte suggère<sup>618</sup> ainsi que l'ancrage du discours de Shérazade dans des récits canoniques — qui viennent des deux côtés de la Méditerranée, aussi bien des auteurs masculins bien connus que des autrices oubliées de l'Histoire —, lui permet de proposer une pratique d'écriture qui échappe aux récits colonialistes hégémoniques. « Shérazade needs to anchor her discourse in foundational narratives, not to get at an infallible truth but to divert narration from hegemonic colonialist discourses »<sup>619</sup>, explique-t-il. La particularité de la stratégie de Shérazade réside dans le geste de faire émerger des autrices et des figures féminines oubliées, passées sous silence par l'écriture historiographique, qui était une pratique essentiellement masculine. En ce sens « l'identité féminine se construit ainsi par la référence et se nourrit de celle-ci. La lecture, la peinture

---

<sup>616</sup> *Ibidem*.

<sup>617</sup> BUENO ALONSO, Josefina. « L'écriture de Leïla Sebbar : Croisements [*sic* !] textuels et culturels ». In. BOILEVE-GUERLET, Annick Manuel GARCIA, Dolores OLIVARES. *Les chemins du texte*. Santiago de Compostela : APFFUE, 1998. p.85.

<sup>618</sup> HIPPOLYTE, Jean Louis. « Storytelling on the run in Leïla Sebbar's « Shérazade ». *op.cit.* p.293.

<sup>619</sup> *Ibid.* p.293.

Notre traduction : « Shérazade a besoin d'ancrer son discours dans des narrations fondatrices, non pas pour arriver à une vérité infallible, mais pour détourner la narration des discours colonialistes hégémoniques ».

constituent un fil d'Ariane que l'héroïne poursuit [...] »<sup>620</sup>, comme l'affirme Schneider.

### **III.1.b.2. L'affrontement des cultures à la page blanche**

Comprendre le rôle que l'écriture et son apprentissage jouent dans *Georgette !* permet d'apprécier les tentatives de la protagoniste de faire cohabiter les deux cultures auxquelles elle est attachée dans sa vie. De ce fait, nous ne partageons pas l'avis de Chaillou, qui affirme que « Dans *Georgette !*, le refus de l'écriture est symboliquement représenté par les pages blanches du cahier de la petite fille »<sup>621</sup>. Elle semble oublier cependant que la protagoniste a entamé son cahier et a fait ses devoirs.

Mon cahier dans les mains, elle recherche mon écriture. Et ne trouve que des feuilles blanches. Elle est très ennuyée.<sup>622</sup> [...]

Alors ? Tu ne travailles pas ? Ni à l'école ni à la maison ?<sup>623</sup>

Un malentendu se met en place dans l'intrigue puisque la protagoniste a suivi les instructions de son père et a copié les lettres arabes qu'il a tracées au lieu de copier celles, qui composaient le devoir donné par la maîtresse, des lettres latines de l'alphabet français. L'écriture arabe n'est point refusée. Une différence fondamentale génère ce malentendu, notamment le fait que dans la pratique d'écriture arabe, on ouvre le cahier de gauche à droite, tandis que dans la pratique française, ce geste est accompli dans le sens inverse.

Chaillou fait référence au cahier d'écolier de la protagoniste qui remplit la fonction de cahier d'écriture. Le père de la protagoniste y a écrit des lettres en arabe dans le but de commencer l'apprentissage de l'alphabet arabe à sa fille. La jeune fille croit savoir que c'est de son père qu'émane le savoir lettré, elle pense avec fierté que son père détient le rôle de premier éducateur. L'auteur insiste sur la première personne qui exerce l'autorité dans la vie de la protagoniste. Quand elle apprend que la maîtresse de classe avait numéroté le cahier d'écriture afin de savoir quand un élève arrache une page, elle se sent piégée et trahie. « Je croirai plus jamais ce que je

---

<sup>620</sup> SCHNEIDER, Anne. « Leïla Sebbar, des prémisses à la quête de soi ». *op.cit.* p.414.

<sup>621</sup> CHAILLOU, Aurore. *Stratégies identitaires et littéraires dans l'œuvre de Farida Belghoul et de Gaëtan Soucy. op.cit.* p.67.

<sup>622</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !. op.cit.* p.41-42.

<sup>623</sup> *Ibid.* p.42.



vois. J'ai vu mon père écrire le premier sur mon cahier, et j'étais fière de lui. Pourtant, c'était pas vrai : il était le deuxième »<sup>624</sup>, avoue-t-elle.

La préoccupation majeure de la protagoniste consiste à trouver une stratégie par laquelle elle pourra harmoniser les deux cultures et écritures dont elle dispose afin de ne pas devoir trancher pour l'une ou pour l'autre. Trouver cette harmonie lui est vital puisque c'est une nécessité pour pouvoir avancer dans la société. « Dès que je dessine une écriture magnifique, aussi belle que la voix de mon père, je m'en vais loin d'ici, je me sauve au ciel avec un bon métier »<sup>625</sup>. Dans son monologue intérieur, elle propose une analogie imagée de cet essai. Elle explique vouloir posséder une belle voix comme celle de son père et de belles mains comme celles de sa maîtresse. Les deux figures se trouvent dans un rapport d'égalité dans cette image, les attributs des deux forment ensemble un être que souhaite devenir la fille. « Je voudrais bien une voix de seigneur et des belles mains de princesse. Je me tromperai jamais d'utilité : ni dans mon vocabulaire ni dans le bon sens d'un cahier »<sup>626</sup>. La suite de son monologue projette dorénavant l'échec de ses essais. Elle pense qu'un tel être ne peut pas exister. « Seulement, la vie refuse ! »<sup>627</sup>, dit-elle, sans donner d'autre explication.

Plus loin dans le roman, la maîtresse rappelle que le cahier est ainsi fait qu'arracher une page d'un côté entraîne le détachement d'une page de l'autre côté<sup>628</sup>. Les pages du cahier sont inséparables. Si on accepte que le cahier fonctionne comme métaphore de la jeune fille, on comprend alors pourquoi la folie reste la seule fin possible du roman : les deux cultures devraient cohabiter ensemble dans le corps de la jeune fille, mais cela n'est simplement pas possible, comme explique la fille.

Le tiraillement entre les deux cultures est renforcé par le père qui, comme stratégie, propose à sa fille de suivre les commandes de la maîtresse sans croire qu'elle dit la vérité. « Tu crois que c' qu'elle raconte la maîtresse, c'est ça l bien ! Y'a pas de bien qui peut venir d'eux, y'en a pas ! »<sup>629</sup>. La maîtresse convoque également la fille pour lui expliquer qu'apprendre l'arabe est bien, mais que cet apprentissage doit passer au second plan, à la maison. « Mais écoute-moi encore : n'utilise pas ton cahier

---

<sup>624</sup> *Ibid.* p.57.

<sup>625</sup> *Ibid.* p.64.

<sup>626</sup> *Ibid.* p.35.

<sup>627</sup> *Ibidem.*

<sup>628</sup> « Tu as arraché la première page et en le faisant, tu as entraîné la dernière. Regarde ton cahier comment il est fait. Les pages sont reliées ».

*Ibid.* p.124.

<sup>629</sup> *Ibid.* p.45.

de classe pour ces cours-là. Prends un autre cahier et laisse-là à la maison... »<sup>630</sup>. De ce fait, même si l'écriture fonctionne comme espace possible « d'une fuite de l'identité personnelle et nationale »<sup>631</sup>, cet espace est « [réifié] par la bipolarité arabo-française/franco-arabe »<sup>632</sup>.

En dernière instance, il convient de faire la remarque qu'il est curieux de constater que « bien que l'écriture soit le thème central du récit, on voit rarement la narratrice en train d'écrire »<sup>633</sup> et qu'elle s'affiche souvent comme fille muette. La narratrice perd la capacité de parler dans des situations cruciales, et souffre d'un mal de gorge, motif que nous avons déjà examiné dans la deuxième partie. « Ma voix est sans arrêt brouillée comme une radio en panne »<sup>634</sup>, lit-on à un moment de l'histoire. A une autre occasion, le monologue intérieur fait allusion au mutisme comme stratégie pour ne pas prendre de position dans la bataille qui s'installe dans la psyché de la protagoniste. « Ma voix est bloquée, je préfère. Sinon, je sors des pages numérotées à l'envers »<sup>635</sup>. Pour répondre à la situation paradoxale de savoir dans quel sens il faut tenir le cahier dans quelle situation de vie, la protagoniste de *Georgette !* préfère jouer la carte de la page blanche, comme stratégie de ne pas choisir, pour construire un lieu de résistance du mutisme et de la page blanche<sup>636</sup>.

### **III.1.b.3. L'écriture normative, une clé de la réussite**

Si l'apprentissage de l'écriture est ce qui était l'apprentissage sentimental dans le *Bildungsroman*<sup>637</sup>, alors la place centrale accordée à l'écriture par les auteurs de notre corpus ne surprend plus. *Le gone du Chaâba* et *Béni ou le Paradis privé* ne sont exempts de cette centralité quoique la question de la lecture-écriture occupe une place moins importante dans ce dernier. *Le gone du Chaâba* en particulier présente l'écriture comme l'outil par excellence de la réussite scolaire. Au moment où Azouz déclare vouloir devenir le meilleur élève de la classe, il s'applique à exceller dans ses

---

<sup>630</sup> *Ibid.* p.124.

<sup>631</sup> DELVAUX, Martine. « L'ironie du sort : le tiers espace dans la littérature beure ». In. *The French Review*, n°68 (03/1995). p.691.

<sup>632</sup> *Ibidem.*

<sup>633</sup> CHAILLOU, *Aurore. Stratégies identitaires et littéraires dans l'œuvre de Farida Belghoul et de Gaétan Soucy. op.cit.* p.67.

<sup>634</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !. op.cit.* p.35.

<sup>635</sup> *Ibid.* p.57.

<sup>636</sup> REECK, Laura. « De l'échec à la réussite dans le Bildungsroman beur ». *op.cit.* p.84.

<sup>637</sup> DURMELAT, Sylvie. *Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire. op.cit.* p.63.

devoirs. Or, la narration présente explicitement un seul type de devoir qui demande un travail acharné de la part du protagoniste. Il s'agit des rédactions pour les cours de M. Grand, de Mme Valard ou de M. Loubon. Dans le cas des deux premiers enseignants, la demande est simple : il faut se conformer aux normes d'écriture apprises en classe. Afin de construire un espace de réussite de l'écriture, Azouz n'hésite pas à faire des sacrifices. L'un des sacrifices consiste à s'éloigner des autres enfants du Chaâba qui l'accuseront d'avoir renié ses racines arabes, comme nous l'avons observé dans la deuxième partie de notre travail. Le deuxième sacrifice qu'il fait est de l'ordre du genre. Examinons-les.

Le choix de rester à la maison au lieu de jouer dehors avec les autres enfants permet à Azouz de consacrer du temps supplémentaire à accomplir ses tâches scolaires. La maison, comme nous l'avons remarqué, est un espace féminin où la mère a autorité. Azouz ne doit ainsi pas uniquement passer du côté des Français pour réussir à l'école, mais il doit également s'incruster dans l'espace féminin de la maison. L'exclusion est double : l'exclusion de la communauté arabe par ses camarades de classe et l'exclusion du jeu. Cette dernière n'est que temporaire. Elle ne concerne que les soirées passées à la rédaction des compositions, temps auparavant consacré au jeu, à la socialisation entre enfants. Si nous suivons l'argumentation de ses camarades de classes arabes sur les valeurs attachées au féminin, nous pouvons faire l'hypothèse que rester auprès de sa sœur et de sa mère l'effémine. Ses camarades de classes affirment notamment que pleurer, obéir au maître français ou suivre ses valeurs morales sans résistance sont vus comme l'adoption des valeurs féminines puisque cela signifierait qu'Azouz se soumet au maître. Qui dit soumission, dit femmes, d'après eux. Moussaoui dit ainsi à Azouz après la scène de la leçon de morale du maître dans laquelle il demande aux enfants d'enlever leurs chaussettes. « Toi, t'es le pire des fayots que j'aie jamais vus. Quand il t'a dit d'enlever tes chaussettes, qu'est-ce que t'as dit ? Oui, m'sieur, tout de suite... comme une femme »<sup>638</sup>. Le père d'Azouz semble partager ce qui serait la définition de virilité. Il lui explique notamment après l'épisode de circoncision que pleurer renvoie à un comportement de femme. Un « vrai homme » n'a pas de larmes. « Mon fils est un homme, il ne pleure pas [...] »<sup>639</sup>. Rester à la maison est alors vu comme féminin.

---

<sup>638</sup> BEGAG, Azouz. *Le gone du Chaâba*. *op.cit.* p.105.

<sup>639</sup> *Ibid.* p.112.

Suivre les normes imposées par le maître est également vu comme féminin, mais on observe déjà une divergence générationnelle à propos de ce dernier exemple. Le père approuve notamment les efforts faits par son fils et ne questionne pas l'autorité des enseignants. Il semblerait que les autres garçons se soient appropriés des stéréotypes auxquels ils ont été exposés, ceux qui associent la virilité à la violence notamment, représentations qui, selon Guénif-Souilamas<sup>640</sup>, proviennent de l'ère coloniale.

Un autre épisode de rédaction scolaire lui vaut d'être accusé d'avoir copié sur Maupassant<sup>641</sup>, quand, en réalité rien de tel ne s'est passé. L'accusation brise sa créativité et son originalité et Azouz se résigne à accomplir les devoirs sans essayer d'y ajouter sa touche personnelle. Cet épisode exemplifie les impasses du système monolingue de l'école. Dès lors, le narrateur s'interroge sur les limites d'une institution excluant le mélange des cultures et des modèles au sein d'un simple exercice scolaire. De notre point de vue, cet épisode cristallise la frustration du protagoniste face au principe de l'assimilation, qui nie la richesse du multiculturalisme et les valeurs que la créativité porte en soi.

Je n'avais rien volé à Maupassant, mais j'avais été condamné sur des soupçons. Depuis ce jour, tous les élèves, sauf Babar, m'avaient considéré comme un petit malin, pour ne pas dire un malhonnête, et, à chaque rédaction que nous avons à faire à la maison, j'évitais à grandes enjambées le piège de l'originalité. J'écrivais deux pages sur la mer, la montagne, les feuilles d'automne qui tourbillonnent, le manteau de neige de l'hiver, mais Mme Valard n'appréciait toujours pas et, dans la marge de mes copies, elle inscrivait en rouge : « Inintéressant ! Manque d'originalité ! Trop vague ! ». <sup>642</sup>

Le tournant de l'histoire a lieu quand son nouveau professeur, M. Loubon, un homme pied-noir, fait cadeau d'un livre sur l'Algérie à Azouz. « J'étais tellement ravi de cette intimité avec M. Loubon qu'en rentrant à la maison j'ai confié à mon père que mon professeur pied-noir m'avait donné un livre qui parlait de l'Algérie »<sup>643</sup>, confie Azouz, heureux. Son acceptation est un geste d'invitation. Les particularités du vécu du protagoniste sont acceptées, M. Loubon leur fait une place à son cours de français,

---

<sup>640</sup> Pour aller plus loin, voir GUENIF-SOUILAMAS. Nacira et Eric Macé. *Les féministes et le garçon arabe*. La Tour d'Aigues : Editions de l'Aube, 2004, avec une attention particulière au chapitre « De nouveaux ennemis intimes : le garçon arabe et la jeune fille beurette ».

<sup>641</sup> Nous signalons l'ouvrage de Michel Laronde, *Postcolonialiser la haute culture : à l'école de la République* (Paris : L'Harmattan, 2008), pour celles et ceux qui travaillent sur les réinterprétations littéraires de la « Haute Culture » française dans les œuvres des auteurs qui se lient aux immigrations maghrébines et sub-sahariennes.

<sup>642</sup> BEGAG, Azouz. *Le gone du Chaâba*. *op.cit.* p.221-222.

<sup>643</sup> *Ibid.* p.216.

c'est-à-dire au sein de l'institution française qu'est l'école. En quelque sorte, il invite l'héritage historique et culturel d'Azouz de faire partie des normes, il les accueille.

L'écriture devient de nouveau un espace de créativité. A l'occasion d'un devoir de dissertation sur un sujet libre, Azouz choisit de traiter le racisme ordinaire dont il fait l'expérience et de construire une histoire autobiographique à partir de ce vécu. Nous approfondirons le rôle narratif de cette dissertation dans le prochain chapitre où il sera question des fins de *Bildungsroman* impossibles. Pour l'instant, soulignons que, par l'écrit, Azouz réussit à exprimer pleinement le tiraillement qu'il éprouve à se situer à la fois du côté de l'Algérie et du côté de la France. L'écriture s'avère être un exercice libérateur. C'est dans la dissertation libre dans lequel il choisit le racisme comme sujet qu'il trouve à exprimer son originalité. Comme le dit Emery<sup>644</sup>, Azouz réussit à dépasser les oppositions auxquelles il doit se confronter grâce au travail scolaire, notamment grâce à l'écrit.

Il est alors paradoxal de constater que l'exclusion finale de *Béni ou le Paradis privé* est communiquée à Béni par l'écrit avant qu'il puisse y avoir un dialogue. Au moment où il essaie de gagner l'accès à la discothèque, le videur, sans prononcer d'abord un seul mot, lève son doigt et montre le tableau. L'écriture prend ici alors une fonction radicalement différente que dans *Le gone du Chaâba*, témoignant du fait que la persévérance scolaire ne suffit pas seule à surmonter les obstacles de la vie, notamment le racisme ordinaire qu'Azouz et Béni rencontrent au cours du roman.

Il lève le doigt vers une des pancartes, celle où la main d'un malin a écrit qu'il fallait obligatoirement être habillé en dimanche pour entrer au Paradis, et là, j'ai senti France me glisser entre les doigts, comme la roue avant de la mobylette de mon père a dérapé sur la chaussée enneigée. La mort guette partout.<sup>645</sup>

Si nous acceptons l'argument selon lequel *Béni ou le Paradis privé* est la suite du *Gone du Chaâba*, il est intrigant de constater que l'écriture cesse de fonctionner

---

<sup>644</sup> « With his autobiographical *Le Gone du Chaâba* [sic !] (1986), Begag introduces a very bright and insightful beur subject, who, through his contacts in school and his writing, moves between and ultimately transcends the diametrically opposed geographical and mental spaces of the French urban landscape ».

EMERY, Meaghan. « Azouz Begag's "Le Gone du Chaâba": Discovering the Beur Subject in the Margins ». In. *The French Review*, n°6 (05/2004). p.1153.

Notre traduction : « Avec son autobiographique *Gone du Chaâba* [sic !] (1986), Begag nous présente un sujet beur brillant et perspicace qui, à travers ses rencontres à l'école et ses écrits, navigue entre, et transcende, les espaces géographiques et mentaux diamétralement opposés du paysage urbain français ».

<sup>645</sup> BEGAG, Azouz. *Béni ou le Paradis privé*. op.cit. p.169.

comme espace libérateur où les diverses cultures peuvent s'entremêler, formant une communauté multiculturelle inclusive.

### III.2. Jouer des rôles, transformer les corps

Renverser les codes sociaux, faire de l'espace minoritaire une source de contre-discours inventif, telles sont quelques unes des réponses de nos protagonistes aux diverses formes de domination qu'ils subissent. Nous avons choisi de travailler sur le jeu de performances, qu'on pourrait aussi appeler le jeu théâtral par lequel les protagonistes ripostent et déplacent les images qui leur sont renvoyées par la société dominante. Ainsi, par exemple, Béni se considère comédien. Martine Delvaux explique à ce sujet que « [...] par l'importance qu'il accorde au jeu théâtral à l'intérieur de sa narration, [il] parvient à mettre en doute la possibilité de conférer *un* sens « véritable » à son récit, tactique qui introduit le tiers espace »<sup>646</sup>. Ce tiers espace, comme l'appelle Delvaux, est celui de l'entre-deux que nous avons observé dans le chapitre précédent. Dans ce chapitre, nous souhaitons nous concentrer sur les diverses manières dont l'acte de jouer, de devenir comédienne et comédien fonctionne dans le processus de confrontation aux stéréotypes. Outre le fait de changer de nom qui impliquait déjà la performance d'une identité, les auteurs mettent en scène la performance théâtrale de plusieurs manières, comme nous l'avons vu dans le chapitre sur l'acte de nommer. Chez Begag, c'est à travers l'image du comédien ; chez Sebbar des personnages imaginent Shérazade dans des scènes de film et de photographie ; dans *Georgette !*, enfin, la protagoniste transforme son propre corps et s'imagine autre, jusqu'à ce qu'elle ne sache plus faire la distinction entre réalité et hallucination.

Les études postcoloniales et les études de genre témoignent d'un grand intérêt pour le regard et son pouvoir performatif. Le terme du « regard colonial »<sup>647</sup> renvoie ainsi au mécanisme des représentations<sup>648</sup> en tant qu'espaces construits de stéréotypes. Tamara Hunt et Micheline L. Lessard résument cette notion comme : « when colonial

---

<sup>646</sup> DELVAUX, Martine. « L'ironie du sort : le tiers espace de la littérature beure. » In *The French Review*. n°4 (03/1995). p. 689.

<sup>647</sup> En anglais : *colonial gaze*.

<sup>648</sup> Il nous semble judicieux de rappeler rapidement le sens que prend la notion de représentation en sciences humaines, dans lesquelles on insiste beaucoup sur l'aspect positif des stéréotypes. En effet, comme le démontrent, Jean-Claude Abric, Christian Guimelli, Pascal Molinier et Patrick Rateau, les représentations, et ainsi les stéréotypes changent de culture en culture. Ce sont les représentations qui permettent aux individus de se sentir membre d'un groupe, de se constituer en groupe, et en même temps, de constituer les groupes des autres, à mesure que se construit le sentiment du « nous ». Ils reprennent la vision de Weber (1921), selon qui les représentations fonctionnent comme une sorte de matrice sociale à travers laquelle l'individu peut entreprendre une action dans la société, qu'elle aille à l'encontre ou non des représentations.

ABRIC, Jean-Claude, Christian Guimelli, Pascal Molinier et Patrick Rateau. « Social Representation Theory ». In. VAN LANGE, Paul. A. M. et Arie W. Kruglansky. *Handbook of Social Psychology*. London : Sage Publications. p.477-497.

powers considered their subject peoples, they often employed what could be called the "colonial gaze" : that is, they saw the colonies through eyes that were blurred by misinformation, misconceptions, and stereotypes »<sup>649</sup>. L'un des penseurs qui a analysé le pouvoir performatif d'un tel regard fut Edward Saïd, qui affirme qu'à travers la production écrite et visuelle de l'entreprise coloniale, l'Occident a « construit » l'Orient tel qu'il voulait l'apercevoir et l'a réduit à une image composée de stéréotypes qui servait à justifier la propagande colonisatrice et à faire de l'Orient « l'Autre ». Hunt et Lessard attirent l'attention sur le fait que la construction du regard colonial ne s'est pas opérée de la même façon pour les deux sexes, que *l'Oriental* fut construit sur des logiques différentes que *l'Orientale*. Ainsi, le regard porté sur les sujets coloniaux était genré, détail que les critiques avaient oublié de prendre en compte pendant longtemps.<sup>650</sup> Griselda Pollock, théoricienne de la représentation en art féministe, remarque en outre que dans « représenter » figure l'idée de *re-présenter*, de présenter à nouveau quelque chose qui est déjà là. Re-présenter s'inscrit donc dans une logique référentielle, comme s'il s'agissait de copier.

I use the term here to mean the production of meaning by the production of new means to produce meaning. Most theories of art are referential, using terms like reflect or express, or even represent. These imply that there is something, a person, a thing, a world, with its already formed meaning, which art as a secondary system, reflects, expresses or re-presents.<sup>651</sup>

Les études postcoloniales ainsi que les études de genre démontrent la limite qu'il peut y avoir à considérer que représenter reviendrait à copier un système de signifiants. Butler démontre dans *Trouble dans le genre* que le genre en soi-même est un type de performance. Selon elle, une société est construite sur la répétition des normes qui s'expriment par les mots, c'est-à-dire, par des discours. Dans le but de changer les normes, il faut alterner ces discours, et répéter ce discours alterné à l'excès. Rappelons ce qu'affirme Anne Berger dans *Le grand théâtre du genre*. Berger s'y intéresse particulièrement à la formation des études de genre aux Etats-Unis et dit que les études de genre s'y sont constituées en tant que théorie de la performance, signifiant que parler de genre implique toujours de parler de performance, de jeu.

<sup>649</sup> HUNT, Tamara L. et Micheline L. Lessard. *Women and the Colonial Gaze*. New York : Palgrave, 2002. p.1.

Notre traduction : « Lorsque les pouvoirs coloniaux considéraient leurs peuples sujets, ils employaient souvent ce que l'on pourrait appeler le "regard colonial" : c'est-à-dire qu'ils voyaient les colonies à travers des yeux brouillés par la désinformation, les idées fausses et les stéréotypes ».

<sup>650</sup> *Ibidem*.

<sup>651</sup> POLLOCK, Griselda. « Painting, Feminism, History ». *op.cit.* p.173.



En définissant le « genre » comme un « act », mot qui signifie à la fois l'action ou l'agissement et le jeu d'acteur en anglais, et en qualifiant l'hétérosexualité, entendue comme une pratique culturelle, de « comédie » (« *an intrinsic comedy* »), Judith Butler conçoit bien le genre comme une performance.<sup>652</sup>

Suivant l'explication d'Anne Berger, on comprend pourquoi Butler questionne la féminité en tant que mascarade. Elle part des propos de Lacan, notamment de son « exposé sur la comédie hétérosexuelle »<sup>653</sup>. Lacan comprenait la féminité comme un masque destiné à masquer le manque de phallus. D'après Butler, cette idée implique qu'il existerait une vérité sous le masque, qu'une féminité naturelle, originelle se cacherait et attendrait d'être révélée. Or Butler se méfie de l'idée selon laquelle il y aurait quelque chose comme *la* féminité. Autrement dit, il est important pour elle de ne pas réduire le genre à la performance ou à la *réalisation* d'une identité pré-définie et unique. Elle affirme en effet que

Il n'y a pas d'« essence » qui exprime ou extériorise le genre ni l'idéal objectif auquel le genre aspire. Le genre n'étant pas un fait, il ne pourrait exister sans les actes qui le constituent. Il est donc une construction dont la genèse reste normalement caché ; l'accord collectif tacite pour réaliser sur un mode performatif, produire et soutenir des genres finis et opposés comme des fictions culturelles est masqué par la crédibilité de ces productions [...]<sup>654</sup>

Butler se réfère ici à la valeur performative du genre comme survie possible dans le système normative, où bien performer son genre serait la clé d'être accepté par la société en tant qu'homme ou femme. Elle définit la mascarade en lien avec le déni du désir féminin par le système patriarcal de la société occidentale tout comme Irigaray le fait dans *Ce sexe qui n'en est pas un*, et la développe à travers l'optique de l'homosexualité féminine, dont il ne sera pas question dans notre étude<sup>655</sup>. Butler fait référence à la tactique de la mimésis, à laquelle nous avons également fait référence dans notre étude, et qui sert de point de départ pour de nombreuses féministes<sup>656</sup>. Butler a commencé à travailler sur la performativité du genre en partant de l'analyse

---

<sup>652</sup> BERGER, Anne. *Le grand théâtre du genre*. Paris : Belin, 2013. p.10.

<sup>653</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. *op.cit.* p.131.

<sup>654</sup> *Ibid.* p.264.

<sup>655</sup> Pour aller plus loin, voire les pages 131-147 dans BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. *op.cit.*

<sup>656</sup> « Jouer de la mimésis, c'est donc pour, une femme, tenter de retrouver le lieu de son exploitation par le discours, sans s'y laisser simplement réduire. C'est se soumettre — en tant que du côté du "sensible", de la "matière"... — à des "idées", notamment d'elle, élaborées dans/par une logique masculine pour faire "apparaître", par un effet de répétition ludique, ce qui devrait rester occulté : le recouvrement d'une possible opération du féminin dans le langage. »

IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Editions Minuit, 1977. p.74.

de Derrida de *Devant la loi*, nouvelle de Kafka. Elle en a retenu le propos selon lequel « l'attente fait advenir son objet »<sup>657</sup>. Elle s'était demandée si l'attente n'était pas une analogie du genre, si le genre n'était pas une essence qui se révélait à travers la production des normes, s'il ne s'agissait pas d'une attente « qui [finissait] précisément par produire le phénomène tant attendu »<sup>658</sup>. L'attente se composerait alors d'une série de performances qui, à force de répéter de façon rituelle les mêmes gestes, construirait l'objet de l'attente même.

L'idée que le genre est performatif a été conçue pour montrer que ce que nous voyons dans le genre comme une essence intérieure est fabriqué à travers une série ininterrompue d'actes que cette essence est posée en tant que telle dans et par la stylisation genrée du corps<sup>659</sup>.

Le caractère de performance du genre nous intéresse dans le sens où cette notion fonctionne ensemble avec la notion du « regard colonial » dans la mesure où c'est par le regard projeté sur le corps de l'autre que transmet et se répète le système normatif qui régule le corps de l'Autre, régulation à laquelle l'Autre répond en performant le rôle qui lui est prescrit. Cet exemple montre bien pourquoi les études de genre et les études postcoloniales se complètent dans l'analyse de notre corpus. Butler nous met cependant en garde sur le danger que courent les actes de performances. Elle explique notamment :

Les métaphores perdent leur force métaphorique lorsqu'elles se figent en concepts avec le temps. Il en va de même des performances subversives : elles courent toujours le risque de devenir des clichés usés à force d'être répétées, et chose plus importante encore, répétées dans le cadre d'une économie de marché où la « subversion » a une valeur marchande.<sup>660</sup>

Edward Saïd était l'un des premiers à attirer l'attention sur le pouvoir performatif du regard porté sur les Orientaux pendant la colonisation. Dans *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, il explique que le discours dit « orientaliste » se réfère à une pratique propre aussi bien au 19e qu'au 20e siècle qui tente d'instaurer une relation hiérarchique de pouvoir entre dominant et dominé. Cette relation de dominant-dominé fait référence à un rapport de force particulier au colonialisme dans lequel le regard porté sur l'Autre exprime la position de pouvoir de celui qui regarde et le construit en tant que sujet dominé. Saïd était particulièrement

---

<sup>657</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité. op.cit.* p.35.

<sup>658</sup> *Ibidem.*

<sup>659</sup> *Ibid.* p.36.

<sup>660</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité. op.cit.* p.45.

sensible à la construction des stéréotypes. Il souligne ainsi que transformer un peuple entier en objet, en créant des représentations stéréotypées, puis le délimiter par un discours dominant est « un acte de violence »<sup>661</sup>.

Dans la préface de *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Saïd évoque le phénomène de l'invention de l'Orient par l'Europe. Le terme « invention » fait référence au caractère artificiel du processus, et attire l'attention sur le fait que l'Orient, en tant que catégorie occidentale, ne reflète pas des réalités culturelles ou historiques. En effet, si « l'Orient a presque été une invention de l'Europe »<sup>662</sup>, alors l'Occident n'en est pas moins puisque l'Occident construit l'Orient et se construit à travers le regard qu'il porte sur l'Autre. C'est un processus réciproque.

L'« Orient » et l'« Occident » ont été fabriqués par l'homme [...] l'Orient est une idée qui a une histoire et une tradition de pensée, une imagerie et un vocabulaire qui lui ont été donné en réalité et présence en Occident et pour l'Occident.<sup>663</sup>

Saïd problématise la représentation de l'Orient et de ses habitants en invoquant le travail néfaste des sciences et des média occidentaux. Il affirme qu'aujourd'hui, les représentations reconstituent continuellement l'imaginaire orientaliste du 19<sup>e</sup> siècle, l'adaptant aux événements de nos jours, tout en maintenant ainsi le rapport de dominant-dominé de l'époque de la colonisation. Le caractère dominant de ces représentations résulte principalement de la transformation des habitants de l'Orient en des objets de regard. La logique de l'objectification est particulièrement visible dans les images prises des femmes, que l'on parle de photographies ou de peintures. Saïd ne s'intéresse que peu au caractère genré de l'objectification des « Orientaux », il s'intéresse plutôt à la logique et à la violence de la séparation communautaire par laquelle on désigne un « eux » (les orientaux) par opposition à un « nous » (les occidentaux), séparation qui aboutit à la création de deux groupes distincts qui ne

---

<sup>661</sup> SAID, Edward. *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Paris : Editions du Seuil, 2003 [1978].

<sup>662</sup> « L'Orient a presque été une invention de l'Europe, depuis l'Antiquité lieu de fantaisie, plein d'êtres exotiques, de souvenirs et de paysages obsédants, de disparition : il a été, son temps est révolu. Cela semble peut-être sans importance que des Orientaux soient eux-mêmes en jeu de quelque manière, que, à l'époque de Chateaubriand et de Nerval déjà, des Orientaux aient vécu là et qu'aujourd'hui ce soient eux qui souffrent : l'essentiel, pour le visiteur européen, c'est la représentation que l'Europe se fait de l'Orient et de son destin présent, qui ont l'un et l'autre une signification toute particulière, nationale, pour le journaliste et pour ses lecteurs français ».

*Ibid.* p.13.

<sup>663</sup> *Ibid.* p.17.

peuvent pas se reconnaître les uns dans les autres.<sup>664</sup> L'intérêt majeur du travail de Saïd se situe sur le plan méthodologique puisqu'il « propose une nouvelle approche intellectuelle et disciplinaire, qui évite le piège d'un essentialisme culturaliste [...] parce que toute distinction radicale entre « soi » et les « autres » est porteuse d'affrontements »<sup>665</sup>, résume Anne Berger.

Dès lors, il convient de tourner notre attention vers le contexte des années 1980 en France, et plus spécifiquement, tel qu'il transparaît dans notre corpus. Les protagonistes revendiquent une identité « croisée », et de ce fait, se situent à la fois du côté de l'Orient et du côté de l'Occident. Les discours ont construit l'Orient, tout comme les discours médiatiques ont construit les Beurs, reconnaissables par les attributs spécifiques : ce sont des jeunes, de couleur de peau distinctive, habitant dans les banlieues, garçons délinquants, filles animatrices sociales. Accepter une forme discursive comme reflet de la réalité peut alors conduire à accepter le signifié comme dépositaire de la réalité. Ce qu'il importe de comprendre, c'est la façon dont un discours langagier ou pictural peut devenir si puissant qu'il soit accepté comme vérité. Yegenoglu<sup>666</sup> y attire notre attention sur ce point en invoquant les propos de Butler. Butler constate, notamment dans *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, que l'acte de nommer exerce sa puissance par la répétition, ce qui signale que l'acte de nommer n'est jamais stable, que le signifiant n'est jamais fixe. Cela dit, peut-on argumenter en invoquant les propos de Yegenoglu, que la notion d'Orient n'est non plus une notion stable, mais est en constant développement, en constante évolution.

Notre corpus propose une panoplie d'exemples de mise en scène du pouvoir subversif de la performance du corps. Performer revient alors à s'émanciper, à démentir, à contredire ou à s'isoler pour construire une réalité alternative. Nous suggérons de commencer l'analyse des exemples par la trilogie de Shérazade dans laquelle les images guident la protagoniste vers l'Algérie, tout en remplissant la

---

<sup>664</sup> Saïd dit ainsi : « c'est avoir autorité sur lui, et autorité ici signifie que « nous » « lui » refusons l'autonomie ».

*Ibid.* p.47.

<sup>665</sup> BERGER, Anne. « Traversées de frontières : postcolonialité et études de « genre » en Amérique ». In *Labyrinthe*, n°24 (2006). pp.17-18. URL : <http://labyrinthe.revues.org/1245>.

<sup>666</sup> YEGENOGLU, Meyda. *Colonial Fantasies : Towards a Feminist Reading of Orientalism*. *op.cit.* p.21

fonction d'intégrer des situations d'énonciation où Shérazade peut déconstruire les stéréotypes et les normes sociales qui existent sur les « femmes orientales ».

Nous souhaitons évoquer ici la thèse de Braidotti sur la nécessité de trouver des moyens épistémologiques autres pour penser le corps féminin et le corps minorisé et marginalisé. Braidotti explique dans « Body-Images and the Pornography of Representation »<sup>667</sup>, faisant référence à la psychanalyse et au stade du miroir de la pensée lacanienne, que tout sujet se construit à travers et dans le corps, construction dont le regard est un vecteur primaire. Braidotti consacre cet article à souligner l'importance des théories féministes dans la déconstruction du regard porté sur le corps féminin qui est véhiculé dans une logique de surveillance depuis le siècle des Lumières. Elle fait référence à Foucault et sa théorie de la surveillance, que nous avons déjà citée dans notre étude. Elle affirme notamment que

The body as mark of the embodied nature of the subject thus becomes the site of proliferating discourses, forms of knowledge and of normativity : economy, biology, demography, family sociology, psychoanalysis, anthropology, etc. can all be seen as discourses about the body.<sup>668</sup>

Le regard porté sur le corps propose un cadre et définit la construction du sujet, et la mise en forme de la subjectivité. Braidotti prend également comme point de départ les thèses d'Irigaray sur l'importance du regard<sup>669</sup>, pour souligner que le regard demande une politique de positionnement et que tout positionnement implique une responsabilité<sup>670</sup>. Cette responsabilité découle du fait que le monde n'est pas un objet passif qu'on peut regarder, mais que tout regard implique une forme d'interaction entre deux agents. Dans ce chapitre, nous proposons d'étudier les interactions qui se mettent en scène en réponse au regard porté sur les protagonistes de notre corpus. Nous sommes particulièrement intéressés par les stratégies qu'ils déploient pour déconstruire ce regard et pour construire un espace vivable à l'aide de ces stratégies. Il n'y a pas que le genre, qui soit le produit d'une performance ; pas plus que la performance n'est l'outil que des femmes. Comme les deux romans de Begag le

---

<sup>667</sup> BRAIDOTTI, Rosi. « Body-Images and the Pornography of Representation ». In. LEMON, Kathleen et Margaret Whitford. *Knowing the Difference. Feminist Perspective in Epistemology*. New York : Routledge, 2002. pp.17-30.

<sup>668</sup> *Ibid.* p.18.

<sup>669</sup> Irigaray proposait de remplacer le regard par le tactile, argumente Braidotti. Pour aller plus loin, voir Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Editions Minuit, 1977 et Irigaray, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Paris : Editions de Minuit, 1974.

<sup>670</sup> BRAIDOTTI, Rosi. « Body-Images and the Pornography of Representation ». *op.cit.* p.28.

montrent, la performance est aussi la stratégie dont se servent les représentants des minorités. Nous sommes conscients que Butler s'oppose à l'importation de ses thèses et de leur décontextualisation. Nous ne proposons pas toutefois une analogie entre genre et minorité. Nous attirons seulement l'attention sur les similitudes entre les stratégies que des personnes exclues ou du moins, confrontées à des formes de domination utilisent afin d'essayer de déconstruire le regard qui est porté sur eux.

### **III.2.a. La tactique du caméléon**

Pour résister à la domination, une première stratégie des personnages peut être repérée dans *Georgette!* et *Béni ou le Paradis privé*. Les deux protagonistes déclinent à l'infini le jeu théâtral afin de construire chaque détail de leur vie autour de la volonté d'être acceptés aussi bien par leur famille que par leur entourage. Si le jeune âge de la protagoniste de *Georgette!* la condamne à exister dans un espace clos, délimité par l'école et la maison, Béni, en tant qu'adolescent et en tant que garçon, a déjà accès à une mobilité plus importante. Dans notre corpus, c'est Shérazade qui affiche la liberté spatiale la plus importante, mais n'oublions pas que cette liberté a un prix : la jeune femme a dû fuguer de la maison familiale. Béni, en tant que garçon, il n'est pas soumis à une telle contrainte de genre, il dispose d'une liberté relativement importante sans qu'il ait à renier sa famille pour l'acquérir.

Les trois protagonistes choisissent le jeu théâtral comme jeu du corps pour arriver à leur but : se transformer pour ne plus être l'Autre. Les trois romans diffèrent cependant dans la mise en scène de cette stratégie. Tandis que dans *Georgette!*, nous sommes témoins d'une expérimentation de toutes sortes de modèles, du vieillard à la fleur de la maîtresse en laquelle la protagoniste s' imagine, Shérazade procède par la moquerie et la transgression. Béni, à son tour, joue avec les assignations genrées des attributs corporels et avec son accent, n'hésitant pas à se glisser dans la peau d'un immigré étranger adulte si la situation le demande. Dans ce chapitre, nous proposons de regarder comment les protagonistes deviennent des caméléons qui changent de peau pour satisfaire les attentes de la société dans laquelle ils vivent.

#### ***III.2.a.1. La confrontation à l'image***

La fonction de l'image dans la trilogie de Shérazade est au moins double. Premièrement l'image sert à mettre en scène les divers stéréotypes qui construisent la « femme orientale ». Deuxièmement, c'est à travers l'image, et plus spécifiquement la peinture et la photographie, que Sebbar articule les stratégies subversives à l'aide desquelles Shérazade déconstruit les représentations qu'on essaie d'imposer sur elle.

L'intrigue de la trilogie commence par la rencontre de Julien et de Shérazade, qui crée son fil conducteur. Au cours des trois tomes, leur relation reste déterminée par les fantasmes orientalistes de Julien. C'est lui qui initie Shérazade à la culture

française de l'époque colonialiste, notamment à l'univers de la peinture et de la littérature et qui cherche inlassablement à capturer l'image parfaite de Shérazade qui correspondrait à l'image mentale qu'il a construite d'elle. Leur relation se transforme avec le temps en relation amoureuse. La passion orientaliste de Julien lui permet de fonctionner comme personnage catalyseur, puisque c'est lui qui fait découvrir à Shérazade l'histoire coloniale qu'il a vécue en tant que pied-noir, les mythes sur l'Orient, les œuvres littéraires orientalistes. Leurs discussions suscitent l'intérêt de la jeune fille, qui cherche à connaître toujours davantage le regard que les hommes blancs, occidentaux portaient sur ses ancêtres symboliques et les raisons de leur fascination pour les femmes orientales. On lit ainsi : « Il racontait à Shérazade les femmes des harems, l'Afrique du Nord de Delacroix et de Fromentin, les ouvriers agricoles arabes et les petits colons qu'il avait connus en Algérie, les enfants des rues avec qui il avait toujours joué »<sup>671</sup>. En effet, Julien est passionné de tout ce qui se réfère à l'Orient. Il collectionne des peintures de femmes orientales, il traduit des textes arabes en français et envisage le tournage d'un film dont il écrit le scénario et dont il réserve le rôle principal à Shérazade.

Il est intéressant de noter que Sebbar elle-même travaille à partir des images qu'elle récupère des médias et des archives de l'époque coloniale ou de sa propre archive familiale. Dans son écriture, l'image sert souvent à exprimer la tension entre l'Orient et l'Occident à travers des situations où les deux cultures s'affrontent. C'est également un outil qui aide à confronter Shérazade à sa double identité et à déclencher une réflexion sur le regard que le monde extérieur porte sur elle. Finalement, l'image sert aux personnages de boussole dans la reconsidération de leur identité et de leur place dans les deux cultures dont ils sont héritiers. Sebbar met continuellement en question la représentation de l'immigré.e tout en déplaçant le discours traditionnel en donnant la parole aux marginalisés — femmes, pères sans famille, jeunes, immigrés.

Si on accepte la thèse d'Ella Shohat<sup>672</sup> selon laquelle la mise en récit du passé se compose de fragments qui continuent à vivre dans le présent par l'écrit, et que ces

---

<sup>671</sup> SEBBAR, Leïla. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. *op.cit.* p.13.

<sup>672</sup> « La notion de ce passé peut ainsi se négocier autrement : non pas en tant que phase statique et fétichisée à reproduire littéralement mais en tant qu'ensembles fragmentés d'expériences et de souvenirs en récit, qui servent de base pour la mobilisation des communautés contemporaines ». SHOCHAT, Ella. « Document. Notes sur le « post-colonial » (1992) », In. *Mouvements*, n° 51 (03/2007). p.88.



fragments aident à « mobiliser » les communautés contemporaines, alors nous pouvons lire la trilogie de Shérazade comme la manifestation d'un tel projet postcolonial. Pour sa part, Mortimer<sup>673</sup> avance que le concept de l'orientalisme de Sebbar rejoint celui de Saïd. Tous les deux le considèrent comme la projection des fantaisies et des imaginaires du monde occidental, et comme la personnification du mythe colonial de l'Autre. Il est intéressant d'ajouter que Sebbar avoue elle-même par exemple dans *Je ne parle pas la langue de mon père* que l'Algérie signifie pour elle un ensemble de souvenirs d'enfance qui, au fil du temps, se sont transformés en fantasmes. Les références orientalistes et la présence de personnages immigrés ou métisses remplissent la fonction narrative de déstabiliser le concept de l'identité culturelle française, dit Mortimer.

Nous proposons ici de nous intéresser au rôle narratif de l'image dans la trilogie en lien avec le reflet du regard porté sur la protagoniste. Le caractère primaire de la photographie est d'être un document qui reflète la réalité, mais elle remplit également la fonction de catalyseur de fantasmes, en créant un pont entre l'imagination et la réalité. Elle est susceptible de devenir un fétiche, un objet d'adoration. Dans la trilogie, c'est l'objet de l'adoration de Julien, qui lui attribue des qualités fantasmées, telle la personnification de la photographie quand la possession de la personne réelle et de son corps s'avère impossible. Mary B. Vogl explique que « Julien finds the posters "plus beau qu'en vrai" delighting in the simulacra of the reproduction of the real »<sup>674</sup>. Dans cette scène, il ne s'agit pas seulement de l'adoration de l'image de Shérazade. Julien oscille, en effet, entre l'amour qu'il ressent pour la fille et l'amour qu'il ressent pour l'image qu'il a construite de Shérazade à partir de son propre regard. Son regard n'était pas neutre, mais se construit, à son tour, de fantasmes, de détails historiques, d'images d'artistes qui forment ensemble la notion de « la femme orientale » aux yeux de Julien. Sebbar croise le sentiment de Julien pour la fille et celui pour l'image, renforçant à la fois le pouvoir de la photographie et soulignant en même temps ses limites.

---

<sup>673</sup> MORTIMER, Mildred. « L'exil et la mémoire dans Le silence des rives ». In. LARONDE, Michel. *Leïla Sebbar*. Paris : L'Harmattan, 2003. pp.69-86.

<sup>674</sup> VOGL, Mary B. *Picturing the Maghreb. Literature, Photography, (Re)presentation*. Oxford : Roxman&Littelfield Publishers, 2002. p.147.

Vogl fait référence à SEBBAR, Leïla. *Le Fou de Shérazade. op.cit.* p.30.

Notre traduction : « Julien trouve les posters "plus beau qu'en vrai" se réjouissant dans le simulacre de la reproduction du réel ».

Préserver le moment et transposer le passé dans le présent est l'une des qualités de la photographie qui intéresse particulièrement Roland Barthes. S'il affirme que l'humanité fantasme d'un temps utopique dans *La chambre claire*<sup>675</sup>, il soutient l'idée que c'est par le biais de la photographie qu'il est presque possible de saisir le moment, de le mettre en scène et de l'immortaliser, d'apporter l'illusion de l'éternité. Il est intéressant de rapprocher cette affirmation aux propos de Vogl qui dit que c'est le contrôle social que l'image exerce qui la rend susceptible de devenir un objet de fétiche et non pas uniquement le caractère figé de l'image<sup>676</sup>. En effet, la photographie exerce un pouvoir de contrôle sur le temps et sur les actions, elle fige le moment et le préserve, mais l'image qu'elle transmet n'est pas neutre. Dans tous les cas, c'est le photographe qui décide de l'action de prendre une photo, et c'est à travers son regard, qu'une scène se préserve dans le temps. C'est-à-dire, c'est en fait le regard du photographe qui se préserve dans le temps et non pas un moment de la réalité objective.

Revenons au personnage de Shérazade. Le questionnement du passé est pour elle une stratégie privilégiée pour faire face à l'histoire coloniale. La protagoniste découvre les tableaux orientalistes par le biais de Julien, au cours d'une visite de musée. C'est à ce moment-là qu'elle comprend l'obsession de la nudité des corps féminins orientaux, corps qui défilent de tableau en tableau. Ce sont les corps d'autres femmes maghrébines, des corps semblables au sien, auxquels elle serait censée s'identifier, dans lesquels elle pourrait voir le reflet de son propre corps. L'effet de cette confrontation est palpable à travers le texte. Shérazade ressent un choc émotionnel, qui la motive à poursuivre le questionnement du regard porté sur les femmes arabes. L'identification aux femmes maghrébines prend place, Shérazade se voit dans les corps de femmes maghrébines peintes. L'écrivaine crée ainsi une situation d'énonciation qui lui permet de mettre en scène non seulement la violence des représentations orientalistes, mais de les transposer dans le présent et de démontrer le pouvoir du regard à figer des corps sur des images qui deviennent des symboles des « femmes orientales »<sup>677</sup>. Le musée fonctionne comme lieu d'autoréflexion pour Shérazade. Un lieu où passé et présent se confondent pour laisser

---

<sup>675</sup> BARTHES, Roland. *La chambre Claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 1980.

<sup>676</sup> VOGL, Mary B. *Picturing the Maghreb. Literature, Photography, (Re)presentation*. Oxford : Roxman&Littelfield Publishers, 2002. p.27

<sup>677</sup> SEBBAR, Leïla. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts. op.cit.* p.188-190.

place au regard scrutant de la jeune Beurette devant des tableaux qui mettent en scène le regard et les fantasmes des peintres européens masculins<sup>678</sup>. Le musée s'avère être un lieu particulièrement hospitalier pour elle, un lieu presque intime où la rencontre avec l'image des ancêtres peut se réaliser.

Nous avons déjà mentionné que Shérazade entreprend le voyage à travers la France et puis, à travers le Moyen-Orient à cause du tableau de Matisse. Il importe de préciser que la raison pour laquelle elle part n'est pas le tableau lui-même. C'est la femme que le tableau met en scène qui la motive à partir. Shérazade dit que « C'est à cause d'elle [nous soulignons] que je m'en vais »<sup>679</sup>. La protagoniste s'identifie à la femme peinte, et par ce geste, la construction d'une lignée généalogique symbolique se met en place dans l'intrigue.

L'identification avec une autre femme crée symboliquement une solidarité féminine à la place de l'adoration simple de l'œuvre d'un peintre-homme. En effet, Shérazade déconstruit son rôle en tant que simple spectateur, et devient actrice en achetant cinq reproductions du tableau. Ce geste est symboliquement important, puisque, dans le roman, Shérazade est constamment identifiée à Shéhérazade, la femme mythique, prototype de « la femme orientale ». Les personnages secondaires lui demandent de performer l'acte de devenir « la femme orientale », qui est un stéréotype, un rêve orientaliste : une femme lascive, passive, rêveuse, qui attend à l'intérieur de la maison ou du harem. En opposition à cette image, Shérazade transgresse le rôle genré de la femme passive qu'on lui impose et libère symboliquement l'*Odalisque à la culotte rouge*. De plus, au cours des *Carnets de Shérazade*, elle se réappropriera le support de la carte postale en y écrivant ses propres messages, en juxtaposant ses mots sur les coups de pinceau. Nous lisons ce passage également comme le symbole de la réanimation d'une jeune femme d'origine maghrébine, modèle de Matisse, condamnée à patienter dans une pose lascive et

---

<sup>678</sup> La préface de *Femmes d'Afrique du Nord* précise le caractère de ces représentations :

Enivrés par des Shéhérazade improbables tirées de récits où l'Orient est systématiquement présenté comme poétique, érotique et violent, les Occidentaux constituent ainsi un véritable crédo de la « féminité orientale », figurée comme soumise, passive et lascive, dont on retrouve notamment trace dans la peinture et la littérature tout au long du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles.

BELOGERY, Jean-Michel, Christelle Taraud et Leïla Sebbar. *Femmes d'Afrique du Nord*. Clamecy : Bleu Autour, 2006. p.29.

<sup>679</sup> SEBBAR, Leïla. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. *op.cit.* p.252.

passive pendant des décennies. A travers le geste de Shérazade, la femme peinte se libère. Shérazade se sert de ces reproductions pour donner des signes de vie à son entourage pendant son voyage, la femme-modèle devient messagère pour occuper un rôle actif de voyageuse.

L'importance de ces cartes postales ressurgit dans le dernier tome au moment où Shérazade est prise en otage et quand ses geôliers trouvent sur elle les cartes postales qui lui restent. Le chef du groupe pense qu'il s'agit certainement d'un code secret parce qu'autrement la présence de plusieurs cartes postales identiques représentant un tableau orientaliste ne fait pas sens<sup>680</sup>. Il est incapable de voir le lien qui s'est créé entre Shérazade et l'*Odalisque à la culotte rouge*.

Dans la trilogie, c'est l'image qui véhicule le questionnement des normes genrées et celui du regard que la société dominante porte sur les personnages d'origine étrangère. Son rôle ne se limite pas à démontrer l'objectification des femmes par des hommes, le plus souvent blancs. Elle permet de construire des scènes où Shérazade s'approprie sa propre image, comme l'exemple précédent le montre. Elle permet également de donner lieu à un jeu de rôle comme élément constitutif de la quête d'identité des jeunes. Shérazade, Zouzou et France, ses deux copines, emblématisent le métissage et la double appartenance. Elles expriment leur mépris de la société occidentale en adoptant les codes vestimentaires et en jouant le rôle de jeunes femmes attractives comme si elles étaient des actrices de Hollywood. Elles choisissent de déconstruire et de se moquer des normes sociales que leur impose l'univers réglementé de la mode, en jouant par exemple à l'excès le rôle de la mulâtresse séduisante. Zouzou et France personnalisent ce qui est exotique aux yeux des Français. Le narrateur intitule leur style de « rasta Babylone »<sup>681</sup>. Pour comprendre cette comparaison, il faut savoir que Babylone incarne la domination que le monde occidental exerce pour les rastafaris, qu'il est l'incarnation du mal.

Sans se déguiser, Zouzou et France s'habillaient pour qu'on les remarque. France qui était martiniquaise ne cessait de jouer, toujours avec bonheur, les héroïnes hollywoodiennes de jungle, brousse de mulâtresse qui cherchait à séduire Paris tout en crachant de dégoût à la manière rasta *Babylone* – l'Occident corrompé et moribond des Blancs.<sup>682</sup>

---

<sup>680</sup> « 5 cartes postales [...] Il les regarde [...] C'est sûrement un code secret, il faudrait l'interroger ». SEBBAR, Leïla. *Le Fou de Shérazade*. op.cit. p.22.

<sup>681</sup> SEBBAR, Leïla. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. op.cit. p.119.

<sup>682</sup> *Ibidem*.

La reconquête du corps des femmes est un processus dont fait partie le choix vestimentaire, le choix musical, mais aussi le choix du rôle à jouer. Wafae Karzazi explique dans son article, « L'écriture du corps chez Leïla Sebbar » que la libération du corps féminin est une étape nécessaire vers l'émancipation et l'affirmation de l'identité<sup>683</sup>. Dans la trilogie, c'est le jeu de rôle par le biais duquel les trois filles réussissent à accomplir l'émancipation des normes vestimentaires genrées, ainsi que des normes de féminité<sup>684</sup>.

Dans le premier tome de la trilogie, Zouzou accepte l'invitation d'un photographe de mode à prendre une série de photographies exotiques pour un salaire attractif. Pendant la prise de photos, les trois filles font semblant d'accepter les règles du photographe, et de suivre ses instructions. Elles adoptent alors des poses semi-érotiques, s'habillent en tissus de motif de zèbre et de léopard. Le photographe leur demande de se transformer en guerrières, parce que, comme il le dit, les acheteurs recherchent ce genre de clichés qui se vendent très bien.

Zouzou avait accepté l'invitation privée d'un célèbre photographe de mode [...] Zouzou prit à part le photographe et se fit avancer l'argent : mille francs pour chacune « Mais attention vous obéissez » [...] « Allez, hop » dit le photographe en lui donnant une tape sur les fesses [...] France tigrée et Shérazade zébrée en mini-jupe et short ultra-court [...] Zouzou avait mis un tenu léopard dont le pantalon était un short fendu et un débardeur qui dégageait presque les seins [...] Attendez, j'ai une idée, vous allez prendre chacune une mitraillette comme des guerrières, j'en ai là, des vraies, pas chargées [...] Ça va être sublime [...] Alors, ce que vous faites, d'abord vous vous embrassez sur la bouche [...] et ensuite vous êtes allongées couchées

---

<sup>683</sup> « La réceptivité aux valeurs occidentales s'exprime à travers les visées émancipatrices mais aussi les goûts musicaux, les tenues vestimentaires. L'affirmation identitaire suppose en effet préalablement une libération et donc une reconquête du corps féminin, revendication audacieuse qui expose le personnage à la violence. »

KARZAZI, Wafae. « L'écriture du corps chez Leïla Sebbar ». *op.cit.* p.5.

<sup>684</sup> Les trois filles ne sont pas les seules figures féminines à adopter le masquerade pour exprimer une opinion féministe. Yaël, l'autre personnage principal de *Fou de Shérazade*, une jeune femme israélienne suit Julien en France pour participer à son film. Julien lui demande de mettre des habits d'hommes pour se déguiser en soldat. Les garçons de la cité interrogent Yaël pour savoir si les femmes s'habillent en vêtements d'homme dans son pays. La jeune fille explique que les normes vestimentaires ne sont pas celles mises en scène dans le film, qu'une femme ne s'habille pas comme un homme en Israël. « — D'abord, c'est un habit d'homme, on le porte encore dans les pays arabes peut-être pour la chasse au faucon.... Dans mon pays, non, on ne s'habille pas comme ça. Surtout une femme... C'est pour le film, une idée de Julien. »

Yaël est beau être soldate, ne questionne pas les assignations genrées des styles vestimentaires. Elle fait juste ce que Julien lui demande en portant des habits d'homme. Le film, un espace fictionnel lui permet néanmoins d'expérimenter les normes, de jouer le rôle d'Isabelle Eberhardt, une femme franco-russe qui se déguisait vraiment en cavalier arabe à la fin du 19e siècle. Ce détail permet également, sur le plan narratif, d'introduire une diversité des prises de position des femmes par rapport au rôle libérateur des vêtements.

SEBBAR. Leïla. *Le Fou de Shérazade*. *op.cit.* p.200.

l'une sur l'autre [...] Mais dégagez vous bien qu'on voie les seins, les fesses, il faut pas être pudibondes. (Sebbar, *Shérazade*, p.151-155)

La scène prend fin par le renversement des rôles. Les filles décident de ne pas aller jusqu'au bout dans le jeu de déguisement. Contrairement au comportement passif et à la pose allongée, comme celle des odalisques, que le photographe attend d'elles, elles agissent en solidarité. Elles se lèvent, détruisent les caméras du photographe, volent son argent et prennent la fuite, performant ainsi une véritable scène où elles cessent de jouer le rôle des guerrières dangereuses pour le devenir en réalité.

Le corps est le lieu où se croisent les oppressions, les violations<sup>685</sup>. Griselda Pollock explique que « [...] the body [is] not inert matter or irreducible physicality, but figure, sign, space, name »<sup>686</sup>. Le corps est à la fois un lieu de performance et l'agent de la performance. Il ne se limite pas à répéter les assignations normatives ; il y réside la possibilité d'alterner les assignations et de les changer, comme Butler l'explique dans le passage que nous avons évoqué un peu plus haut.

Cette scène illustre l'idée selon laquelle le regard de l'Autre est un élément essentiel dans la construction sociale et marchande du corps. Dans la scène, le photographe essaie de transformer les trois filles en un cliché exotique et érotique qui mélangerait les éléments essentiels de « la fille orientale attractive et disponible » qui pose selon le vœu de l'homme blanc. On remarque également la continuité entre l'odalisque peinte par Matisse, lascive et dénudée, et les photographies de la scène précédente, où Shérazade doit montrer ses seins et ses fesses en portant des habits exotiques. Le photographe aurait créé, s'il avait réussi la prise de photo, une image semblable à l'imaginaire des consommateurs qui reste toujours un imaginaire orientaliste. Le photographe essaie d'objectifier le corps des trois filles. Selon Abric, Guimelli, Molinier et Rateau, « objectification refers to the way in which a new object, through communication about it, will be rapidly simplified, imagined and

---

<sup>685</sup> « There is no doubt that the body is a critical site of our oppressions and exploitations, the locus of social disciplines and violations, the field of pleasure and desire as all are traversed and differentially lived across the wounds of class, race and sexuality ».

Notre traduction : « Il ne fait aucun doute que le corps est un lieu critique de nos oppressions et de nos exploitations, le locus des disciplines sociales et des violations, le champ du plaisir et du désir, car tous sont traversés et vivent différemment à travers les plaies de la classe, de la race et de la sexualité ».

POLLOCK, Griselda. « Painting, Feminism, History ». In. BARRETT, Michèle et Anne Phillips. *Destabilizing Theory. Contemporary Feminist Debates*. Cambridge : Polity Press, 1992. p.141.

<sup>686</sup> *Ibidem*.

Notre traduction : « [...] le corps [n'est pas] matière inerte ou physicalité irréductible, mais figure, signe, espace, nom ».

diagrammed »<sup>687</sup>. Quant à Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, ils soulignent qu'« il [le stéréotype] est constitutif du texte qui peut travailler à le déjouer mais non à s'en passer »<sup>688</sup>. Le roman de Sebbar, notamment, ne s'en passe pas, mais retravaille ces stéréotypes pour déjouer la simplification des images des jeunes femmes orientales. Comme nous l'avons constaté, Sebbar enquête sur le rapport image-identité dans ses œuvres littéraires. Sans prononcer explicitement un jugement sur les images qu'elle évoque, elle invente des histoires où diverses personnes expriment leur opinion par l'intermédiaire de la parole et d'actes. L'un des actes possible est la destruction des photos ce qui amène le personnage à « se désidentifier » de l'image proposée pour pouvoir créer la sienne.

For Sebbar, identity is at once indebted to, at war with, and inextricable from the image. To navigate the changed intersections of image and identity, Sebbar investigates the strategic possibilities of “desidentification”, which is not reductible to a desire to reject representation.<sup>689</sup>

Elieraas précise ici que le questionnement, l'analyse, ou la destruction éventuelle d'une représentation ne signifie pas son rejet total. Les personnages de Sebbar ne se prononcent d'ailleurs pas contre ce support visuel, mais contre la stéréotypisation.

Il importe de préciser, en nous rappelant ce que dit Barthes dans *Mythologies*<sup>690</sup>, que l'image photographique n'est en elle-même qu'un texte de signes. Ce texte n'est ni objectif, ni subjectif, il ne signifie rien en soi. Pour interpréter une photographie, il faut d'abord la contextualiser, décrypter les autres signes qui l'accompagnent, ainsi que les intentions du photographe qui l'a prise. L'image et surtout la photographie, jouent un rôle significatif dans la représentation de l'Autre. L'image a un pouvoir, parce qu'elle est considérée comme la représentation la plus objective, mais en réalité elle transmet une information manipulée, un point de vue spécifique au photographe, au contexte historique et social du moment de la prise de photographie. Barthes<sup>691</sup> et Sontag<sup>692</sup> parlent d'un viol symbolique, causé par la

---

<sup>687</sup> ABRIC, Jean-Claude, Christian Guimelli, Pascal Molinier et Patrick Rateau. « Social Representation Theory ». *op.cit.* p.482.

Notre traduction : « L'objectification se réfère à la façon dont un nouvel objet, par la communication à son égard, sera simplement simplifié, imaginé et diagrammé ».

<sup>688</sup> AMOSSY, Ruth et Anne Herschberg Pierrot. *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*. Paris : Armand Colin, 2011. p.66.

<sup>689</sup> Karina Eileraas, *Between Image and Identity*. Plymouth : Lexington Books, 2007. p.66.

<sup>690</sup> BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris : Editions du Seuil, 1957

<sup>691</sup> *Ibidem*.

<sup>692</sup> SONTAG, Susan. *Sur la photographie*. Paris : Christian Bourgois, 2008.

photographie et comparent la photographie aux rapports de force que la colonisation a maintenus. Ils expliquent que le photographe dispose d'un pouvoir, venant d'un rapport de force inégal, similaire au rapport de force mis en place par la hiérarchie coloniale. Le photographe a la possibilité de décider de l'image de l'Autre, en quelque sorte de créer l'Autre. Dans ce processus de représentation, l'Autre est soit conscient de la production de l'image, et il a alors, dans une certaine mesure, la possibilité de contrôler son image, comme le fait Shérazade ; soit il en est inconscient et n'y peut rien. Finalement, c'est toujours le photographe qui choisit le moment de la prise de photo, le contexte de la présentation, le titre. Il semble ainsi que la stratégie adoptée par les trois filles soit la seule possible pour déjouer le pouvoir du photographe. Détruire l'image permet d'arrêter définitivement le processus de la prise de photographies, de transférer la capacité d'agir aux modèles, normalement condamnés à un rôle passif puisque seul le photographe choisit finalement ce qui sera présent sur la photo.

Les images constituent l'un des fils conducteurs dans la vie de Shérazade. Tandis qu'on avance dans la trilogie, les photos de la protagoniste s'agrandissent. Au fur et à mesure qu'elle se confronte à ses représentations, elle avance sur le chemin de la construction identitaire. Pour qu'elle puisse réaliser la tâche de se connaître et de construire sa propre image, elle doit d'abord faire face aux images que d'autres donnent d'elle et elle doit accomplir le geste de leur destruction. Ceci commence dans la soirée où Shérazade lance par terre l'appareil photo d'un homme qui veut capturer son image. Ensuite, elle et ses amies contribuent à l'échec de la séance photo citée ci-dessus. La destruction des photos continue dans l'appartement de Julien où Shérazade ne peut plus voir son image accrochée partout se reproduire à l'infini. En arrachant les photos, elle arrête temporairement la folie de Julien et elle se rend compte que l'homme éprouve le besoin de voir constamment son image au lieu d'elle, que l'image fonctionne pour lui en tant que fantasme.

Elle arracha toutes les photos d'elle que Julien avait collées, punaisées, épinglées de la cuisine à la salle de bains, en passant par des panneaux couverts de la chambre et de la grande pièce, des photos de formats différents, de la photo d'identité au poster :



— J'en ai marre de voir ma gueule partout, tu comprends... tu as pas besoin de moi vivante, finalement...<sup>693</sup>

La volonté de Julien de figer la protagoniste en images reflétant l'illusion des « femmes orientales » qu'il croyait voir dans son enfance en Algérie ne s'arrête pourtant pas là. En fait, le lecteur ne fait connaissance avec le personnage de Julien qu'à travers cette obsession que Shérazade tolère jusqu'à un certain temps, en se laissant photographier, sans y prendre part. Elle ne sourit pas, et les femmes des Hauts Plateaux ne le font non plus<sup>694</sup>. Sans qu'on trouve une précision directe au lien entre les deux photos, la ressemblance est marquante.

Sur le poster géant dans la cour de la cité, Shérazade sourit au plateau [...]  
Sur les photographies en papier journal, Shérazade ne sourit pas.<sup>695</sup>

La reconquête de l'image passe par des actions concrètes telles que le questionnement, la destruction ou la création des images. *Le Fou de Shérazade* présente une scène exemplaire de la reconquête collective de l'image. Des jeunes Beurs regardent les posters géants que Julien a fait faire et qu'il a ordonné d'afficher sur les murs des HLM de la cité où le tournage du film aura lieu et dont Shérazade sera l'actrice principale. L'affichage des posters est fait sans l'autorisation des habitants du quartier, celui où la famille de Shérazade vit. Une fois les images déroulées, les habitants reconnaissent tout de suite Shérazade sur l'un des posters. Outre la photo de la jeune fille, l'équipe accroche d'autres posters qui présentent des bains maures, des reproductions de tableaux etc. L'orientalisme fabriqué est ainsi apporté à la cité des HLM, habitée majoritairement pas des immigrés, des Beurs et

---

<sup>693</sup> SEBBAR, Leïla. *Le Fou de Shérazade*. *op.cit.* p.158.

<sup>694</sup> Nous faisons référence à l'ouvrage de Leïla Sebbar et de Marc Garanger, *Femmes des Hauts-Plateaux, Algérie, 1960*, qui surgit dans le roman comme catalyseur d'émotion. En opposition de l'image télévisée, les photographies de Garanger présentent le côté humain de la guerre d'Algérie, guerre jusqu'ici largement inconnue pour Shérazade. Elle éprouve un sentiment fort à la vue de ces photographies qui sauvegardent les visages des habitants du pays. Shérazade commence à pleurer quand elle réalise que ces femmes pourraient être ses grands-mères.

On voyait un visage de femme arabe ou berbère. Ça s'appelait *Femmes algériennes* 1960. Elle le feuilletait. Les visages des femmes dévoilées devant l'appareil photographique que manipulait le Français soldat-photographe, pour le recensement de plusieurs villages de l'intérieur, ces visages avaient la dureté et la violence de ceux qui subissent l'arbitraire sachant qu'ils trouveront en eux la force de la résistance. Ces Algériennes avaient toutes devant l'objectif-mitrailleur, le même regard, intense, farouche, d'une sauvagerie que l'image ne saurait qu'archiver, sans jamais la maîtriser ni la dominer. Ces femmes parlaient toutes la même langue, la langue de sa mère.

Shérazade feuilletait l'album photographique et les larmes coulaient, malgré elle.

SEBBAR, Leïla. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. *op.cit.* p.220.

<sup>695</sup> *Ibid.* p.115.

des personnes d'origine étrangère. La jeunesse, née en France, n'accepte plus ces représentations en décalage avec leur réalité quotidienne. Ils revendiquent l'accès à la parole et à l'action qu'ils réalisent par la destruction de ces images, sauf celle de Shérazade. Le fait qu'ils ne touchent pas au portrait de Shérazade peut être analysé de plusieurs façons : soit ils n'acceptent pas le dévoilement des lieux intimes comme celle du bain maure qu'ils détruisent en réponse ; soit ils ne veulent plus voir des images qui recréent l'ambiance d'une époque où ils se trouvaient conquis, exploités et méprisés, surtout dans un pays qui est le leur, où ils sont nés et dont la langue est leur langue maternelle. Ils acceptent seulement le poster sur lequel Shérazade figure, geste que nous pouvons comprendre comme le choix de la représentation qui leur est familière et avec laquelle ils peuvent s'identifier.

Les odalisques ont une moitié du visage arrachée, l'autre maculée de peinture rouge et verte, les cheveux des femmes à la toilette sont bleu outremer... Le plateau, dévasté par les enfants ressemble à un terrain d'aventure abandonné depuis longtemps à la rage des blocs.<sup>696</sup>

Les héroïnes de Sebbar sont dotées d'une forte conscience et d'analyse critique. Elles ne suivent pas aveuglément les assignations normatives, ne se soumettent pas aux normes sans les déconstruire.

### ***III.2.a.2. Devenir comédien***

La corporalité et le jeu théâtral se trouvent également au centre de l'intrigue des romans de Begag qui approche la question de la performance depuis un autre angle. C'est notamment à travers la performance théâtrale que Béni essaie de réaliser l'intégration. Il ne se contente pas de réussir à l'école et d'être le premier de sa famille à avoir obtenu un diplôme. Il veut avoir accès aux lieux publics auxquels ses amis blancs accèdent sans problème. L'entrée au cinéma pour voir des films pornographiques, la discothèque ou le parking souterrain sans être accosté par un policier figurent parmi ses souhaits, souhaits qui échouent à se réaliser malgré ses tentatives. Dans les romans de notre corpus, les personnages d'origine maghrébine ne peuvent pas échapper à leur corps. A ce titre, ils illustrent ce que dit Anzaldúa lorsqu'elle affirme que tout changement doit se faire à travers le corps humain. Pour l'écrivaine, changer le regard sur l'Autre passe par la mobilisation de son

---

<sup>696</sup> *Ibid.* p.105.

corps : « For only through the body, through the pulling of flesh, can the human soul be transformed<sup>697</sup> ». Pour réaliser cette transformation, Béni ruse, joue et ment, mettant en marche les parties les plus minuscules de son corps : sa voix, son accent, ses cheveux se transforment ainsi petit-à-petit au cours du roman. La vérité perd également son sens dans *Béni ou le Paradis privé*, comme l'exemple suivant le montre.

Il s'agit ici d'un épisode scolaire banal : Béni invente que son père est malade pour susciter la sympathie de son professeur. Dans le contexte du roman, ce passage est à comprendre au second degré. Il s'agit ici d'une mise en scène de la comédie, outil par lequel Béni réussit à passer pour un garçon simple, que l'enseignant prend dans ses bras, pour qui il le ressent de la sympathie.

— Il est gravement malade...

Chose incroyable : je me suis mis à pleurer à chaudes larmes, comme si c'était vrai. A un moment donné, j'ai cru que mon père était sur le point de mourir. J'ai imaginé pour de bon. Alors, le prof m'a serré dans ses bras devant tous les élèves.<sup>698</sup>

Ainsi c'est à l'aide du jeu qu'il construit une situation dans laquelle ses origines, sa couleur de peau ou son nom ne comptent plus. Devenant comédien, jouant le rôle du fils chagriné, Béni construit une situation d'énonciation où le partage du sentiment universel de la compassion brise les barrières sociales autrement présentes dans sa vie. C'est à travers les émotions que le contact passe avec l'autre, avec le symbole de l'autorité, c'est-à-dire avec son professeur. Béni s'assimile enfin à la communauté des humains plutôt qu'à la société française.

Un autre exemple pris du roman démontre que Begag s'intéresse à la construction des espaces temporels éphémères, mais existants, où les origines ne comptent plus, où les protagonistes ne sont que des humains. Il s'agit de nouveau d'une scène de dialogue avec une professeure. La professeure ne connaît pas Béni, et le juge uniquement d'après ce qu'elle voit : son apparence et sa capacité de parler le français. Elle l'interroge pour savoir quelles sont ses origines, question à laquelle Béni tente de répondre avec humour, cette fois-ci en vain.

---

<sup>697</sup> ANZALDUA, Glória. *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza. op.cit.* p.75.

Notre traduction : « C'est seulement à travers le corps, à travers la traction de la chair que l'âme humaine peut être transformée ».

<sup>698</sup> BEGAG, Azouz. *Béni ou le Paradis privé. op.cit.* p.131.

Quand je me suis levé pour partir, elle m'a demandé en souriant :

— De quelle origine êtes-vous ?

— Humaine, j'ai dit pour plaisanter.

— Non, allez, sérieusement, elle a demandé en égal à moi.

— Algérien.

— Pour un étranger, vous maîtriser plutôt bien le français. Félicitations.

— Je suis né à Lyon, j'ai corrigé.

— Félicitations quand même. »<sup>699</sup>

Le diplôme importe peu à Béni qui affiche sa volonté de devenir « comédien professionnel ». Il attribue tous ses succès dans la vie à son talent de tromper les gens, de leur faire croire à son jeu. « De toute façon, je voulais devenir comédien professionnel quand je serais grand. C'est cela qui expliquait pourquoi j'étais bon. Ma mère croyait que ses magies faisaient leur effet, mon père que son suivi de principe montrait son efficacité »<sup>700</sup>. Sa carrière débute en effet très tôt, à l'école maternelle où il doit jouer le rôle du loup dans une pièce de La Fontaine, *Le loup et l'agneau*. « Quand j'étais pas plus haut qu'une merguez, à l'école maternelle Léo Lagrange, la maîtresse avait déjà remarqué mes dons de comédien »<sup>701</sup>, avoue Béni. Laronde analyse cette scène comme de l'ironie. Par le biais de la fable, il tente de s'approprier la morale de la fable et d'intégrer la société française. Laronde attire notre attention sur le rôle social des fables et sur leur pouvoir, qui ont vocation à transmettre un message moral.

Béni interprète le rôle du loup de la fable selon les attentes de la Culture face à la société représentée par les parents assemblés, cette fois, pour la fête de fin d'année scolaire. Le public applaudit. Béni a bien compris qu'« [i]l fallait être méchant et faire peur à l'agneau ».<sup>702</sup>

La représentation de la fable et la performance mensongère de Béni sont les seules scènes dans le roman où Béni ressemble aux Français aux yeux de la société dominante, représentée par les parents et par son professeur. Ces deux moments sont des espaces temporaires éphémères qui ne permettent pas son intégration définitive.

---

<sup>699</sup> *Ibid.* p.38.

<sup>700</sup> *Ibidem.*

<sup>701</sup> *Ibid.* p.39.

<sup>702</sup> LARONDE, Michel. « Le Voleur d'écriture : Ironie textuelle, ironie culturelle chez Azouz Begag ». *op.cit.* p.58.

Béni devra jouer de nouveau chaque fois qu'il essayera de passer inaperçu. Laronde y voit une forme de mimétisme de la Culture française. Le critique opte pour la transcription du mot « culture » avec une lettre majuscule pour souligner le caractère exclusif de la culture française, qui n'est pas prête à intégrer les cultures des enfants dont l'héritage culturel diffère. La scène de la représentation s'organise autour d'un message ironique du narrateur. Afin de bien jouer son rôle, Béni s'assimile complètement au rôle du loup, même s'il est conscient qu'il ne faut faire que semblant<sup>703</sup>, ce qui témoigne du fait qu'il comprend le principe de théâtre. Il devient loup, il devient le plus fort. Réussir n'a de sens qu'en suivant la logique du plus fort. Le protagoniste du roman renverse donc la morale traditionnelle de la fable, puisque celle-ci ne fonctionne pas dans le cas d'un enfant beur, qui ne peut pas aboutir à une acceptation totale en suivant les règles normatives de la société.

Derrière la façade du théâtre, un autre « bruit » qui ne s'adresse pas au spectateur, fait entrer le « parasite » dans le système culturel : Béni explique au lecteur comment il perçoit la morale de la fable. La Culture nous a appris de ressentir de la compassion pour l'agneau mais ici, « la raison du plus fort est toujours la meilleure » est compris littéralement : il vaut mieux être loup.<sup>704</sup>

Laronde caractérise cette mise en scène comme l'introduction d'un « bruit », qui déconstruit la morale de la fable. Comme nous l'avons mentionné, les fables fonctionnent parce que leurs morales sont comprises et acceptées par toute la société, devenant une base culturelle commune. Puisque Béni comprend la morale à l'envers, c'est toute l'organisation de la société qui est déstabilisée. « Parce qu'il se voit lui-même comme "comédien", il est le "parasite" idéal, il entre dans le système de la Culture par la représentation qui lui permet de déplacer la morale, de la détourner, de la faire signifier ailleurs [...] »<sup>705</sup>, explique Laronde.

Mimer, jouer et tromper sont des actions qui sèment le doute. Au cours du roman, Béni apprend à différencier faux semblant et réalité, à porter un masque. Le masque lui permet de ne pas s'effacer, puisqu'un masque peut être enlevé quand le jeu prend fin. « Partout il en faudrait des comédiens, partout des masques, des

---

<sup>703</sup> "« Moi je savais que c'était pas pour de bon, qu'il fallait faire semblant, seulement, faire comme si j'étais un vrai loup ».

BEGAG, Azouz. *Béni ou le Paradis privé*. *op.cit.* p.39.

<sup>704</sup> LARONDE, Michel. « Le Voleur d'écriture : Ironie textuelle, ironie culturelle chez Azouz Begag ». *op.cit.* p.58.

<sup>705</sup> *Ibidem*.

incertitudes »<sup>706</sup>, explique Béni. Il convient ici de rappeler les thèses d'Irigaray<sup>707</sup> sur le pouvoir de l'acte de mimer. Nous avons expliqué dans la deuxième partie de cette étude que le mimétisme est perçu chez Irigaray comme la stratégie par excellence de retourner les normes d'une société. Dans le sens où la philosophe l'entend, c'est un outil féministe qui aide à déconstruire les assignations normatives des sociétés patriarcales. Quant à Bhabha, il élargit le sens du mimétisme aux situations coloniales<sup>708</sup>. Mimétisme prend alors le sens d'une stratégie subversive dont toute minorité peut potentiellement se servir, à commencer par les femmes, qui luttent contre les exclusions qu'elles vivent dans une société. S'appropriier les codes normatifs afin de les détourner de l'intérieur du système de domination résulte de la mise en scène d'une pratique ironique. Nous souhaitons analyser la présence de l'ironie dans la pratique scripturale des trois écrivains dans le chapitre suivant. Nous tentons de signaler ici le rapport de l'acte mimétique et de l'ironie.

Mimer requiert la mobilisation du corps. Il ne suffit pas de changer la coupe de cheveux, le style vestimentaire, il faut travailler jusqu'aux cordes vocales, pour changer l'accent si la situation le demande. C'est ainsi que Béni devient un jeune homme hispano-portugais au moment où il essaie d'aller voir un film érotique avec ses amis.

— Ouné blace sivoubli !

L'accent hispano-portugais m'est venu spontanément. Je savais bien ça faisait plus mûr, travailleur immigré, maçon de profession, majeur obligi.<sup>709</sup>

La ruse ne fonctionne pas, il n'est pas admis au cinéma, symbole de l'espace du monde des adultes dans le roman. Cette scène présente de nouveaux la complexité des détails métaphoriques avec lesquels Begag travaille. Chaque détail devient symbole d'un rapport de domination dans le roman, créant ainsi une toile d'araignée où tout semble fonctionner ensemble pour montrer les efforts du protagoniste d'avancer, en vain. Chaque échec montre que l'entrée dans la société dominante est irréalisable. Béni est prêt à aller jusqu'au bout dans sa stratégie de travestissement, et décide d'entreprendre des changements qu'il juge d'ailleurs féminins. Pour reprendre les

---

<sup>706</sup> BEGAG, Azouz. *Béni ou le Paradis privé*. *op.cit.* p.76.

<sup>707</sup> IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. *op.cit.* p.74.

<sup>708</sup> BHABHA, Homi. « Of Mimicry and Man : The Ambivalence of Colonial Discourse ». *op.cit.* p.125-133.

<sup>709</sup> BEGAG, Azouz. *Béni ou le Paradis privé*. *op.cit.* p.139.

propos de Cohen-Safir, nous pouvons affirmer que « l'espace le plus résolument « postmoderne » est celui du corps. A travers le métissage, il traduit la complexité du multiculturalisme »<sup>710</sup>. Le corps de Béni — gros avec des cheveux frisés, la peau basanée — ne remplit pas les normes de beauté et d'attractivité<sup>711</sup>. Pour gagner l'amour de sa camarade de classe, au nom symbolique, France, Béni demande de l'aide à sa sœur. La scène prend place dans la salle de bains. La sœur est en train de repasser ses cheveux avec un vrai fer à repasser. Elle a déjà intériorisé les assignations de la beauté qui ne tolèrent pas les signes des racines arabes. L'usage du mot « cérémonie » attire notre attention sur l'importance de l'acte et sur son caractère presque religieux.

— Tout va bien, je repasse mes cheveux, c'est tout.

Et elle recouche sa tête sur la planche, étale ses cheveux humides le long de ses joues et applique habilement le fer comme si elle repassait une de mes chemises. Je lui demande pourquoi elle fait cette cérémonie.

— C'est pour défriser mes cheveux. Ca s'voit pas ?

— Pourquoi ?

— Pourquoi quoi ?

— ... tu veux te défriser.

Elle s'est remise à sa besogne et au bout d'un moment elle a fait remarquer que des cheveux lisses c'est plus joli que des frisés. Elle parlait comme sa mère qui dit toujours qu'une fille arabe aux cheveux lisse vaut plus cher qu'une aux cheveux frisés.<sup>712</sup>

Transformer son corps semble ainsi permettre à la sœur d'augmenter sa valeur. Les corps entrent ainsi dans une logique de marchandisation, ils se vendent — par le mariage —, ou ils se rejettent, comme celui de Béni à l'entrée de la discothèque. Il est intéressant de noter que la marchandisation du corps est une affaire matriarcale, puisque la recherche de l'époux et de l'épouse est la responsabilité de la mère. En

---

<sup>710</sup> COHEN-SAFIR, Claude. « Les littératures multiculturelles et le genre ». URL : [http://www.academia.edu/8867058/Les\\_littératures\\_multiculturelles\\_et\\_le\\_genre\\_par\\_Claude\\_Cohen-Safir](http://www.academia.edu/8867058/Les_littératures_multiculturelles_et_le_genre_par_Claude_Cohen-Safir).

<sup>711</sup> Il convient de faire le lien entre cette scène et entre la question du blanchissement comme stratégie de transformation corporelle effectuée dans le but de ne pas être vu comme noir ou arabe. Frantz Fanon revient sur ce phénomène et analyse sa portée épistémologique dans *Peau noire, masques blancs*. Pour aller plus loin, voir FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Editions du Seuil, 1952.

<sup>712</sup> BEGAG, Azouz. *Béni ou le Paradis privé*. op.cit. p.143.

témoignent cet exemple, mais aussi le refus de Nordine, frère de Béni, qui n'accepte pas l'épouse choisie par la mère.

Au théâtre, le travestissement ou la transformation du corps peuvent être compris comme des étapes nécessaires avant l'entrée en scène. Dans la logique de Béni, qui veut devenir « comédien professionnel », nous proposons de garder la double lecture de l'acte de mimer. Béni explique au cours du roman qu'être comédien lui plaît comme profession parce qu'il ne doit pas décider entre les personnages qu'il souhaite incarner. Il peut réaliser son rêve : être Arabe et Français à la fois, ou autre, la posture de comédien ne se limite pas à une identité unique.

[...] je voulais lui dire qu'un comédien avait le magique avantage d'être plusieurs gens à la fois, avec le choix de se cacher dans la peau de l'un d'eux, une marionnette imaginaire qui existe et n'apparaît que sur un claquement des doigts, comédien pour faire croire qu'on n'est pas celui qu'on est en réalité, et vice versa, personne ne me comprendrait plus et ce serait tant mieux comme ça car on ne serait plus assuré de rien, bien fait ! Un monde fait de comédiens dans lequel [...] plus de Béni-t'es-d'où-toi ? d'ici ou de là-bas ? et je pourrais tranquillement regarder ma France sans qu'elle le sache, je sais c'est malhonnête, mais au moins je saurais exactement ce qu'elle ressent pour moi derrière mon masque.<sup>713</sup>

Etre comédien ne semble toutefois pas proposer une solution ultime à l'harmonisation des deux espaces culturels d'Azouz/Béni. Béni dit explicitement que cette « profession » ne sera pas son identité, mais lui fournira un masque derrière lequel il pourra regarder sa France — son amour et son pays. Cet aveu efface l'illusion d'une fin heureuse du *Bildungsroman* de Béni.

### ***III.2.a.3. Se glisser dans la peau d'autres personnes***

Les corps n'existent pas dans un espace clos, isolé. Certains se voient facilement tandis que d'autres restent invisibles. Le regard influence cette logique de visibilité, selon des normes imposées par la société. Le corps de la protagoniste de *Georgette !* est en crise. Des couches d'identification et de refus s'y superposent jusqu'à la folie. L'unique moyen d'y échapper reste de partir, de courir, de se cacher, de s'écraser. Nous avons vu que partir peut se comprendre dans le sens physique qui prend forme dans l'acte de la fugue dans le roman. L'autre forme est à lire dans le

---

<sup>713</sup> *Ibid.* pp.74-75.



sens figuré, dans le jeu théâtral. Le corps de la protagoniste se transforme à l'infini, rendant opaques les limites entre réalité et imagination dans la narration.

La protagoniste elle-même est souvent incapable de faire la différence entre réalité et imagination. Elle éprouve le besoin d'embellir ou d'altérer la réalité. Etant donné que ces rectifications émanent de la protagoniste, le lecteur ne peut jamais être sûr de la vérité racontée. La scène suivante illustre bien nos propos.

Mais je connais bien les araignées. Je les écrase souvent à l'école. Mes copines s'installent autour de moi et me regardent. [...] Je tue la bestiole et les filles applaudissent ensemble? [...] En vérité, les filles m'applaudissent pas ! Elles aiment beaucoup taper dans leurs mains et elles adorent sauter sur leurs pieds, c'est tout.<sup>714</sup>

Qu'est-ce qui déclenche les hallucinations chez la jeune fille ? Les exemples semblables à ceux que nous avons donnés sont légion : elle se réfugie dans le monde créé par ses hallucinations à chaque fois qu'elle se perd entre les deux systèmes de normes, quand elle se sent sous surveillance. L'existence de la fillette dans *Georgette !* passe par le besoin constant de se surveiller. « Je me surveille tout le temps. »<sup>715</sup> - dit-elle. L'auto-surveillance fait partie des traits du personnage qui vit dans un environnement où diverses formes de violences sont infligées sur son corps. *Georgette !* est en fin de compte le roman de formation de l'apprentissage de savoir exister dans un monde où les attentes envers la fillette sont diverses et où les modèles proposés par sa famille et par la société française n'ont pas de dénominateur commun.

L'arc narratif du roman est intéressant à analyser. Au début, la protagoniste se promène, plaçant un pied devant l'autre. Elle est sereine, calme, mais est déjà entrée dans la logique de jouer, de se glisser dans la peau d'un autre personnage. A la fin du roman, nous la retrouvons, courant et vagabondant. Elle a perdu sa capacité d'orientation. *Georgette !* est le seul roman de notre corpus qui n'adopte pas de narration linéaire, brouillant les codes de la vraisemblance<sup>716</sup>. L'univers de *Georgette !* est habité d'analepses, d'hallucinations et de fantasmes. Le lecteur se voit entrer dans la vision du monde de la petite fille de sept ans, au lieu de connaître un monde qui lui est déjà familier. Même si le roman n'est pas entièrement dépourvu de références extratextuelles, comme les

---

<sup>714</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !. op.cit.* p.21.

<sup>715</sup> *Ibid.* p.10.

<sup>716</sup> Il convient de noter que Sebbar opère également avec des analepses dans la trilogie, mais la ligne centrale de la narration reste malgré cela linéaire.

Pour aller plus loin, voire : HOCHBERG, Gil Z. « The "Problem of Immigration" from a Child's Point of View: The Poetics of Abjection in Albert Swissa's "Aqud" and Farida Belghoul's "Georgette!" ». *op.cit.* pp.158-177.

films de western, le métier de balayeur ou le monde scolaire, l'ambivalence entre les fantasmes du personnage principal et la réalité narrative a l'effet de désorienter le lecteur.

La protagoniste s'imagine au début du roman comme un vieillard de soixante-dix ans. Son corps suit le jeu hallucinatoire de la fille : son dos se courbe, ses pas ralentissent. Puis, elle se rend compte soudain qu'elle narre sa propre histoire, donc qu'elle a un public qui la lit, et avoue qu'en vérité, elle n'a que sept ans et que sa façon de marcher fait partie d'un jeu.

Je me promène d'une certaine façon. Un pied devant l'autre, évidemment. Mais j'ai le dos courbé, mes yeux regardent par terre. Je fronce les sourcils et je croise les doigts dans mon dos. Je marche comme un vieux de soixante-dix ans. C'est une raison de me respecter. En vérité, j'ai sept ans.<sup>717</sup>

La façon de marcher comme un vieux n'est pas un acte gratuit. Son but est d'acquérir le respect des camarades de classe, comme une personne âgée y a droit. Hochberg<sup>718</sup> comprend les changements de rôle fréquents de la protagoniste comme l'expression du statut fictionnel de tous les noms et des identités qu'elle croise pendant son parcours. Elle devient ainsi un vieillard, une fleur, un chat sauvage, un Indien.<sup>719</sup> Delvaux comprend le jeu théâtral dans *Georgette !* comme « le moyen de se défendre contre l'oppression des choix culturels qu'on lui propose »<sup>720</sup>.

L'explication de la protagoniste du masque qu'elle porte pendant l'adaptation des rôles ressemble à celle de Béni. Il s'agit de choisir le masque à porter tous les matins, de se cacher derrière. La stratégie choisie par la protagoniste est une stratégie de camouflage. Elle se glisse dans la peau d'une fille à l'image des filles dociles, sauf que cette fille est une Indienne.

Je me planque derrière un masque sur la figure. Tous les matins, je me fais belle et mignonne, je me colle une peau rouge sur le visage. Je marche vers l'école, mon visage rouge est magnifique. Il brille comme un bijou en or. Les gens sont

---

<sup>717</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !*. *op.cit.* p.9.

<sup>718</sup> HOCHBERG, Gil Z. « The "Problem of Immigration" from a Child's Point of View: The Poetics of Abjection in Albert Swissa's "Aquad" and Farida Belghoul's "Georgette!" ». *op.cit.*

<sup>719</sup> « [...] unable to identify as either Arab or French, *Georgette !* exposes the fictional status of all of these names: she is an Arab or a Frenchman, just as she is an old man, a wild cat, an Indian, a Georgette »

*Ibid.* p.170.

Notre traduction : « [...] n'étant pas capable de s'identifier en tant qu'arabe ou française, *Georgette !* met à nu le statut fictionnel de tous ces noms : c'est une Arabe ou une Française, tout comme c'est un vieillard, un chat sauvage, une indienne, une Georgette ».

<sup>720</sup> DELVAUX, Martine. « L'ironie du sort : le tiers espace de la littérature beure. » In *The French Review*. n°4 (03/1995). p.690.

tous jaloux de ma beauté. Ils devinent pas que c'est une ruse. Derrière, je cache un petit affreux avec des griffes pleines de sang, comme les ongles de la maîtresse. Je m'approche du premier qui m'embête, il me trouve belle et là, je soulève le masque. Il tombe à la renverse de peur. Je lui déchire d'abord la peau, ensuite, je le tue définitivement... Je suis pas saoule, je raconte pas une fausse histoire.<sup>721</sup>

Le masque ainsi que l'image sur laquelle la protagoniste copie se réfèrent explicitement aux films western qu'elle regarde à la télé avec sa famille, dépassant ainsi la valeur générique d'un masque métaphorique qu'on mettrait pour se camoufler. L'intertextualité avec les westerns attire notre attention au fait que la jeune fille s'identifie aux représentants d'une autre minorité, qui subissent la colonisation tout comme ses parents l'ont vécue. Les Indiens apparaissent comme des personnages rusés et forts qui, par la stratégie du camouflage, réussissent à combattre leurs ennemis. La protagoniste refuse de visionner la fin des films, écartant ainsi la possibilité de la colonisation définitive des Indiens. Dans son imaginaire, ce sont les gagnants de l'Histoire.

La protagoniste s'imagine Indienne et raconte à son amie, Mireille qu'elle l'est en réalité. Elle la croit et lui dit d'aimer les Indiens comme elle. Dans le passage suivant, on comprend que les Indiens qu'elle « aime beaucoup » sont dociles et civilisés, pas sauvages comme ceux et celles qu'on voit dans les films.

— Oui, les z'inziens comme toi, ze les aime beaucoup.

— T'as raison, Mireille. Tout le monde les préfère quand ils ont pas de couteau. Pas de problème!...<sup>722</sup>

Ce passage démontre que l'accueil de l'Autre, en l'occurrence de celui des Indiens ne peut être que conditionnel. Selon la logique de la protagoniste, elle ne serait acceptée par son amie qu'à condition qu'elle ne fasse pas peur, qu'elle soit conforme à l'image de l'Autre gentil, comme la fillette se montre devant son amie. L'autre facette de son identité, ses griffes et ses ongles rouges, son côté sauvage doit être constamment caché. Le besoin obsessionnel de surveiller ce qu'elle peut démasquer et ce qui doit rester caché cause le déchirement de la personnalité de la protagoniste. Elle s'enferme de plus en plus dans son monde intérieur avec chaque histoire inventée et se sépare du

---

<sup>721</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !. op.cit.* p.75-76.

<sup>722</sup> *Ibid.* p.89.

monde d'enfant de ses camarades de classe qui ne comprennent pas ses réactions et se basent sur des leurres.

L'enchevêtrement de la réalité et de l'imagination rend difficilement lisible le roman. « Ce qui rend un texte lisible c'est sa fiabilité »<sup>723</sup>, dit Setti, qui ajoute qu'« un sujet de l'énonciation identifiable et stable peut constituer un guide pour le lecteur : dans un texte narratif c'est la fonction du narrateur ou d'un personnage narrateur »<sup>724</sup>. La structure fragmentée de la narration, les analepses fréquentes et l'indécision entre réalité et imagination construisent un univers narratif qui reflète le tiraillement identitaire de la jeune fille. Hochberg ajoute une note intéressante à ce sujet. Il dit que *Georgette !* est un roman « about madness and abjection, they are also themselves mad and abject, resisting the reader's attempts to solidify or stabilize a single, coherent, reasonable, or totalizing meaning »<sup>725</sup>.

Les hallucinations ne sont pas insignifiantes, non pas parce que toute hallucination, toute image mentale ait la même importance, mais parce que l'écrivaine a choisi une narration qui crée des effets d'instabilité. Les écarts qui existent entre les deux cultures auxquelles la fillette est confrontée forment des espaces transitoires, instables, dans lesquels la protagoniste doit construire son identité tirillée par les normes imposées par son père et par la maîtresse de classe.

Le motif de la peau rouge, faisant allusion à la couleur de peau des Indiens et à la couleur des dessins faits par sa mère au henné sur sa propre peau, est un motif récurrent dans le roman. Ce dernier détail prend un sens symbolique et permet d'effectuer le rapprochement entre la fillette et les Indiens. Ces allusions restent toutefois invisibles aux yeux de son environnement parce que, premièrement, ils ne construisent une matrice que dans la tête de la protagoniste, deuxièmement, parce qu'elle cache le dessin une fois dehors.

Un jour, ma mère a dessiné dans ma main un croissant de lune et une étoile.  
Le dessin de ma mère était joli et magnifique. Je suis sortie dehors acheter du

---

<sup>723</sup> SETTI, Nadia. « Les corps sexués de l'énigme : l'illisibilité lisant ». Colloque « Stratégies de l'illisible à l'Université de Barcelone, 2003. URL : [fabula.org](http://fabula.org).

<sup>724</sup> *Ibidem*.

<sup>725</sup> HOCHBERG, Gil Z. « The "Problem of Immigration" from a Child's Point of View: The Poetics of Abjection in Albert Swissa's "Aqud" and Farida Belghoul's "Georgette!" ». *op.cit.* p.163.

Notre traduction : « [...] sur la folie et l'abjection, ils sont eux-mêmes fous et abjects, résistant aux tentatives du lecteur de solidifier ou de stabiliser un sens unique, cohérent, raisonnable ou totalisant ».

pain. Là, je l'aimais plus du tout. Je cachais dans ma poche ma main dégueulassée par la terre rouge.<sup>726</sup>

Tout au long du roman, la protagoniste réussit à préserver son masque, à deux exceptions près. Dans la scène où la maîtresse fouille son sac et étale ses affaires sur son bureau, elle se sent dénudée. Elle ne peut plus cacher toutes les « saletés » qu'elle collectionnait dans son sac. Ses secrets sont dévoilés, la maîtresse les voit et les traite comme des choses inutiles, enfantines. Plus loin dans le roman, la jeune fille compare l'état de nudité à un état qui génère de la honte. Nous sommes ici au cœur de la scène dans laquelle elle trouve une poupée nue qui devient son *alter ego* pour un bref moment. « Toute nue comme une saleté c'est vraiment la honte totale »<sup>727</sup>, dit la protagoniste. Les symboles s'entremêlent une fois de plus, et créent une toile symbolique complexe, dans laquelle, sous la surveillance du père et de la maîtresse, la protagoniste essaie de donner un sens aux détails de sa vie.

La tactique de la jeune fille de suivre à la fois le modèle du père et celui de la maîtresse se résume dans l'aveu qu'elle fait au début de l'intrigue : « Je fais semblant »<sup>728</sup>. La narration présente au lecteur cette tactique sous deux angles. Nous avons vu que faire semblant peut se réaliser en adoptant le rôle d'une autre personne, en devenant autre. Il existe cependant une autre manière de faire semblant, notamment par la stratégie de copier le comportement des personnes qui se trouvent autour de la fille. A l'occasion d'une fête d'entreprise à Noël, la protagoniste tape dans ses mains. Quand son père lui demande pourquoi elle accomplit ce geste, elle répond : « Je tape comme tout le monde, c'est fait exprès... Comme ça, je me fais pas remarquer »<sup>729</sup>. La volonté de s'assimiler à son environnement pour ne pas être remarquée, pour être comme les autres suit une logique similaire à ce que nous avons vu dans *Béni ou le Paradis privé*. Les deux protagonistes souhaitent s'intégrer coûte que coûte, quitte à aller à l'encontre des ordres établis par leurs pères. Dans *Georgette !*, cela signifie que la fille applaudit comme les autres enfants tandis que dans *Béni, ou le Paradis privé*, Béni participe à un jeu de devinette, puisque c'est en participant qu'il essaie de copier le comportement des autres enfants.

---

<sup>726</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !. op.cit.* p.20.

<sup>727</sup> *Ibid.* p.149.

<sup>728</sup> *Ibid.* p.42. et p.44.

<sup>729</sup> *Ibid.* p.67.

Si Hochberg<sup>730</sup> lit l'histoire de *Georgette !* comme l'histoire typique du conflit entre deux cultures représentées par la figure du père et de la maîtresse, il n'oublie pas de remarquer que l'histoire de l'immigration est plus complexe et n'est pas réductible à une seule logique d'opposition. Selon lui, la protagoniste, qu'il appelle à tort Georgette, « souffre d'une double aliénation » et ne trouve pas sa propre place au sein de la société dans laquelle elle doit évoluer. Cette société se réduit donc au tiraillement constant entre les deux figures d'autorité. La petite fille présente en effet les principaux symptômes caractéristiques du sujet schizophrène. Son aliénation psychique et corporelle est mise en scène dans de nombreuses fois dans le roman : crever les yeux de l'institutrice, marcher comme un vieux, s'éclater la tête contre un mur font partie de l'imaginaire de la petite fille. Sur ce point, *Georgette !* diffère bien des deux autres romans de notre corpus qui n'affichent pas de souhait d'autodestruction ou de folie, même si l'aliénation du corps est un sujet phare de *Béni ou le Paradis privé*.

---

<sup>730</sup> « Thus, *Georgette!* [...] is typically read as the story of the painful conflict the young narrator experiences between the traditional values of her (Arab, Moslem) parents and the modern or Western values of her (French) teacher. Unable to choose sides, Georgette -so these readings argue-suffers a double alienation from both French society and her own family, an alienation that results in her madness and possible suicide. [...] While such readings are perfectly sound up to a point, they seem to pay little, if any, attention to the manner in which the two novels deconstruct such cohesive narratives by drawing attention to their inability to tell the full story of immigration ».

HOCHBERG, Gil Z. « The "Problem of Immigration" from a Child's Point of View: The Poetics of Abjection in Albert Swissa's "Aqud" and Farida Belghoul's "Georgette!" ». In *Comparative Literature*. n°2 (printemps/2005). pp.164-165.

Notre traduction : « Ainsi, *Georgette !* [...] est typiquement lue comme l'histoire du conflit douloureux que la jeune narratrice éprouve entre les valeurs traditionnelles de ses parents (arabes, musulmans) et les valeurs modernes ou occidentales de sa professeuse (français). Incapable de choisir un côté, Georgette – selon ces critiques – souffre d'une double aliénation de la société française et de sa propre famille, une aliénation qui résulte dans sa folie et son suicide possible. [...] Quoique justes dans une certaine mesure, ces lectures semblent accorder peu d'attention, voire aucune, à la manière dont les deux romans déconstruisent ces récits cohérents en attirant l'attention sur leur incapacité à raconter l'histoire intégrale de l'immigration ».

### III.2.b. Le dénouement impossible des *Bildungsroman* « beurs »

Nous avons affirmé au début de notre travail, en reprenant les propos de Durmelat et de Reeck, que la particularité du *Bildungsroman* « beur » est de ne pas proposer de dénouement heureux à la fin de l'intrigue. Reeck explique ainsi qu'« il n'est pas rare que les fins des Bildungsromane beurs préfigurent des commencements, ou plus précisément des recommencements [...] »<sup>731</sup>. Dans *Georgette !*, le lecteur est incertain de la mort de la protagoniste, quant à Béni, il monte vers le ciel. Seul Shérazade propose une fin réaliste, mais nous apprendrons plus tard que la fin du roman ne clôt pas vraiment l'histoire, qui continue sous forme de récits. Il faut ici analyser chaque roman individuellement pour comprendre pourquoi leurs fins marquent un échec.

#### III.2.b.1. L'envol vers les étoiles

L'intégration d'Azouz dans *Le gone du Chaâba* est exemplaire. Le roman raconte la « success story » d'un garçon beur qui réussit à l'école, pour reprendre les mots de Durmelat<sup>732</sup>. A la fin de l'intrigue, M. Loubon, le professeur pied-noir de la classe, demande aux élèves d'écrire une rédaction sur un sujet libre. Azouz choisit d'écrire sur les formes de racisme qu'il rencontre au quotidien. La rédaction lui vaudra d'être félicité devant toute la classe et M. Loubon lira à voix haute son devoir, le présentant comme modèle à suivre. Il semblerait qu'Azouz réussit son but, il devient le meilleur, le modèle de rédaction en français pour toute la classe. Depuis le début du roman, c'est à cet objectif auquel il aspire. Durmelat analyse cette scène comme un succès pour Azouz qui finit par créer un pont entre les deux cultures dont il est héritier. La rencontre entre le professeur pied-noir et Azouz est « hautement symbolique »<sup>733</sup> selon elle, puisque le professeur est le premier et le seul personnage du roman qui aperçoit les origines différentes d'Azouz et qui les valorise pour en faire un capital culturel dont Azouz puisse être fier, au lieu de le cacher. « Le succès d'Azouz n'est [...] pas synonyme de rupture avec le milieu familial mais bien au contraire de réconciliation symbolique entre les ennemis intimes d'hier, Algériens et

---

<sup>731</sup> REECK, Laura. « De l'échec à la réussite dans le Bildungsroman beur ». *op.cit.* p.85.

<sup>732</sup> DURMELAT, Sylvie. Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire. *op.cit.* p.94.

<sup>733</sup> *Ibid.* p.96.

pieds-noirs »<sup>734</sup>, nous reprenons l'explication de Durmelat. La lecture optimiste du *Gone du Chaâba* a conduit les critiques, comme Durmelat, à le lire comme la « success story » d'un jeune Beur qui s'intègre à la société française, grâce au système d'enseignement et à son travail intellectuel assidu. Il avancera vers l'obtention d'un diplôme national dans *Béni ou le Paradis privé*, en devenant l'un des meilleurs élèves de sa classe.

Nous ne questionnons pas ici le rôle intégrateur de l'école, ni l'affirmation de Begag qui dit, en tant que sociologue que « [...] c'est à l'école qu'on apprend à jouer avec la langue, qu'on apprend la poésie [...] »<sup>735</sup>. En effet, les familles d'Azouz et de Béni considèrent leurs parcours scolaires respectifs comme un succès. Le père d'Azouz invite son professeur de collège, M. Loubon à partager un couscous à la maison. Le père de Béni fait dix-sept copies du diplôme de B.E.P.C. — Brevet de l'enseignement du Premier Cycle — tant il est fier que son fils ait réussi et qu'il soit devenu le premier membre de la famille à posséder un diplôme.

Depuis longtemps, pour se donner de l'espoir, des chances de gagner, une récompense pour son travail de maçon, Abboué a tout misé sur l'un de ses enfants, un génie, un gentil, un plein d'ambition, plein de promesses, protégé de Dieu, un exemplaire unique : Ben Abdallah, alias Béni. Béni, c'est moi, « mon fils » dans la langue du Prophète, béni dans celle de Christ, anagramme de bien dans celle du Petit Robert. J'avais tout pour réussir, tout pour plaire. Béni en quatre lettres, comme B.E.P.C., le Brevet de l'enseignement du Premier Cycle que j'ai passé l'année dernière au CES des Capucines, les doigts dans le nez. Premier diplôme de taille dans la famille. Abboué en a fait dix-sept photocopies pour en envoyer en Algérie et pour en garder chez nous.<sup>736</sup>

« L'ascenseur social » semble fonctionner, les deux protagonistes ont pu avancer vers une reconnaissance officielle de leurs efforts scolaires. Meaghan Emery comprend également la réussite d'Azouz comme l'exemple de la réconciliation des deux versants culturels du protagoniste. Elle affirme ainsi : « [...] Azouz Begag's *Le Gone du Chaâba* (1986), not only develops the hybrid beur subject as such, but also moves toward resolving the we/they schism by reclaiming a conciliatory voice for him within the French narrative »<sup>737</sup>. On est cependant en droit de se demander si cette

---

<sup>734</sup> *Ibidem*.

<sup>735</sup> HARGREAVES, Alec. « Interview avec Azouz Begag. » In *Contemporary French and Francophone Studies*, n°1 (01/2004). p.13.

<sup>736</sup> BEGAG, Azouz. *Béni ou le Paradis privé*. *op.cit.* p.35.

<sup>737</sup> EMERY, Meaghan. « Azouz Begag's "Le Gone du Chaâba": Discovering the Beur Subject in the Margins ». In *The French Review*. n°6 (05/2004). p.1152.

Notre traduction : « *Le gone du Chaâba* (1986) d'Azouz Begag développe non seulement le sujet



lecture optimiste ne laisse pas de côté certains indices du texte, qui semblent au contraire réfuter l'hypothèse d'une réconciliation des deux cultures.

*Le gone du Chaâba* sème notamment le doute sur la réussite d'Azouz. La rédaction qui lui apporte le succès que nous venons d'évoquer, raconte en effet l'histoire d'un enfant arabe qui arrive à Lyon et n'y connaît personne. Ce récit comporte bien entendu des aspects autobiographiques. Le jour de la rentrée, il se retrouve seul dans la classe, étant l'unique nouvel élève. Comme les autres se connaissent depuis longtemps, il décide de rentrer à la maison, toujours seul, quand les cours se terminent. Sa sœur l'aide à corriger les fautes de grammaire de la copie — remarquons que même dans sa rédaction, le rôle de la sœur reste le même que ce que nous avons démontré, c'est-à-dire qu'elle remplit la fonction du lien entre la famille et l'école — tout en se moquant d'Azouz « parce que la copie avait l'allure d'un cri de désespoir que j'avais un peu exagéré »<sup>738</sup>. Ce cri sera entendu par M. Loubon qui la lira devant la classe comme exemple à suivre. C'est une triste coïncidence, pourrions-nous nous dire, de savoir qu'Azouz est absent ce jour-là. Il n'est donc pas témoin de sa gloire devant la classe. Ce succès contribue à la réparation de l'humiliation subie par Mme Valard, qui l'avait accusé d'avoir copié sur Maupassant et de manquer ainsi de tout talent d'écrivain. Il nous semble symbolique qu'Azouz ne soit pas présent à l'unique moment où il est félicité. Rappelons-nous qu'il est également absent à la réunion d'information avec M. Loubon à laquelle ses parents sont invités. Il décide notamment de rester à la maison, témoignant d'un malaise ressenti devant son professeur. Ces refus et ces absences symbolisent, à nos yeux, une faille dans l'intégration. Azouz accomplit bien ses tâches et ses efforts apportent leurs récompenses, mais ne rendent pas le protagoniste heureux. Etant donné que le dénouement des *Bildungsroman* décrit un protagoniste fier et confiant qui réussit dans la société, il nous semble juste d'affirmer que même *Le gone du Chaâba* est une histoire de réussite mitigée.

La suite du roman semble confirmer notre hypothèse. Béni continue à exceller à l'école, mais « malgré toutes ses réussites dans la salle de classe, Béni n'aura toujours pas sa place dans un contexte social plus large »<sup>739</sup>, affirme Reeck.

---

hybride comme tel, mais s'oriente aussi vers la résolution du schisme en réclamant une voix de réconciliation dans le récit français ».

<sup>738</sup> BEGAG, Azouz. *Le gone du Chaâba. op.cit.* p.223.

<sup>739</sup> REECK, Laura. « De l'échec à la réussite dans le Bildungsroman beur ». *op.cit.* p.84.

L'ascenseur social ne fonctionne pas. L'ascenseur, comme métaphore cette fois-ci, surgit d'ailleurs dans le roman à travers une histoire quotidienne. La scène se déroule dans l'immeuble où habitent Béni et sa famille. L'immeuble étant construit suivant une logique économique étrange, l'ascenseur ne marque pas d'arrêt au deuxième étage où se trouve leur appartement. Béni aimant monter dans l'ascenseur, et y ayant droit en tant qu'habitant de l'immeuble, a pris l'habitude d'aller au troisième avec l'ascenseur et de descendre jusqu'au deuxième. Leur voisin du troisième étage ne tolère pas la présence de Béni. Un soir, ils se croisent dans l'entrée et tandis que Béni a déjà appelé l'ascenseur. Le dialogue suivant prend alors place :

— Quel étage ?

— Bonsoir, monsieur ! Deuxième, s'il vous plaît.

— Y'en a pas ! Quel étage ?

Je me gratte le nez pour réfléchir.

— Troisième, alors.

— Troisième, c'est moi ! il fait en demi-volée.

Ensuite, d'un geste expéditif, il ouvre la porte de l'ascenseur, m'indique la direction à suivre en faisant un commentaire.

— Faut pas s'amuser avec l'ascenseur ! [...]

Depuis ce jour, j'ai comme une honte de prendre l'ascenseur qui n'est pas à moi.<sup>740</sup>

Le motif de la honte resurgit dans la dernière phrase. Béni se sent privé des commodités les plus élémentaires tel l'usage de l'ascenseur dans l'immeuble où il habite. L'espoir fait tragiquement défaut au roman et la fin n'apporte guère plus d'optimisme.

L'école ne remplit plus l'objectif primaire de réussite pour Béni comme c'était le cas pour Azouz. Le protagoniste a grandi et ses préoccupations ont changé avec. Il est tombé amoureux de la fille au prénom symbolique, France. France avec ses cheveux blonds l'a hypnotisé, mais c'est un amour interdit par la famille. A un moment du roman, Béni imagine la réaction de ses parents à entendre parler de cet amour.

---

<sup>740</sup> BEGAG. Azouz. *Béni ou le Paradis privé*. op.cit. p.65-66.

Alors s'ils savaient aussi que je suis tombé amoureux fou de France dès la première heure de cours, mon père m'expédierait illico au bled et ma mère, comme d'habitude, se déchirerait les joues, s'arracherait les cheveux, avant d'aller consulter un marabout.<sup>741</sup>

La famille n'accepterait pas que leur fils épouse une Française. C'est d'ailleurs pourquoi la mère choisit pour son frère une jeune fille qui vient de la même région que les parents, témoignant de la volonté de garder ensemble une communauté d'origine mais également d'une certaine peur de l'inconnu. Du côté de la famille, il n'est point question de métissage par le mariage. Béni imagine également leurs noms prononcés ensemble comme une forme de violence. Ils sont incompatibles, leur couple serait vu comme une agression par leur entourage. « Ben Abdallah et France ! tout de suite, ça sent l'agression, l'incompatible »<sup>742</sup>. En voyant France, Béni se demande comment il pourrait plaire à une fille si ravissante.

Mes cheveux noirs, moutonnés, désordonnés et mon visage gras clairsemé de petits boutons à pointe jaune me répugnaient. Avec deux doigts en tenaille, j'ai crevé un à un tous les petits volcans pleins de liquide jaunâtre et j'ai tout nettoyé avec un morceau de coton imbibé d'alcool. Puis je me suis rasé, c'était la première fois.<sup>743</sup>

Il est intéressant de noter que c'est l'école qui donne lieu à l'éveil de cet amour, comme si cette dernière remplissait tout de même son rôle d'intégrateur. L'amour pour France le fait grandir, se raser pour plaire à la fille est un pas vers le passage à l'âge adulte, or devenir adulte est la finalité des *Bildungsroman*. Dans cette perspective, l'amour ressenti pour France symbolise l'aventure par laquelle Béni peut accéder à la société française. S'il échoue, c'est le *Bildungsroman* qui échoue.

La rencontre entre Béni et France prend place peu de temps après que le lecteur prend connaissance des sentiments du protagoniste à l'égard de la fille/pays. Pour exprimer ses sentiments, Béni donne son pendentif, qu'il a lui-même reçu de sa mère : une chaîne avec le Coran. La généalogie symbolique est proposée à France, qui refuse gentiment le cadeau, expliquant qu'elle a déjà un copain<sup>744</sup>. Si l'excuse s'avère fautive, la valeur symbolique ne perd cependant rien de sa portée. Cette scène fait écho aux propos de Fanon qui décrypte la logique qui se cache dans l'amour ressenti pour une « Blanche ». Il explique ainsi : « Qui peut mieux me reconnaître comme blanc

---

<sup>741</sup> *Ibid.* p.44.

<sup>742</sup> *Ibid.* p.44.

<sup>743</sup> *Ibid.* p.115.

<sup>744</sup> « Je ne veux pas te donner d'illusions [...]. Je t'aime bien, mais j'ai déjà mon copain. »  
*Ibid.* p.103.

sinon une Blanche ? [...] Son amour m'ouvre l'illustre couloir qui mène à la prégnance totale... J'épouse la culture blanche, la beauté blanche, la blancheur blanche »<sup>745</sup>. Il nous semble légitime de faire le parallèle entre les propos de Fanon et le roman de Begag dans la mesure où la description de France fait référence presque uniquement à sa blancheur et à son physique européen. Tout comme chez Belghoul, chaque détail prend un sens symbolique pour signifier autre chose que sons sens immédiat. Le récit avance de symbole en symbole. Chaque refus, chaque exclusion prépare la fin du roman.

La dernière scène du roman retrace les événements d'un soir. Béni est invité par France à une soirée dans une discothèque. Il y arrive avec ses amis, après avoir méticuleusement transformé son corps, après avoir fait défriser ses cheveux, après avoir appliqué un fond de teint — transformation physique que nous avons étudiée dans ce chapitre. La discothèque porte le nom symbolique de « Paradis de la nuit ». Le nom de l'enseigne fait allusion à une autre scène du roman. Il s'agit d'une visite que la famille de Béni rend à un parent dont la femme est morte. Béni imagine sa mort et son envol vers le ciel où on le laisse entrer au Paradis parce que « j'étais déjà quelqu'un de gentil sur terre »<sup>746</sup>. Ce détour imaginaire donne lieu dans la narration au développement de l'opposition entre le *Paradis de la lumière* et le *Paradis de la nuit* qui prendra sens à la toute fin du roman. Revenons d'abord à la scène de l'entrée à la discothèque avant de tourner notre attention vers la distinction des deux types de paradis. France attend donc Béni, qui doit convaincre les videurs de le laisser entrer. Juste avant que cela soit son tour d'entrer, deux jeunes qui ressemblent à son frère se voient refuser l'entrée. En descendant, l'un d'eux tourne la tête vers Béni et lui lance : « Y'a rien à faire, i' nos enculeront toujours ! »<sup>747</sup>, faisant référence à la portée générale du faciès dont Béni et les autres Beurs sont victimes. Béni décide de ne pas jouer cette fois-ci à la comédie, et dit tout simplement, sans inventer l'accent d'une autre nationalité : « Bonsoir, messieurs, une place s'il vous plaît »<sup>748</sup>. La réponse est un geste silencieux, qui écrase tout l'espoir de Béni d'arriver à France/en France.

Il lève le doigt vers une des pancartes, celle où la main d'un malin a écrit qu'il fallait obligatoirement être habillé en dimanche pour entrer au Paradis, et là, j'ai senti France me glisser entre les doigts, comme la roue avant de la

---

<sup>745</sup> FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Editions du Seuil, 1952. p.51.

<sup>746</sup> BEGAG, Azouz. *Béni ou le Paradis privé*. *op.cit.* p.101.

<sup>747</sup> *Ibid.* p.166.

<sup>748</sup> *Ibid.* p.168.

mobylette de mon père a dérapé sur la chaussée enneigée. La mort guette partout.<sup>749</sup>

Le regard du videur le juge et l'écarte, le réduit en un objet d'observation. La présence de Béni n'est pas souhaitée au *Paradis de la nuit*. France l'invite mais les barrières s'avèrent être infranchissables, malgré tout l'effort de Béni d'avoir alterné son corps, d'avoir déjoué l'interdiction de son père, d'avoir pris son courage à deux mains pour s'adresser à France. Son but est si près, mais rien n'y fait, l'accès lui est interdit, comme il l'est aux autres Beurs dans l'intrigue. La narration semble arriver à une impasse quand, tout à coup, Begag puise aux sources du réalisme magique et clôt le roman de manière irréaliste : Béni s'envole vers le Ciel, suivant l'appel d'une déesse<sup>750</sup>.

Je me suis éclipsé en courant de toutes mes forces en direction de la déesse [DS, la voiture, notre ajout] et dans ma tête j'avais même une impression réelle que France attendait mon retour sur la banquette arrière en se morfondant de plaisir, je me suis arrêté au bout de quelques pas de course dans le vide pour regarder émerger au sommet des escaliers du Paradis. [...] J'ai marché vers un coin sombre, à l'abri des regards, puis je me suis baissé pour ramasser une boule de neige. Avec toutes mes forces je l'ai écrabouillée sur ma tête. Comme si je me faisais un shampoing aux œufs. J'ai frotté avec l'énergie qui me restait pour retrouver les bouclettes de mon cuir véritable. C'est là que j'ai vu l'ombre. Elle m'a appelé :

-Béni ! Béni ! Allez, viens. Résiste.

J'ai tout de suite compris. Je me suis redressé, j'ai pris mon élan sur deux ou trois mètres et je me suis agrippé vigoureusement à son épaule. En un éclair nous nous sommes envolés vers les étoiles, le Paradis de la lumière. En regardant derrière moi, j'ai vu le videur et le caissier minuscules, minuscules, minuscules...<sup>751</sup>

La fin du roman peut être lue comme un appel à la résistance, selon notre lecture. La déesse, une voix de femme l'appelle à résister, à toujours chercher des voies alternatives pour construire un tiers espace vivable. Dans *Béni ou le Paradis privé*, c'est en effet le *Paradis privé* qui offre à Béni la liberté, un Paradis qui n'existe que pour lui, où il est le seul à construire les règles de vie<sup>752</sup>. Laura Reeck analyse cette fin d'une manière similaire à la nôtre.

---

<sup>749</sup> *Ibid.* p.169.

<sup>750</sup> Il s'agit ici d'un jeu de mots, témoignant de l'inventivité de l'écrivain. La déesse en question fait à la fois référence à une déesse et à la voiture DS Citroën des amis de Béni avec laquelle ils sont arrivés au parking de la discothèque.

<sup>751</sup> BEGAG. Azouz. *Béni ou le Paradis privé*. *op.cit.* p.172-173.

<sup>752</sup> Il est également intéressant de noter le jeu de mot qu'introduit Begag par rapport au nom de Béni. Béni signifie notamment en français « favorisé par le sort » ou « favorisé par Dieu ». Comment peut-on

Le choix de s'intégrer s'avère un faux choix, un trompe-l'œil. Du coup le jeune protagoniste se rapproche de son père, contre l'avis de qui il cherchait à épouser France/la France [...] Suspension d'une conclusion à l'histoire qui termine sur un air de conte de fée. Suspension implicite donc de l'intégration.<sup>753</sup>

Sur le plan symbolique, la fin du roman ajoute un détail important à la dynamique de l'intégration. Nous avons tenté tout au long de notre travail de reconstituer la généalogie dans laquelle les protagonistes cherchent à s'inscrire. Nous avons ainsi vu que la protagoniste de *Georgette !* établit sa généalogie du côté de son père puisque c'est le père à qui elle rend le droit de prononcer son nom dans la scène imaginaire de son enterrement. Dans *Béni ou le Paradis privé*, c'est également le père qui est convoqué. Tout au long du roman apparaît un écart générationnel, comme par exemple, dans la scène où Béni lit sur le canapé, tandis que son père le questionne sur sa lecture.

En une enjambée, je suis retourné au Congo sur le canapé [...].

— Qu'est-ce que tu lis ?

— « Tintin et Milou au Congo ».

— C'est les professeurs qui t'ont dit de lire ça ?

— Non.

— Alors ?

— Alors quoi ?

— Alors pourquoi tu lis ça ?

— Pour le plaisir.

— C'est quoi, le « blisir » ?<sup>754</sup>

Deux commentaires peuvent se faire de ce dialogue. Premièrement, on peut faire l'hypothèse que le père ne comprend tout simplement pas le mot plaisir en français. Il n'est pas certain, cependant, que cette explication soit la plus satisfaisante. L'incompréhension d'un mot de la part du père qui est non seulement analphabète

---

comprendre ce jeu de mots ? Le protagoniste serait-il béni par la déesse qui l'invite à la suivre au Paradis ? S'il est « béni », pourquoi l'entrée lui est-elle interdite au Paradis de la nuit ? Serait-il destiné à entrer au Paradis de la lumière ? Le roman ne donne pas de réponse à ces questions. En tout cas, ce jeu linguistique renforce l'effet ouvert de la fin du roman.

<sup>753</sup> REECK, Laura. « De l'échec à la réussite dans le Bildungsroman beur ». *op.cit.* p.84.

<sup>754</sup> BEGAG, Azouz. *Béni ou le Paradis privé. op.cit.* p.30.

mais ne parle pas bien le français n'aurait pas de sens dans l'histoire où cette problématique d'interprétation a été mainte fois soulevée. Une deuxième interprétation s'impose. Béni lit pour le plaisir, dans son temps libre. Il s'échappe au *pays des merveilles* de l'imagination. Son voyage fictionnel n'est ni accessible, ni compréhensible pour son père. Premièrement, son père est analphabète, donc ne connaît pas le pouvoir transporteur de la littérature. Par ailleurs, il travaille dans une usine du matin au soir. Dans les deux romans, il n'est pas question de son temps libre. Dans *Le Gone du Chaâba*, le narrateur mentionne que « lui travaillait toujours »<sup>755</sup> et que « je suis le seul à pouvoir encore le faire rire de temps en temps, lorsque je m'oppose à ses ordres »<sup>756</sup>. De ces détails, l'on peut conclure que le père ne dispose pas de temps libre qu'il pourrait consacrer à ses passions, à ses passe-temps. L'écart générationnel entre les parents, ouvriers et les enfants, scolarisés selon les mêmes principes que tout enfant en France, est infranchissable.

Sans doute le lien entre les parents et Azouz/Béni se situe-t-il justement au niveau de cet écart. Le narrateur du *Gone du Chaâba* avance que « les femmes rêvent d'évasion, les hommes du pays »<sup>757</sup>. Rêver du pays, c'est de s'échapper du quotidien de travail où la notion de plaisir n'a pas de sens. Lire ou regarder la télévision fonctionne également comme moyen d'évasion vers un monde imaginé, vers un monde qui appartient uniquement au lecteur/spectateur. En ce sens-là, les aspirations des parents et d'Azouz/Béni coïncident. La différence majeure entre les deux générations se situe dans le fait que, pour les parents, ces aspirations se transforment en un rêve irréalisable – les parents ne retourneront jamais au pays -, tandis qu'Azouz/Béni voit ces petites évasions comme les moments de plaisir de ses journées. Pour lui, lire ou s'asseoir devant la télévision pour quelques minutes n'est pas un but en soi, mais une récompense pour les devoirs déjà faits.

Le père a tout donné pour le bien être de ses enfants et pour leur réussite dans la société française. « Je leur ai tout donné pour qu'ils aient l'instruction, j'ai usé mes mains et mes reins comme un Turc pour monter des murs de ciment... Vous croyez que c'est pour moi que j'ai fait ça ? »<sup>758</sup>, dit le père de Béni. Il ne sait pas que la réussite scolaire ne garantit pas l'intégration. Bien que l'opposition famille-école

---

<sup>755</sup> BEGAG, Azouz. *Le gone du Chaâba*. op.cit. p.16

<sup>756</sup> *Ibid.* p.228.

<sup>757</sup> *Ibid.* p.65.

<sup>758</sup> BEGAG, Azouz. *Béni ou le Paradis privé*. op.cit. p.27.

structure le roman, l'accomplissement de l'intégration ne se situe pas sur ce plan. Béni, en grandissant, acquiert une autonomie spatiale plus importante, il doit donc se faire accepter et trouver sa place dans un environnement plus large. La question ne réside pas dans le fait de savoir maîtriser les codes sociaux puisque la narration précise clairement que Béni est rejeté à l'entrée à cause de sa couleur de peau. Le message du roman est clair : le racisme quotidien met en échec toute tentative d'échapper aux hiérarchies sociales. « Dans le Bildungsroman [*sic* !] beur, l'échec se produit souvent au moment où les protagonistes tentent de faire corps avec le monde social les entourant »<sup>759</sup>, conclut Reeck.

### **III.2.b.2. Etouffer au fond d'un encrier**

L'histoire de *Georgette !* fournit un détail important au cours du roman qui aide à comprendre son dénouement. La protagoniste-narratrice avoue qu'elle ne regarde jamais la fin des films western, parce que, comme son père, elle ressent de la sympathie pour les Indiens. Elle ne veut pas voir qu'ils perdent les batailles et soient massacrés par les colonisateurs européens, mais souhaite préserver l'image des Indiens comme vainqueurs de l'histoire de la colonisation. Delvaux comprend ce détail comme l'outil qui l'aide à gratifier « l'indienne [*sic* !] d'immortalité »<sup>760</sup>. On peut en effet voir une analogie entre la fin ouverte de l'histoire et le refus éprouvé par la jeune fille de regarder la fin des films. La scène finale de *Georgette !* semble en effet être tronquée, puisque, tandis que la protagoniste court pour arriver chez soi avant la maîtresse, elle se fait écraser par l'enseignante au moment de traverser la rue.

Je grille un feu et je traverse. Le bonheur est dans...

La roue de la voiture est sur mon ventre. J'ai déchiré mes vêtements. Je suis toute nue comme une saleté. Je saigne sur la rue. J'ai joué ma chance : manque de pot. J'étouffe au fond d'un encrier.<sup>761</sup>

Les six phrases du dernier paragraphe fonctionnent en binôme. La jeune fille est allongée par terre, elle saigne. Avec la phrase « Je suis nue comme une saleté. », commence la mise en scène d'un foisonnement d'analepses où se croisent des références à des détails antérieurs de l'intrigue. Le fait que la protagoniste soit nue

---

<sup>759</sup> REECK, Laura. « De l'échec à la réussite dans le Bildungsroman beur ». *op.cit.* p.79.

<sup>760</sup> DELVAUX, Martine. « L'ironie du sort : le tiers espace dans la littérature *beure* ». *op.cit.* p.690.

<sup>761</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !*. *op.cit.* p.163.



renvoie ainsi au cartable éventré par la maîtresse qui était « allongé comme un cadavre dévoré par les oiseaux »<sup>762</sup>, il était « ouvert et son ventre [était] vide »<sup>763</sup>. « Manque de pot » fait référence, outre à l'expression « manque de chance », au pot de yaourt qui circule dans la salle de classe et qui signale à qui c'est le tour d'être interrogé. Le jour que retrace le roman, le pot devrait se trouver sur la table de la protagoniste, qui l'a perdu. « C'est le tour de qui aujourd'hui ? La maîtresse cherche le pot de yaourt sur ma table... Moi aussi. Il était là tout à l'heure ! »<sup>764</sup> — s'écrit la jeune fille. L'encrier fait resurgir la scène où la jeune fille a accidentellement mis son doigt dans l'encrier et l'a sali avec de l'encre. La maîtresse pensait qu'elle jouait avec pendant que ses camarades de classe travaillaient, et veut la punir<sup>765</sup>. Ces allers-retours contribuent à remettre en cause la fin de l'histoire. S'agit-il d'un véritable accident routier ou la protagoniste n'a-t-elle jamais quitté la salle de classe ? Il est impossible de donner une réponse définitive, le lecteur reste dans le doute. Cet effet voulu par Belghoul signale que la jeune protagoniste ne réussit pas à réconcilier les deux composantes culturelles de son identité. Elle préfère, ou du moins, ne trouve pas d'autre solution que de s'enfuir dans une série d'hallucinations qu'elle ne maîtrise pas. Hochberg<sup>766</sup> analyse cette caractéristique du roman comme la descente dans une spirale de folie dans laquelle la protagoniste perd la capacité de décoder la réalité du monde socio-culturel dans laquelle elle doit pourtant exister.

De façon similaire, au *Gone du Chaâba* et à *Béni ou le Paradis privé, Georgette !* ne propose pas une fin typique des *Bildungsroman*. L'intégration ne se réalise point, écartant la possibilité de parler au sens strict de *Bildungsroman*. Ce constat mène Reeck à les considérer comme une catégorie à part ou comme une sous-

<sup>762</sup> *Ibid.* p.119.

<sup>763</sup> *Ibidem.*

<sup>764</sup> *Ibid.* p.68.

<sup>765</sup> « Pendant que tes petits camarades travaillent, toi, tu joues avec l'encrier ! Je suis vraiment désolée, tu sais... Va me chercher ma règle sur mon bureau ».

*Ibid.* p.36.

<sup>766</sup> « The failure of these young protagonists to map out the causes and effects of such « mad » realities leads to their own gradual regression into madness. Both slowly become lost in a private world governed by anxiety and hallucinations. Unable to decode the conflicted socio-political reality in which they live [...] ».

HOCHBERG, Gil Z. « The "Problem of Immigration" from a Child's Point of View: The Poetics of Abjection in Albert Swissa's "Aqud" and Farida Belghoul's "Georgette!" ». *op.cit.* p.161.

Notre traduction : « L'échec de ces jeunes protagonistes à tracer les causes et les effets de ces réalités «folles» mène à leur propre régression graduelle vers la folie. Tous les deux se perdent lentement dans un monde privé régi par l'anxiété et les hallucinations. Incapables de décoder la réalité sociopolitique conflictuelle dans laquelle ils vivent [...] ».

Hochberg fait référence à *Georgette !* de Belghoul et à *Aqud* d'Albert Swissa.

catégorie, et à créer la notion de « *Bildungsroman* beur » où la narration suit les caractéristiques d'un *Bildungsroman* classique jusqu'à la fin de l'intrigue. A la fin, les « *Bildungsroman* beur » s'écartent du *Bildungsroman* classique en proposant des fins ouvertes là où le *Bildungsroman* offre traditionnellement l'intégration du protagoniste comme dénouement par lequel celui-ci trouve une place valorisante dans la société. Les « *Bildungsroman* beur » démonteraient ainsi que l'intégration reste impossible à leurs protagonistes. Nous avons constaté que chez Begag, l'espace que construit Béni à la fin du roman est celui de l'imaginaire. Cet espace ouvre à Béni de réelles possibilités puisqu'il lui permet de « s'envoler » et d'arriver dans un « Paradis » qui n'appartient qu'à lui, son « Paradis privé ». Chez Belghoul, la vision de la société française est beaucoup plus pessimiste. Elle sème le doute sur l'accident de la jeune fille, mais quoi qu'il en soit, ni l'accident mortel de la protagoniste, ni la folie ne s'avèrent être des espaces productifs où la protagoniste pourrait exister et construire sa propre vision du monde.

[...] les histoires de ces protagonistes beurs ne sont pas closes. Faute de réconciliation (intégration) d'avec le monde social, les protagonistes du *Bildungsroman* [*sic !*] beur apprennent qu'ils doivent recommencer, se reprendre, choisir un autre chemin même si celui-ci débouche sur l'errance. Leur processus de *Bildung* dépendant de l'intégrité nous montre en quoi ils sont courageux, voire héroïques, et en quoi la résistance fait partie intégrante de l'existence.<sup>767</sup>

En dernier lieu, nous proposons une autre lecture possible de la fin du roman. Il était question de l'importance de l'acte de nommer dans notre travail. Nous avons alors démontré que la protagoniste de *Georgette !* cède le pouvoir de prononcer son propre nom au père. Elle imagine l'unique scène où cet acte pourra avoir lieu : son enterrement. A la fin du roman, la protagoniste est mourante. Il importe moins de savoir si elle imagine la scène ou si elle a réellement lieu. Ce qui nous intéresse, c'est le détail qui lie l'acte de nommer à la mort de la jeune fille. Si elle meurt avant son père, le père dira son nom et son nom sera dévoilé au lecteur. Mais la narration prend fin avant qu'on puisse connaître le nom de la protagoniste. Le lecteur reste doublement dans le doute : il ne connaîtra pas son nom, pas plus qu'il ne saura si elle est vraiment mourante.

---

<sup>767</sup> REECK, Laura. « De l'échec à la réussite dans le *Bildungsroman* beur ». *op.cit.* pp.85-86.

Durmelat<sup>768</sup> considère que cette fin rend éternelle la souffrance qui émane du refus de choisir entre être arabe et français. Par cette stratégie narrative, Belghoul maintient un espace où le croisement des deux identités peut exister, mais cela ne fonctionne qu'en tant que leurre. Ce croisement existe dans la souffrance permanente sans esquisser une solution viable.

Une scène antérieure du roman révèle l'impossibilité de faire coexister l'Algérie avec la France au sein du personnage de la jeune fille. Il s'agit d'un jeu d'enfant : la protagoniste saute dans les flaques d'eau. La scène fait référence à l'histoire des chaussettes aux couleurs du drapeau algérien. L'une des chaussettes de la protagoniste est rouge, l'autre est verte. Si elle croise les jambes, les couleurs se combinent et produisent une nouvelle couleur. L'idée plaît à la fille.

Je retourne dans les flaques d'eau. Mes baskets baignent dans la pluie. Maintenant, j'en ai une verte barrée de rouge et l'autre est rouge tachée de vert. Elles se mélangent dans l'eau. Elles sont devenues, les deux, d'une seule couleur ! En vérité, c'est impossible : le mélange se combine pas si je croise pas les jambes. Mais si je le fais, je tombe et je traîne par terre. Je préfère marcher.<sup>769</sup>

Il semblerait qu'elle a trouvé la solution pour faire coexister deux couleurs différentes. Mais, tout d'un coup, elle se rend compte qu'elle ne peut pas faire durer la solution dans le temps. Il lui est impossible de tenir la position croisée sinon elle tombe, comme elle tombe sous les roues de la voiture. Cette scène témoigne de l'impossibilité de la tâche de la protagoniste de trouver un moyen d'intégrer tout en gardant ses racines. Il ne lui reste que l'espace de la folie pour s'échapper de l'opposition famille-école.

### ***III.2.b.3. Retour à la cité***

La fin de la trilogie de Shérazade tient une place à part. Shérazade se libère de sa captivité, et retourne en France, à Aulnay-sous-Bois pour commencer le tournage du film de Julien. L'olivier centenaire que Julien et le réalisateur ont fait venir du Liban occupe une place centrale dans le dénouement de l'histoire. Il personnifie la

---

<sup>768</sup> « En choisissant l'absence de point final, Farida Belghoul éternise ce moment d'ultime et douloureux refus de choisir, entre des identités qui méconnaissent leurs zones d'intersection [...]. » DURMELAT, Sylvie. *Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire. op.cit.* p.92.

<sup>769</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !. op.cit.* p.103.

possibilité de s'enraciner à nouveau dans la terre et de continuer à vivre. Les femmes attachent à son tronc des rubans de vœux sur lesquels elles écrivent leur souhait : le retour de Shérazade. Les garçons du quartier y ont aussi gravé le nom de Shérazade en arabe et sa transcription en français. Ainsi l'arbre incarne-t-il la possibilité de concilier les deux cultures. De ce point de vue, le rôle de Shérazade et de Yaël est également symbolique, puisque Shérazade est une soldate israélienne, Yaël une femme palestinienne dans le film. Elles discutent dans une maison où des journalistes femmes s'allongent, attentives à recueillir les histoires qu'elles vont conter comme des Shérazade du 20<sup>e</sup> siècle. Elles sont allongées, prenant des poses comme celles des odalisques des peintures orientalistes, à la différence qu'elles sont ici actives. Tout est organisé dans la scène finale pour déjouer les stéréotypes. La scène obéit à une logique de renversement, où tout signifie l'inverse, où chacun joue le rôle de l'autre, et où chaque détail renvoie à un épisode antérieur du roman. Sebbar fait de son écriture une mosaïque, composée de références extratextuelles minuscules qui s'entrelacent pour finir par former une « communauté de mosaïque », selon l'expression de Chaulet-Achour que nous avons déjà évoquée.

Et l'olivier ? Les femmes des cités ont suspendu à ses branches des rubans de satin et de soie, presque tous verts, comme le font mes femmes de l'autre rive à l'arbre qui jouxte le marabout du saint qu'elles vont, ensemble, consulter. Jusqu'à la branche la plus haute, on peut voir des fétiches, des amulettes, un minuscule sac rouge. Lorsque leurs vœux seront exaucés, les femmes viendront détacher le ruban. Mériem, à la demande de sa mère, a noué un ruban de velours vert, pour le retour de Shérazade. Sur le tronc de l'arbre, les garçons ont creusé les lettres du nom de Shérazade, en français et en arabe.<sup>770</sup>

Sur la terrasse de la femme est assise dans un vieux fauteuil d'osier, près d'elle, la servante prépare les tasses pour le thé, elle reçoit, malgré les risques, deux journalistes, sa maison sera utile à la rencontre entre une Palestinienne et une Israélienne, Yaël et Shérazade, l'Arabe joue la Juive et la Juive l'Arabe, ainsi en a décidé le réalisateur. On tourne.

Sur la terrasse, les femmes, elles sont quatre, parlent, fument, boivent le thé dans des tasses précieuses. Les journalistes sont assises sur un tapis persan, la servante a apporté les coussins du sofa, elles s'allongent à demi — comme des odalisques, dit la patricienne en souriant, vous êtes aussi belles que les odalisques au harem, mais des odalisques évadées...

Des odalisques dans la guerre, comment les appelle-t-on ? des journalistes ?... Oui, au fond, des journalistes... c'est un métier dangereux, qui ne conviendrait pas à des captives... N'est-ce pas ? [...]

---

<sup>770</sup> SEBBAR. Leïla. *Le Fou de Shérazade*. *op.cit.* p.197.

C'est au moment où un obus s'écrase sur la terrasse que la mère de Shérazade et Mériem arrivent. La mère s'avance vers la scène. Les journalistes et la femme sont tués [*sic* !]. La servante se met à hurler devant le carnage, en même temps que la mère de Shérazade crie :

— Ma fille ! Shérazade ! Vous l'avez tuée ! Ma fille est morte... [...]

Mériem secoue sa mère qui sanglote :

— Imma ! Imma ! Tu deviens folle ! Shérazade n'est pas morte. C'est le film... Ta fille est vivante... Imma, ne pleure pas, ta fille vit... Regarde-la, elle n'est pas morte, Imma, Shérazade est vivante, vivante... vivante.<sup>771</sup>

La scène finale du *Fou de Shérazade* semble s'apparenter au dénouement d'un *Bildungsroman*. Shérazade retourne dans sa cité et sa famille la retrouve. Il semblerait qu'elle réussisse à assembler les pièces de son puzzle identitaire. Pourtant, à y regarder de plus près, la fin du roman n'est pas essentiellement différente de celle de *Béni ou le Paradis privé* ou de celle de *Georgette !*. Rappelons-nous que Shérazade est partie de France parce qu'elle souhaitait aller à la recherche de ses ancêtres en Algérie. Elle n'y est jamais arrivée au cours du roman, ayant effectué un détour au Liban. Reeck analyse l'échec du parcours de Shérazade comme l'échec de se faire accepter, de faire changer le regard qui est porté sur elle.

Lorsque Shérazade part à la rencontre d'elle-même au Moyen Orient, elle se trouve marginalisée encore une fois par le regard des autres. Si elle est emprisonnée de manière imagée en France par la société dominante, au Liban elle se trouve emprisonnée au sens propre du terme. Si en France on l'appelle une mètèque, au Liban on la traite de barbare.<sup>772</sup>

Il est indéniable qu'une réconciliation se réalise dans la scène finale du film de Julien. Notons cependant que cette réconciliation est fictive puisqu'elle prend place dans le cadre d'un film, produit, qui plus est, de l'imagination orientalisante d'un homme blanc. Les films sont les substituts de la réalité, des espaces à part construits par le regard d'un autre. De même que la photographie, dont Sebbar dit qu'elle contribue à la transmission de stéréotypes sur les femmes arabes, le film transmet une représentation faussée de Shérazade. Ce n'est pas un espace que la jeune femme peut habiter puisque, premièrement, il est fictif et ne dure que le temps du tournage, et deuxièmement, il est le fruit de l'imagination d'une autre personne.

---

<sup>771</sup> *Ibid.* pp.202-203.

<sup>772</sup> REECK, Laura. « De l'échec à la réussite dans le Bildungsroman beur ». *op.cit.* p.84.

En ce sens, la fin du roman est symbolique, puisque Shérazade meurt dans le film. Sa mère court vers elle, tandis qu'elle voit sa fille disparaître sous le bombardement. Elle croit à ce qu'elle voit, elle prend le film pour la réalité. Sa sœur hurle alors son nom trois fois — le nombre fait référence aux charmes magiques des contes de fée — et déclare Shérazade vivante. L'analyse de Butler sur le pouvoir des mots dans des situations codifiées est significative ici. Les mots de la sœur ont le pouvoir performatif de faire (re)vivre Shérazade, ôtant en même temps la protagoniste sa capacité de parler et d'agir, ôtant ainsi de sa parole. C'est muette, allongée par terre, que Shérazade quitte l'espace du roman. La fin de la trilogie apporte donc, selon nous, une réponse négative à la question initialement posée : Shérazade réussit-elle à trouver un moyen de réconcilier ses héritages culturels pour construire un espace vivable ou elle peut être à la fois arabe, française et citoyenne du monde ?

Reeck suggère que Shérazade aboutit à sa quête pendant sa captivité, puisqu'elle crée à ce moment-là une langue bigarrée, composée de français et d'arabe, que ses geôliers ne comprennent pas. Cette langue est un espace de liberté où elle peut s'exprimer librement sans être comprise.

Exclue dans les deux espaces, Shérazade se tourne vers elle-même : elle se réalise en s'écrivant. [...] Le signe de son intégrité apparaît dans le dernier roman, *Le Fou de Shérazade*, où elle invente un langage composite fait de caractères arabes et français afin d'échapper à la censure de ses geôliers au Liban. Son écriture fait en sorte que son individualité reste illisible pour ceux qui souscrivent à une identité catégorique de type transparent – l'opacité émerge comme une exigence identitaire. »<sup>773</sup>

Il n'est pas certain cependant que cet espace fournisse un quelconque espoir d'intégration à Shérazade. D'un côté, elle est finalement libérée, et cette langue perd alors tout effet car elle n'a plus besoin de ruser. D'autre part, n'importe qui maîtrisant à la fois l'arabe et le français, comme Julien par exemple, pourrait comprendre son texte qui perd ainsi sa dimension opaque et secrète. Ce qu'on constate à travers la figure de Shérazade est « le refus de toute identité pré-établie, de toute image préconçue. Ceci pousse d'ailleurs le lecteur à continuer à se questionner et à s'aventurer dans une exploration souvent sans repères ni appuis. En mouvement,

---

<sup>773</sup> *Ibidem.*

justement<sup>774</sup>, comme définit Setti les questionnements propres au féminisme, auquel s'adhère notamment Sebbar.

Finalement, il est intéressant de noter que Shérazade et Azouz rêvent de l'Algérie. Leurs rêveries trouvent des racines dans le vide, sur le terrain silencieux de la mémoire familiale. Ils ne connaissent que très vaguement le passé de leurs parents, leur quotidien en Algérie, les raisons de leur départ et n'en savent guère plus sur l'Algérie, sa culture et son histoire. Leur quête est motivée par le désir de savoir. Celui-ci n'est pas un désir gratuit. Il vise à combler le vide qui sépare leur personnalité de l'image à laquelle le regard des gens qu'ils croisent les renvoie, c'est-à-dire à l'Arabe. Mais qu'est-ce, au final, qu'être Arabe ou Algérien ? Quel sens y donnent-ils ? Le choix de Shérazade de retourner en Algérie diffère du désir affiché par Azouz ou par la protagoniste de *Georgette !*. Aucun parmi eux ne crée une image idéalisée sur l'« Algérie », mais Shérazade se compose sa propre représentation du pays à partir des mythes et des images créés et documentés par des gens fascinés par l'Algérie dans le passé. Revisiter les peintures, romans et poèmes, des cartes postales et albums photographiques contribuent à déclencher sa fugue, dont on ne connaîtra pas la véritable raison initiale, et à en faire une transition entre adolescence et âge adulte. C'est en effet par cette fugue que, de jeune fille elle devient un individu réfléchi et mature. Elle choisit de retourner en Algérie, rêve qu'elle ne réalise pas dans la trilogie, mais qu'elle réalisera plus tard.

Sebbar met en place un croisement intéressant des genres littéraires, à savoir que la quête échouée de la trilogie se poursuit sous forme de lettres dans « Shérazade à Julien, Alger, mars 2004 »<sup>775</sup>. Shérazade garde le contact avec Julien à qui elle envoie des lettres d'Algérie. Shérazade arrive enfin en Algérie, hors de l'espace du roman. Elle réalise son rêve, et fait de l'écriture un espace d'expression de soi non censuré, où c'est enfin son regard et ses propres mots qui s'expriment. En fin de compte, Reeck a raison de considérer l'écriture comme seul espace habitable pour Shérazade. Nous pouvons ainsi lire son histoire comme la réalisation du *Bildung*, mais cette solution reste inadéquate, puisqu'elle prend place non pas dans le roman, mais bien plus tard, dans un genre littéraire entièrement différent. Le *Bildungsroman*

---

<sup>774</sup> SETTI, Nadia. *Passions lectrices*. Paris : Indigo, 2010. p.2.

<sup>775</sup> Sebbar, Leïla. « Shérazade à Julien, Alger, mars 2004 ». In. CHAULET-ACHOUR, Christiane. *Des nouvelles d'Algérie, 1974-2004*. Paris : Éditions Métailié, 2005. pp.58-60.

prend ainsi fin par la forme de la nouvelle, qui est une réécriture radicale du genre traditionnel.



### III.3. L'ironie et l'oralité comme des stratégies littéraires libératrices

Examinons à présent les diverses formes que prend l'ironie dans les romans étudiés de Begag et de Sebbar. Nous souhaitons préciser que, dans ce chapitre, notre but est de présenter les outils auxquels les auteurs ont recours pour sortir des dichotomies sans prétendre les présenter sous tous les aspects qu'ils prennent dans notre corpus. L'ironie n'est pas absente de *Georgette !* mais elle est plus rarement mise en scène, nous proposons donc de ne pas l'inclure ici dans notre analyse. Il faut noter d'ores et déjà que l'ironie n'est pas présente de la même manière chez les deux auteurs. Chaque auteur y a recours de manière unique : Sebbar l'emploie essentiellement pour déconstruire des situations de domination masculine, tandis que Begag se sert de la figure du comédien et de jeux de mots pour donner un ton ironique à ses romans dans le but de déconstruire le racisme ordinaire. Dans un deuxième temps, nous tournerons notre attention vers une autre forme d'expression linguistique, relative aux modalités de présence de l'oralité dans les textes des trois auteurs cette fois-ci.

L'ironie et l'oralité ne sont pas des sujets nouveaux et ont déjà fait l'objet de commentaires et d'articles, même si c'est en nombre limité. Nous aimerions examiner ici en particulier la façon dont l'ironie et l'oralité, des formes textuelles, proposent des voies de fuite dans notre corpus. L'ironie et l'oralité sont des thèmes souvent étudiés dans la littérature postcoloniale et féministe — il suffit de nous rappeler que le titre complet du livre de Cixous<sup>776</sup> est *Le Rire de la Méduse et autres ironies* pour nous rendre compte que des penseuses féministes s'y intéressent depuis longtemps.

---

<sup>776</sup> CIXOUS, Hélène. *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. *op.cit.*

### III.3.a. L'ironie

Martine Delvaux explique l'usage de l'ironie dans notre corpus par la nécessité de trouver des outils par lesquels les auteurs peuvent exprimer une identité ambivalente de leurs personnages. Elle avance que « les romans beurs sont empreints d'une ironie qui met en scène l'ambivalence qui caractérise leur identité »<sup>777</sup>. Nous suggérons d'adopter cette thèse comme point de départ pour analyser comment l'usage de l'ironie peut être compris comme un outil inséparable du nouveau concept de « *Bildungsroman* beur » où l'ironie reste souvent le seul outil littéraire pour exprimer le malaise des protagonistes, pour ne pas sombrer dans la folie. Dans les pages qui suivent, qui ont vocation à mettre le point final à notre travail, il sera question donc de voir comment l'ironie aide à formuler des critiques à l'égard de la société française mais également de comment l'ironie sert à construire une communauté de lecture entre écrivain et lecteur.

#### III.3.a.1. Qu'est-ce que l'ironie ?

L'ironie n'est pas une figure de style comme les autres. C'est une figure de pensée qui comprend une collection de figures de style qui expriment différents degrés de l'économie ironique. Elle n'est liée ni à un vocabulaire spécifique, ni à une forme de discours. Claire Colebrook<sup>778</sup> attire notre attention sur le caractère difficilement délimitable et identifiable de l'ironie en rappelant que la citation, le pastiche, la simulation et le cynisme font tous partie de la communication quotidienne et renvoient donc à l'ironie. De ce fait, comme Henry Suhamy le précise, l'ironie n'a pas de vocabulaire spécifique par lequel elle deviendrait facilement définissable.

L'ironie [...] s'exprime à travers des exclamations, des interrogations, ou n'importe quelle autre forme de discours, sans être lié à un vocabulaire ou à des constructions spécifiques. Il s'agit pourtant d'une figure qui implique une attitude composée, une énonciation soigneusement codée.<sup>779</sup>

L'ironie est une figure de pensée qui résiste aux tentatives de la définir, de la stabiliser, de la codifier. Est-ce, peut-être, la raison pour laquelle elle est amplement utilisée dans les textes des littératures qui émanent de la périphérie, de la marge pour

---

<sup>777</sup> DELVAUX, Martine. « L'ironie du sort : le tiers espace de la littérature beur. » In *The French Review*. n°4 (03/1995). p.685.

<sup>778</sup> COLEBROOK, Claire. *Irony*. New York et Londres : Routledge, 2008 [2004]. p.1.

<sup>779</sup> SUHAMY, Henry. *Les figures de style*. Paris : Presses universitaires de France, 1981. p.113.

contester les mécanismes de domination ? Est-ce la raison pour laquelle l'ironie s'est implantée dans le domaine des études féministes et des études postcoloniales ? L'ironie est généralement associée au roman réaliste. Extrapolant ce constat à notre corpus, on constate que Begag et Sebbar construisent des narrations dont le déroulement de l'intrigue suit un plan linéaire, ils font référence à des événements historiques, à des chaînes de radio et à des journaux existants. Leurs romans peuvent être caractérisés comme romans réalistes, même si la fin de *Béni ou le Paradis privé* fait appel aux traits du réalisme magique. Au contraire, Belghoul met en place une écriture qui « foisonne d'analepses et de fantasmes »<sup>780</sup>, qui ne s'implante pas sur le terrain du réalisme.

L'ironie veut détromper le monde, mais pour y arriver, l'auteur doit être doué pour se servir de cette figure de pensée, parce que, pour être efficace, il lui faut un public ayant du talent pour le déchiffrer. Laszló Szabó souligne dans *Az irónia nyelvi eszközei*<sup>781</sup>, que l'usage de l'ironie requiert de changer de position au sein de l'énonciation. L'ironie aide à adopter une position extérieure, celle d'un personnage qui ne connaît pas la situation, pour qui tout est nouveauté. A ce sujet il est intéressant d'examiner la première scène du *Gone du Chaâba*, où Azouz contemple la vie du bidonville en adoptant la position du spectateur.

L'ironie sert généralement à déstabiliser les systèmes de valeurs et à déconstruire ce qui paraît précieux mais qui ne l'est pas en réalité. L'ironie peut également exprimer une vision, une perspective, selon Szabó. L'ironie indique enfin qu'un système de valeurs a été déstabilisé, que le locuteur n'y croit plus mais qu'il ne parvient pas à le remplacer par un autre. L'ironie est alors le dernier recours pour critiquer ces valeurs. C'est une figure de pensée qui s'alimente bien souvent des stéréotypes en tant que modes de représentations simplistes. Mais « un stéréotype, tout comme l'ironie, n'existe pas en soi ; [...] il est une construction de lecture »<sup>782</sup>. Si, comme l'avance Moura, déjouer les stéréotypes est l'un des buts de la littérature<sup>783</sup>, alors l'ironie est l'un des outils littéraires qui permet de le faire.

---

<sup>780</sup> DELVAUX, Martine. « L'ironie du sort : le tiers espace de la littérature beure. » In. *The French Review*. n°4 (03/1995). p.684.

<sup>781</sup> SZABO, Laszló. *Az irónia nyelvi eszközei*. Budapest : ELTE, 1979.

<sup>782</sup> AMOSSY, Ruth et Anne Herschberg Pierrot. *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*. Paris : Armand Colin, 2011. p.74-75.

<sup>783</sup> « Par ailleurs, les médias de masse présentent un ensemble de représentations des cultures du monde, à travers lesquelles nous sont livrés des stéréotypes globaux, chargés de résumer de manière emblématique les diverses modalités culturelles. Internet, la télévision et les médias nous transforment

### III.3.a.2 .L'ironie comme arme pour déconstruire la domination masculine

Pour nous rendre compte de la diversité des usages de l'ironie dans notre corpus, commençons par examiner son usage dans la trilogie de Shérazade, où elle s'exprime de manière particulière. L'écrivaine introduit cette figure de style de façon subtile dans ses romans, sans avoir recours, par exemple, à des jeux de mots qui sont les formes primaires de l'ironie et auxquels Begag a souvent recours<sup>784</sup>. Le ton ironique y apparaît premièrement à travers la construction de l'intrigue qui se forme autour d'un contre-discours, faisant de l'ironie le style emblématique de la protagoniste.

L'écriture romanesque de Sebbar est caractérisée par l'assemblage de fragments, de mosaïques, d'analepses. « [...] Sebbar uses the diverse and intersecting memories of postcolonial France as backdrop for an experiment in the suturing of multiple ethnic communities with diverse, yet frequently shared memories of victimization owing to imperialism », dit O'Riley au sujet du mécanisme d'écriture de Sebbar<sup>785</sup>. Avançant de chapitre en chapitre, de longueur de quelques pages, l'écrivaine tend un fil narratif où les allers-retours fréquents entre le passé et le présent créent des ponts entre l'Histoire coloniale française et le vécu de la jeune protagoniste et de ses amis dans une France postcoloniale et multiculturelle. Le squat offre par exemple un cadre géographique où les fugeurs, les narcomanes, les étudiants, les dandies, les réfugiés et tous les jeunes qui rêvent d'une société alternative peuvent échanger entre eux. Une telle discussion prend place quand Basile, l'un des habitants du squat, explique l'intégration des femmes dans des groupes terroristes comme un tournant féministe. Le sujet est apparemment féministe, puisqu'il s'agit de la conceptualisation et de la réalisation d'une égalité entre femmes

---

en voyageurs globaux consommateurs de clichés. Il semble que ce soit aussi la tâche de la littérature, singulièrement des lettres europhones, de réagir à ceux-ci ou au moins d'en déjouer les faux-semblants ».

MOURA, Jean-Marc. « Postcolonialisme et comparatisme ». *op.cit.*

<sup>784</sup> Nous avons mentionné que Belghoul opère également avec l'ironie à quelques instances dans *Georgette !*. Nous souhaitons compléter le tableau que nous dressons dans cette étude avec l'exemple le plus flagrant de jeu de mots du roman. Il s'agit d'une maladresse prononcée par le frère de la protagoniste au moment quand ils rentrent de la colonie de vacances.

« — Je suis bien content que la colonisation c'est fini, j'en avais marre ».

BELGHOUL, Farida. *Georgette !*. *op.cit.* p.99.

<sup>785</sup> O'RILEY, Michel. *Francophone Culture and the Postcolonial Fascination with Ethnic Crimes and Colonial Aura*. Lewiston : Edwin Mellen Press, 2005. p.92.

Notre traduction : « [...] Sebbar utilise les mémoires diverses et croisées de la France postcoloniale comme toile de fond pour une expérience de suture de multiples communautés ethniques avec les mémoires diverses et souvent partagées de victimisation due à l'impérialisme ».

et hommes au sein de groupes qui, auparavant, n'acceptaient pas de femmes. Shérazade écoute la discussion et s'emporte au moment où il est question d'elle. Comment peut-on interpréter sa colère ? A première vue, Basile ne fait que lui proposer de devenir chef de réseau du mouvement armé souterrain en Allemagne ou en Italie, un poste valorisant où elle sera dans une position de pouvoir. Ce geste est féministe, puisqu'il tente de renverser les codes sociaux existants et propose d'attribuer à une femme une fonction jusqu'ici remplie par un homme. Pourtant, Shérazade démontre la logique profondément patriarcale de Basile. Il s'agit notamment d'attirer l'attention sur la position d'où son ami parle, qui ne change pas pendant la situation d'énonciation. Basile reste celui qui distribue les rôles, qui propose, qui fait le discours, qui reste le mâle dominant. L'éventail des rôles peut bien changer, un simulacre d'égalité peut se réaliser, mais malgré cela, le cadre ne bouge pas. Dans ce sens, l'écrivaine applique l'ironie dans le but de déconstruire la logique qui se cache derrière le discours de Basile. Cette déconstruction ne fonctionnerait pas si l'écrivaine ne pratiquait pas une écriture « d'observation », comme le remarque Chaulet-Achour. Elle explique que « ...toutes ces particularités [l'attention portée aux petits détails de l'univers des protagonistes] font de l'écriture de Leïla Sebbar, une écriture de l'observation, d'un regard en sentinelle qui scrute l'univers de l'autre qu'elle décrit »<sup>786</sup>. L'exemple précédent démontre que la construction du personnage de Shérazade en une jeune femme indépendante et déterminée repose en grande partie sur ses répliques franches, aigues et bien souvent ironiques.

Basile se lança dans un long discours où il expliqua que les femmes allemandes et italiennes appartenaient à des groupes terroristes, qu'elles pouvaient aussi bien que les hommes se servir des armes [...] Shérazade, si elle voulait pourrait très bien devenir chef de réseau... [...]

- Tu décides pour moi maintenant ? [demande Shérazade]
- Moi ? s'écria Basil, t'es débile ou quoi ? Je suis en train de dire exactement le contraire.
- Ah ! bon. J'ai mal compris.<sup>787</sup>

L'ironie est une arme dans les mains de Shérazade. Elle permet de prouver l'intelligence de la jeune fille qui comprend les logiques patriarcales qui lui attribuent un rôle précis, celui de la fille arabe, reine des harems, la beauté orientale.

---

<sup>786</sup> CHAULET-ACHOUR, Christiane. « La position de l'observatrice, étude de la photographie chez Leïla Sebbar ». In. LARNODE, Michel. *Leïla Sebbar*. Paris : L'Harmattan, 2003. pp.123-138.

<sup>787</sup> SEBBAR. Leïla. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. op.cit. p.45-46.

L'objectification de son corps la guette dans presque toutes les rencontres qu'elle fait avec des hommes. Curieusement, ce cas de figure est sensiblement moins présent dans les rencontres qu'elle fait avec des femmes, qu'elles soient européennes ou qu'elles viennent d'ailleurs. L'ironie lui permet alors de démasquer la violence du regard que les autres portent sur lui et de construire un contre-discours puissant. Un autre extrait témoigne de cette construction romanesque que nous souhaitons inclure dans ce travail en lien avec l'usage romanesque de la photographie.

Nous avons démontré dans le chapitre précédent combien les photographies occupent une place centrale sur le plan narratif de la trilogie. Les photographies servent à ressusciter le passé et à introduire des sujets d'urgence dans la fiction : la question de l'objectification des Algériens pendant la guerre d'Algérie, celle de l'occultation de la voix des femmes arabes ou celle du malaise d'une jeune métissée que la société essaie de réduire à la catégorie distincte, bien définie des Beurs. Dans la trilogie, on trouve les photographies partout où les mots ne suffisent plus et ne peuvent rien expliquer. L'image donne ainsi à voir une époque et éveille l'imaginaire du lecteur. Le caractère performatif de l'image prend place dans le troisième volume de *Shérazade*.

Shérazade se trouve libérée de sa captivité près de Beyrouth. Quand elle marche dans la rue, un bandeau sur ses yeux, elle ne voit personne. Un photographe la prend en photo à l'exact moment où elle ôte le bandeau et fait ses premiers pas en liberté. Le photographe et Shérazade se rencontrent et se retrouvent pour discuter de l'acte performé par l'homme. Le photographe lui parle alors du génie de la photo, lui explique sa croyance dans le caractère unique de ce support. Il est impossible de refaire une photo déjà prise, explique l'homme. C'est l'immortalisation du moment précis de la libération qui rendra Shérazade célèbre dans le monde entier et ceci à travers et grâce à la photographie, pas à cause de Shérazade. La jeune protagoniste n'est pas du même avis et n'est pas d'accord avec l'idée de l'unicité de la photo. Elle lui propose alors de refaire les mêmes images où elle jouera cette fois-ci le rôle de l'otage libéré, en répétant la scène entière. L'ami hésite, mais accepte finalement sa proposition et reprend les « mêmes » images de guerre qui sont, s'avère-t-il, impossibles à distinguer des premières.

— Elles sont si géniales ?

— Oui. Sinon on me paierait pas autant. Tu verras, les photos de toi, là, dans cette rue de zone interdite, un bandeau sur les yeux, ton sac militaire à la main... J'ai des gros plans, je suis sûr que personne d'autre que moi n' a pris ces photos-là. [...] Je les envoie et je fais un tabac... Je ne te demande pas si tu es d'accord, je m'en fous. Qu'est-ce que tu peux contre moi ? Rien. [...]

— Ces photos que tu trouves plus que géniales, tu peux les prendre en faux... Tu montes une mise en scène. Non ? Moi, par exemple, je peux marcher dans une rue, avec un décor d'immeubles bombardés, les yeux bandés.... [...]

— [...] ces photos, elles sont uniques parce qu'on ne peut pas penser à les fabriquer, c'est la surprise absolue, la réalité plus forte que la fiction... [...]

— Tu feras ça ? Vraiment ? On y va.

Shérazade se lève, saisit le bandeau qu'elle avait laissé tomber à côté du sac, elle court au milieu de la rue, suivie par Michel.<sup>788</sup>

Quand le photographe lui demande « Qu'est-ce que tu peux contre moi ? », croyant en son invulnérabilité, Shérazade se sert de son unique arme : le mimétisme dans le sens où Irigaray utilise ce terme, c'est-à-dire dans le sens de se réapproprier le pouvoir sur soi par la performance des règles du masculin dans le but de les démasquer. Shérazade propose de devenir l'actrice qui rejoue la scène de sa captivité. Elle est docile, fait ce que le photographe lui demande. Elle semble n'être qu'un objet dans la mise en scène. Cependant, en lisant entre les lignes, on comprend qu'elle se conforme au rôle que le photographe attend d'elle. Elle est prête à devenir l'otage libéré de cette mise en scène. Le photographe, de son côté, pense être détenteur d'un certain pouvoir sur son image. En réalité, cette mise en scène permet à Shérazade de révéler l'attrait du faux et de l'artificiel. Finalement, Shérazade semble nous rappeler : toute image est construction. Dans cette scène, Shérazade déjoue le regard porté sur elle par le photographe, homme, blanc, européen, apparemment en position de pouvoir. En jouant le rôle qu'on lui attribue, en choisissant délibérément de se conformer aux représentations que l'on a ou que l'on voudrait avoir d'elle, elle montre qu'elle garde le pouvoir sur son image. Pour reprendre les mots de Suhamy, « l'ironie combat l'hypocrisie avec des armes de celle-ci, elle fait semblant d'être convaincue par l'imposture, elle entre dans son jeu pour la détruire »<sup>789</sup>.

L'ironie fait échouer toute tentative de dominer Shérazade, de la restreindre contre sa volonté. Puisque l'ironie requiert une certaine connivence avec le lecteur, c'est un outil particulièrement apte à créer une communauté de lecteurs. Par l'usage

---

<sup>788</sup> SEBBAR, Leïla. *Le Fou de Shérazade*. *op.cit.* pp.130-132.

<sup>789</sup> SUHAMY, Henry. *Les figures de style*. Paris : Presses universitaires de France, 1981. p.116.

de l'ironie, Sebbar demande au lecteur de faire l'effort de s'imaginer dans la position de sa protagoniste, de bien comprendre sa position, sinon l'ironie ne fonctionne pas. Autrement dit, l'auteur qui a recours à l'ironie demande au lecteur de contempler le monde à travers les yeux du personnage qu'il met en scène, de se situer de son côté.

### **III.3.a.3. L'ironie face au racisme ordinaire**

Dans les deux romans de Begag, l'ironie est une posture énonciative. Même si notre analyse a emprunté un autre chemin dans le chapitre précédent sur les stratégies de représentation et de jeu de théâtre, il est important de noter que le jeu théâtral, en tant que procédé de construction identitaire, était déjà une forme de mise en scène de l'ironie. De ce point de vue, l'ironie est un acte performatif, comme le note Colebrook, commentant les thèses de Butler. On se rappelle que, pour Butler, l'identité genrée est un acte de performance qui crée le sujet, le sujet n'étant rien avant la performance qu'il accomplit à travers et par la langue<sup>790</sup>. Ce type de performance donne lieu à la production d'un soi qui reste identifiable par les autres<sup>791</sup>. Pour Colebrook, la proposition de Butler est ironique et politique<sup>792</sup>. Le langage qui crée le sujet n'est qu'illusion car il doit se performer de manière répétée pour rester identifiable. Cette thèse supprime la possibilité de voir le sujet comme un espace d'origine, et demande plutôt de le considérer comme le résultat d'un jeu performatif. La lecture que fait Delvaux des deux romans de Begag emprunte le chemin que propose Butler. Elle explique que « l'ironie des romans d'Azouz Begag [...] consiste à refuser cette notion du sujet pour proposer une solution de rechange : celle de la comédie, du jeu [...] »<sup>793</sup>. La comédie, le jeu, la performance, les jeux de mots, l'expérimentation avec des accents étrangers sont les éléments qui donnent ainsi un

---

<sup>790</sup> COLEBROOK, Claire. *Irony*. New York et Londres : Routledge, 2008 [2004]. p.126.

<sup>791</sup> « Language is performative, according to Butler, because in speaking I produce myself as an "I" to be recognised. So, I performe myself, or an image of myself which is recognisable for the others ».

*Ibid.* p.125.

<sup>792</sup> « Butler's radical proposal is avowedly political and ironic. It is only if we present identity *as* performed that we will recognise the ways in which it creates, rather than expresses, the subject. The subject « is » nothing other that the illusion of a « before » to language ».

Notre traduction : « La proposition radicale de Butler est manifestement politique et ironique. Ce n'est que si nous présentons l'identité comme accomplie que nous reconnaitrons les manières dont elle crée, plutôt que d'exprimer, le sujet. Le sujet n'est autre chose que l'illusion d'un "avant" au langage ».

*Ibid.* p.126.

<sup>793</sup> DELVAUX, Martine. « L'ironie du sort : le tiers espace dans la littérature *beure* ». In. *The French Review*, n°68 (03/1995). p.689.



ton humoristique et souvent ironique aux romans de Begag et qui mettent l'accent sur le pouvoir de la performance de construire le sujet.

Nous proposons d'examiner le fonctionnement des jeux de mots comme exemples de procédés ironiques dans *Béni ou le Paradis privé*. La scène retrace la désillusion du père de Béni, traduit par le narrateur. Le père dénonce son exclusion de l'école en Algérie, où, en tant que garçon algérien, sujet colonisé, il n'avait pas le droit d'apprendre à lire et à écrire ce qui a brisé l'élan de sa vie. Le narrateur opère ici avec un jeu de mot qui renvoie à la fois à un nom arabe « Amar » et à sa signification en langue française « a marre »<sup>794</sup>. La technique convoquée ressemble à celle dont Charef se sert dans le titre de son roman, *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, qu'on peut lire comme un nom ou comme un jeu de mot sur l'expression « théorème d'Archimède ».

Il en Amar de la mobylette, il dit que s'il avait appris à lire et écrire dans sa jeunesse, il aurait passé le permis de conduire les voitures. Il ajoute aussi qu'il ne faut pas oublier que les Français ne voulaient pas que les Arabes aillent à l'école, quand ils étaient en colonie chez nous. C'est à cause d'eux son ignorance.<sup>795</sup>

Le narrateur dénonce le pouvoir colonial avec un ton humoristique. L'ironie réside alors d'une part dans l'usage de l'humour au sujet d'un phénomène historique violent — la colonisation —, et d'autre part dans la position d'énonciation du sujet dominé qui élève sa voix contre les atrocités subies par les colonisateurs.

Michel Laronde suggère que l'ironie de *Béni ou le Paradis privé* résulte de la position que prend Béni par rapport à la société française. Béni est « dedans et dehors à la fois »<sup>796</sup>. Cette analogie vaut également pour Azouz, Shérazade et la jeune protagoniste de *Georgette !*. Nous faisons l'hypothèse que cette particularité des protagonistes de notre corpus est une caractéristique primaire du « *Bildungsroman* beur », où le tiraillement identitaire, l'impossibilité de l'intégration et la difficulté à créer des espaces vivables sont les résultats de cette double position d'être à la fois dedans et dehors. Cette position permet aux narrateurs d'occuper une position d'énonciation qui dénonce avec force les discriminations vécues par les protagonistes

---

<sup>794</sup> Le mot « amarre » fait également référence aux cordes qui retiennent les bateaux au port.

<sup>795</sup> BEGAG, Azouz. *Béni ou le Paradis privé*. *op.cit.* p.148.

<sup>796</sup> LARONDE, Michel. « Le Voleur d'écriture : Ironie textuelle, ironie culturelle chez Azouz Begag ». In. *Expressions maghrébines*, n° 2 (2002). p.59.

du fait qu'ils sont perçus en tant qu'étrangers, tandis qu'ils sont membres de la société française.

L'ironie chez Begag sert à exprimer essentiellement la critique de l'exclusion économique et les diverses formes de domination que vivent les protagonistes parce qu'ils sont perçus comme des étrangers. Dans le passage par exemple, dans lequel Béni essaie de consoler sa sœur, qui n'a pas réussi à passer le C.A.P., l'expression « l'argent ne fait pas le bonheur » est une forme d'ironie.

Je voudrais la consoler, la prendre dans mes bras, l'encourager pour la vie, lui dire qu'il ne suffit pas d'être diplômé pour être heureux, que l'argent ne fait pas le bonheur comme on dit en classe dans les sujets de dissertation.<sup>797</sup>

Delvaux explique notamment que « l'argent ne fait pas le bonheur » est une expression qui, « prononcé[e] par un jeune *beur* [*sic!*] logé dans des HLM qui réitère les propos de son instituteur a pour effet d'accentuer la distance entre l'expérience française (dominante) de l'instituteur et celle (minoritaire) de l'enfant »<sup>798</sup>. Elle ajoute que l'expression « comme on dit » sert à l'intérieur de la narration à déresponsabiliser l'enfant, à exprimer que ses références ne reflètent pas sa position, qu'il ne fait que reproduire les clichés appris à l'école qui ne s'appliquent nullement à la vie de sa famille.

L'ironie amère, faisant référence à la situation économique de la famille apparaît d'une manière saisissante dans la scène de préparation de la fête de Noël. Béni, comme ses frères — on se demande quelle place occupe sa sœur — essaient de convaincre leur père de célébrer Noël. Ils n'osent pas rêver de sapin, mais espèrent avoir droit à des cadeaux. « Jamais de sapin-roi-des-forêts devant la cheminée [...] »<sup>799</sup>, indique l'image stéréotypée des cartes postales de Noël qu'a en tête le narrateur. L'image est décrite sur un ton ironique, puisque la cheminée manque probablement également au foyer de ses camarades de classe. La cheminée renvoie à un stéréotype que perpétuent les traditions européennes sans prendre en compte la réalité des enfants des milieux économiques moins aisés. Le manque de sapin est expliqué par la religion musulmane. Le narrateur avoue que « le chef à nous c'est Mohamed. Dans son bouquin, il n'avait pas prévu le coup de sapin et des cadeaux du

---

<sup>797</sup> BEGAG, Azouz. *Le gone du Chaâba*. *op.cit.* p.112.

<sup>798</sup> DELVAUX, Martine. « L'ironie du sort : le tiers espace dans la littérature *beure* ». *op.cit.* p.685.

<sup>799</sup> BEGAG, Azouz. *Béni ou le Paradis privé*. *op.cit.* p.7.

25 décembre »<sup>800</sup>. On constate ainsi que Begag n'hésite pas à tourner l'arme de l'humour et de l'ironie contre les parents qui résistent à adopter les fêtes chrétiennes françaises et à acheter un sapin de Noël<sup>801</sup>.

Chaque année, mes frères et moi nous faisons le forcing dans sa tête pour réclamer le droit au traitement de tous les autres enfants. [...] Il achetait des cadeaux à profusion : chemises, pantalons pour l'école et le dimanche, blouses, chaussures, et il enroulait tous ces présents dans du papier journal pour faire plus joli.<sup>802</sup>

La scène témoigne tout de même de la volonté des parents de rapprocher la tradition musulmane des traditions chrétiennes, seulement voilà, les parents de Béni préfèrent adopter une position utilitaire qui renvoie à la situation économique précaire de la famille.

D'une manière générale, il semblerait que Begag se serve de la figure du comédien et des jeux de mots pour emprunter un ton ironique à ses romans. L'ironie y est utilisée dans le but de déconstruire le racisme ordinaire et d'attirer l'attention sur le paradoxe que les normes apprises à l'école ne reflètent pas la réalité que vivent les jeunes protagonistes qui n'ont pas les mêmes chances pour réussir que les autres enfants puisqu'ils viennent d'un milieu économiquement défavorisé, et même quand ils réussissent bien à l'école, comme Azouz et Béni, ils doivent se confronter au racisme ordinaire qui les guette à chaque situation de vie. Les personnages beurs des romans de Begag ne sont pas silencieux. « Moins silencieux et moins soumis que leurs parents, ces enfants se révoltent »<sup>803</sup>. Leur objectif est « de ne pas rester dans l'ombre et le mépris comme la première génération, mais [d'] acquérir un espace comme citoyens français à part entière »<sup>804</sup>, pour reprendre la conclusion de Boukhobza.

L'ironie ouvre des écarts, un espace que s'approprient et habitent les protagonistes. C'est un espace rendu possible par leurs critiques, une position d'où ils peuvent parler. C'est pourquoi nous avons avancé dans l'introduction de ce chapitre

---

<sup>800</sup> *Ibidem*.

<sup>801</sup> « La stratégie de l'autodépréciation leur permet de fustiger leurs adversaires, sans oublier de dresser le portrait caricatural communautaire, et ainsi mettent-ils les rieurs de leurs côtés ». MEDJAHED, Lila. « Satire et procès de l'échec dans la littérature issue de l'immigration algérienne ». In. *Synergies Algérie*, n°14 (2011). p.170

<sup>802</sup> BEGAG, Azouz. *Béni ou le Paradis privé*. *op.cit.* p.19.

<sup>803</sup> BOUKHOBZA, Noria. « Les filles naissent après les garçons. Représentations sociales des populations d'origine maghrébine en France ». In *Revue européenne des migrations internationales*. n°1 (2005). pp.227-242 URL : <http://remi.revues.org/2333>.

<sup>804</sup> *Ibidem*.

que l'ironie fonctionne également comme espace où il est possible de respirer, où les jeunes s'implantent. A travers cette figure de pensée, les protagonistes beurs acquièrent une position de parole qui est la leur, d'où ils peuvent parler tout en étant dedans et dehors à la fois.

### **III.b. L'oralité dans le texte**

Les marques d'oralité foisonnent dans les textes des trois auteurs et constituent un trait caractéristique de leur style. Dans la trilogie de Shérazade, l'oralité est présente dans sa forme la plus métaphorique : c'est le personnage de la protagoniste qui incarne l'oralité par sa référence à la grande conteuse du monde romanesque, Shéhérazade, qui contait pour contourner le pouvoir patriarcal des hommes. Shérazade incarne en elle-même la vitalité des contes, le besoin de raconter, de communiquer, de réciter des poèmes, de parler, en arabe et en français. L'oralité marque cependant moins la transcription textuelle de l'histoire de la trilogie que celle des romans de Begag et de Belghoul. Les deux auteurs font le geste de retranscrire la parole de leurs parents dans sa forme orale, suivant les particularités de leur syntaxe et de leur prononciation. Selon nous, retranscrire ainsi leur parler, le marquer dans l'écrit français et dans le paysage éditorial français est un geste politique, sachant que la génération des parents était vouée au silence, vivant aux périphéries géographiques et sociales de la société française et manquant de toute position de parole<sup>805</sup>.

#### **III.b.1. Un hommage aux parents**

Les études francophones, et d'une manière plus générale, les études postcoloniales et féministes s'intéressent beaucoup à la place de l'ironie dans les rapports de force coloniaux, comme le remarquent Ascroft, Griffiths et Triffin dans *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*<sup>806</sup>. Dans les empires coloniaux, la dévalorisation des langues vernaculaires était un moyen de contrôle et de domination des peuples colonisés. Cette domination s'accompagnait souvent de l'exclusion des sujets colonisés des écoles françaises. C'est d'ailleurs le cas d'Azouz/Béni et du père de la protagoniste de *Georgette !* qui accusent l'Etat français de les avoir écartés de

---

<sup>805</sup> En ce sens, nous partageons l'avis de Françoise Lionnet qui tire la même conclusion de la présence de l'oral à l'écrit.

« It is in the fictional narration of the quotidian that writing becomes permeated by orality and that oscillation between written and spoken word reveals the essential preoccupation of these postcolonial writers: namely, to let the silenced immigrants and cultural minorities speak in their own voice ».

Notre traduction : « C'est dans le récit fictif du quotidien que l'écriture est imprégnée d'oralité et que l'oscillation entre parole écrite et parlée révèle la préoccupation essentielle de ces écrivains postcoloniaux : notamment de laisser parler les immigrants réduits au silence et les minorités culturelles de leur propre voix ».

LIONNET, Françoise. *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity. op.cit.* p.172.

<sup>806</sup> ASHCROFT, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin. *Post-Colonial Studies. The Key Concepts. op.cit.* p.151.

l'enseignement et de les avoir condamnés à l'analphabétisme. Aschroft, Griffiths et Triffin affirment que dévaloriser l'oral tandis que les sujets coloniaux étaient exclus de l'apprentissage de l'écrit était un outil de domination symbolique, un outil qui servait à représenter les Orientaux comme des sauvages, et ainsi à établir la dichotomie sauvage-civilisé qui construisait la base idéologique de la « mission civilisatrice » de l'entreprise coloniale.

La dévalorisation de l'oralité au sein de la littérature écrite est restée intacte au sein des études littéraires françaises, excluant souvent les œuvres qui proposaient un mélange de styles entre oral et écrit, qu'attestent en partie la création des catégories — francophone, beur, etc. — qui différencient canon et périphérie en littérature. La réception de la « littérature beur », que nous avons analysée dans la première partie de notre travail, témoigne notamment de la réticence à reconnaître les mérites littéraires des auteurs qui font souvent cohabiter diverses couches et registres linguistiques. Avec le foisonnement des analyses, le caractère plurilingue de ces œuvres a attiré l'attention des critiques anglophones qui ont vu une richesse textuelle dans la transcription particulière du « parler de banlieue »<sup>807</sup>, pour reprendre le terme utilisé par Begag. L'auteur, parlant ici de sa position de sociologue, nous invite à ne pas appliquer l'analyse littéraire de l'inventivité linguistique du mélange des vocabulaires au parler des jeunes habitants des banlieues. Selon lui, si l'auteur maîtrise plusieurs parlers et sait les mélanger pour provoquer un effet voulu, c'est une richesse en littérature. Cela ne signifie cependant pas que le parler des banlieues, où se mêlent l'argot et le français ainsi que d'autres langues étrangères soient automatiquement un signe d'émancipation ou de subversion des codes sociaux. Au contraire, il souligne qu'il n'y a point de subversion sans la maîtrise parfaite du français standard. Sans cela, c'est l'appauvrissement linguistique dont nous sommes témoins, un appauvrissement qui défavorise les jeunes qui ne maîtrisent pas bien le français standard.

Il se bâtit ce que je nomme la positivité idéologique de ce « parler de banlieue » que des analyses voudraient présenter comme la marque d'un dynamisme, d'une créativité reconfortante des jeunes des quartiers populaires. Sur le plan de la langue, je ne le pense pas. Au contraire, le constat que je fais après de nombreux ateliers d'écriture dans les cités, des rencontres littéraires dans les collèges depuis une dizaine d'années, est celui d'un appauvrissement considérable de la maîtrise des codes sociaux de la

---

<sup>807</sup> BEGAG, Azouz. « Trafic de mots en banlieue: du « nique ta mère » au « plaît-il? ». In. *Migrants-Formation*, n°108 (03/1997). pp.30-37.

communication, qui emprisonne un peu plus les jeunes d'origine modeste dans l'exclusion sociale et territoriale.<sup>808</sup>

Néanmoins, il est indéniable que le canon littéraire accueille avec réticence les œuvres dont l'expression langagière s'approche des formes orales, même si cette inclusion est accomplie dans le but précis de faire émerger plusieurs types de parlers, de construire une vraisemblance réaliste au sein du roman. C'est l'un des reproches faits aux romans « beurs », bien que l'oralité prenne souvent forme dans un but stratégique et politique, comme nous essayerons de le démontrer dans ce chapitre. Hargreaves arrive à la même conclusion en étendant son analyse aux cultures issues de l'immigration.

[...] la notion d'une culture issue de l'immigration maghrébine a souvent souffert d'un certain snobisme intellectuel qui tend à lui nier le statut d'une véritable culture. Cela est lié sans doute au fait que les écrivains et artistes issus de l'immigration ont tendance à privilégier des formes d'expression orales, même dans leurs écrits littéraires, où le langage de la rue est souvent mis en avant.<sup>809</sup>

Selon Lionnet, l'oralité en littérature fait partie de la construction créative des espaces limitrophes en situation postcoloniale<sup>810</sup>. L'oralité en écriture implique de changer le regard, de comprendre le mécanisme scriptural qui s'inspire de l'argot, des omissions, des abréviations, des déformations linguistiques qui fonctionnent selon d'autres règles que le parler standard.

La fonction primaire de la retranscription du parler des parents, et spécifiquement de celui des pères, est de permettre au lecteur de reconnaître aisément qui prend la parole dans la narration dans les deux tomes de Begag et dans *Georgette !*. Il s'agit ici d'une pure logique fonctionnelle de l'usage d'un outil qui facilite la lecture des romans. C'est dans ce but que Begag introduit le « Guide de la phraséologie bouzidienne » à la fin du *Gone du Chaâba*, dans lequel, comme nous l'avons expliqué dans la deuxième partie de notre travail, il prend le temps de

---

<sup>808</sup> *Ibid.* p.33.

<sup>809</sup> HARGREAVES, G. Alec. « Une culture innommable ? ». In. GAFAITI, Hafid. *Cultures transnationales de France des « Beurs » aux... ?*. Paris : L'Harmattan, 2001. p.34.

<sup>810</sup> « In border zones, all our academic preconceptions about cultural, linguistic, or stylistic norms are constantly being put to the test by creative practices that make visible and set off the process of adaptation, appropriation, and contestation governing the construction of identity in colonial and postcolonial contexts ».

Notre traduction : « Dans les zones limitrophes, toutes nos préconceptions académiques sur les normes culturelles, linguistiques ou stylistiques sont constamment mises à l'épreuve par des pratiques créatrices qui rendent visibles et déclenchent le processus d'adaptation, d'appropriation et de contestation dirigeant la construction de l'identité dans les contextes colonial et postcolonial ».

LIONNET, Françoise. *Postcolonial Representations : Women, Literature, Identity*. op.cit. p.6.

démontrer la logique de la prononciation de l'arabe qui se cache derrière le parler français transformé du père. Chaillou remarque la même fonctionnalité au sein de *Georgette !* et affirme que « [...] les dialogues sont retranscrits tels quels, permettant ainsi au lecteur de reconnaître les personnages par leur idiolecte [...] »<sup>811</sup>.

Il est intéressant de noter qu'en opposition avec *Le Gone du Chaâba*, le narrateur adopte un style plus oral dans *Béni ou le Paradis Privé*. Dans le premier roman, les caractéristiques d'un parler oral ne se transposaient qu'aux dialogues, tandis que dans le deuxième, la transcription du style oral, mêlant l'argot, l'arabe et des expressions lyonnaises, est présente dès la première page dans la narration. A la première page du roman se glisse ce que Laronde appelle « bruit »<sup>812</sup>. Comme nous l'avons expliqué, dans le vocabulaire de Laronde, le bruit renvoie à un élément textuel ou narratif qui déstabilise l'attente du lecteur, permettant à l'écrivain d'introduire de nouvelles voix, de nouvelles perspectives. « Alors, oubligi, pour faire comme tout le monde, mon père ne voulait pas entendre parler du Noël des chrétiens »<sup>813</sup>, annonce le narrateur dès la première page de *Béni ou le Paradis Privé*. Obligé devient ainsi « oubligi », parasitant la langue française standard, pour y introduire une spécificité : celle de l'usage linguistique quotidien de la famille de Béni. Par ce procédé, le lien entre le personnage du narrateur et celui du protagoniste devient encore plus fusionnel et le ton humoristique se propage également à l'espace de la narration ce qui peut être vu comme une différence avec *Le gone du Chaâba*.

L'interprétation de Durmelat mérite d'être considérée ici. Selon elle, obliger le lecteur à déchiffrer le français du père qui suit les logiques de la formation des sons de l'arabe et une « assimilation à l'envers »<sup>814</sup>.

Dans les exemples précédents, Begag propose une assimilation à l'envers, car c'est au tour du lecteur français bon teint cette fois de s'adapter et de comprendre le français immigré et l'arabe dialectal maghrébin marqué par 132 ans de colonisation française.<sup>815</sup>

Le lecteur doit alors « s'assimiler » aux règles du parler du père, afin de pouvoir comprendre l'énoncé. Ce geste scriptural de Begag est éminemment politique. D'une

---

<sup>811</sup> CHAILLOU, Aurore. *Stratégies identitaires et littéraires dans l'œuvre de Farida Belghoul et de Gaétan Soucy*. op.cit. p.75.

<sup>812</sup> LARONDE, Michel. « Le Voleur d'écriture : Ironie textuelle, ironie culturelle chez Azouz Begag ». In. *Expressions maghrébines*, n° 2 (2002). pp.49-63.

<sup>813</sup> BEGAG, Azouz. *Béni ou le Paradis privé*. op.cit. p.7.

<sup>814</sup> DURMELAT, Sylvie. *Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire*. op.cit. p.106.

<sup>815</sup> *Ibidem*.



part, il valorise le parler du père qui est d'habitude incompris par les interlocuteurs français, pour reprendre les propos d'Azouz<sup>816</sup>. D'autre part, il place la marge au centre, ce qui est un geste qui semble rejoindre les propos de Braidotti<sup>817</sup> que nous avons évoqués, notamment de changer de perspective et de déplacer l'attention vers les marges dans le but de déstabiliser les rapports de pouvoirs qui émanent du centre.

L'accent retranscrit est également une caractéristique du style mis en scène dans *Georgette !*. Belghoul propose une transcription intéressante du parler des membres de sa famille, tout en conservant l'orthographe correcte des mots et des conjugaisons. Ainsi, l'exemple suivant, pris de la scène où la famille regarde un western, et où le père s'adresse au frère qui refuse de se lever pour apporter le cendrier à son père, montre les omissions et le registre vulgaire du parler du père. « Si c'voyou, se lève pas, j'suis plus son père. J'le jette dans la rue »<sup>818</sup>. L'autorité paternelle émerge de cette scène. C'est lui qui commande, et il ne tolère aucune contradiction. Le registre violent du vocabulaire et la violence de ses propos reviennent à plusieurs reprises dans le roman. Nous en sommes par exemple témoins au moment où la protagoniste et son frère organisent un concours de rire la nuit où le but est de ne pas réveiller les parents.

— Tu sais pas, hein... Alors reste tranquille et dors ! Sinon, j't'éclate la tête contre l'mur ! J'veux pas qu'tu m'déshonores devants les voisins !<sup>819</sup>

La violence des mots qui se glissent dans le parler des jeunes est également un élément constant des deux romans de Begag. « Chier » et « niquer », par exemple, font partie du langage retranscrit, témoignant de la volonté de l'auteur de construire une ambiance réaliste au sein de l'intrigue, quitte à ne pas suivre les règles de la bienséance.

— Tu te fais pas chier, toi... Quand même faut dire qui t'es, t'as du pot d'être immigré, tu peux niquer des deux côtés de la barrière !<sup>820</sup>

---

<sup>816</sup> Le narrateur avoue lors de la rencontre entre l'ancien propriétaire de la maison dans laquelle la famille d'Azouz habite qu'il est « impressionné par la capacité du Français à comprendre et traduire les paroles de [son] père ».

BEGAG, Azouz. *Le gone du Chaâba*. *op.cit.* p.17.

<sup>817</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. *op.cit.*

<sup>818</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !*. *op.cit.* p.76

<sup>819</sup> *Ibid.* p.50.

<sup>820</sup> BEGAG, Azouz. *Béni ou le Paradis privé*. *op.cit.* p.78.

L'omission des « ne » de la forme négative et les altérations phonétiques ne sont pas les seuls traits de la mise en écrit du parler du père. Dans *Le gone du Chaâba*, par exemple, le parler des autres enfants est également caractérisé par ce manque.

— Si. Je suis un Arabe !

— Non, t'es pas un Arabe, j'te dis !

— Si, je suis un Arabe !

— J'te dis que t'es pas comme nous !<sup>821</sup>

L'accent de la camarade de classe, de Mireille est également particulier, puisqu'elle est zézayante. La retranscription de ses parlers emprunte un ton humoristique à la narration.

Elle m'embrasse très fort.

— Zis-moi, zis-moi !<sup>822</sup>

Un autre procédé textuel qui émerge du registre de l'oralité est le jeu avec la syntaxe, un jeu dont le roman de Belghoul fournit beaucoup d'exemples. « La sonne cloche... Non, la cloche sonne »<sup>823</sup>, débute le narrateur l'histoire de *Georgette !*. Cette erreur syntaxique et le besoin urgent de corriger renvoie à une rupture, selon Durmelat<sup>824</sup>. La rupture se situe entre les règles de syntaxe à suivre en français et en arabe, selon l'interprétation de Bacholle<sup>825</sup>. Durmelat poursuit son analyse en attirant l'attention sur la signification du mot « clocher » qui peut aussi être compris comme « défectueux, aller de travers ». On peut lire l'erreur de la protagoniste comme une maladresse, mais également comme une menace. Le thème de la langue comme piège apparaît également dans *Béni ou le Paradis privé*. La scène retrace une journée où Béni accompagne sa mère au marché. Là, « beaucoup parlent arabe, mais ils sont juifs ou pieds-noirs »<sup>826</sup>, remarque le narrateur, en soulignant l'écart entre la réalité et entre ce que le regard transmet comme information. Cette phrase peut être lue comme l'allusion au caractère trompeur du regard, qui est le premier vecteur de cloisonnement identitaire de Béni lors de ses rencontres. C'est à travers le regard que

---

<sup>821</sup> BEGAG, Azouz. *Le gone du Chaâba*. *op.cit.* p.97.

<sup>822</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !*. *op.cit.* p.37

<sup>823</sup> *Ibid.* p.9.

<sup>824</sup> DURMELAT, Sylvie. *L'intervention de la « culture beur »*. *op.cit.* p.35.

<sup>825</sup> BACHOLLE, Michèle. *Un passé contraignant*. *Double Bind et transculturation*. *op.cit.* 146.

<sup>826</sup> BEGAG, Azouz. *Béni ou le Paradis privé*. *op.cit.* p.47.

les autres personnages jugent et traitent Béni comme étranger. L'adolescent trouve cette situation dangereuse, « parce que pendant la guerre d'Algérie il y avait des militaires français qui parlaient l'arabe mieux que les Arabes, mais c'était pour leur tendre des pièges »<sup>827</sup>. Nous sommes ici témoins de l'un des rares moments où l'époque coloniale et la guerre d'Algérie sont mentionnées dans les romans de Begag.

Les jeux de mots sont la dernière déclinaison de l'ironie que nous aimerions analyser. A travers l'exemple de *Béni ou le Paradis privé* et de *Georgette !*, nous souhaitons démontrer que la technique de la double entente, qui est amplement présente dans les deux romans, sert une double cause : créer un ton humoristique pour rendre réceptif et sensibiliser le lecteur aux discriminations que vivent les protagonistes. « Pour entrer il fallait montrer patte blanche, afficher la preuve que durant son séjour sur terre on s'était bien tenu »<sup>828</sup>, explique le narrateur du roman de Begag sur les modalités d'entrée au Paradis privé<sup>829</sup>. Montrer patte blanche signifie qu'il faut prouver qu'on est digne de confiance, pour avoir l'autorisation pour entrer dans un endroit. Dans le contexte du roman, il faudra en effet que Béni montre « patte blanche » pour entrer à la discothèque. L'usage de cette expression est évidemment ironique, puisque nous savons que Béni ne sera pas admis à la discothèque parce que ses « pattes » sont basanées, pas blanches.

L'usage des jeux de mots remplit une fonction narrative différente chez Belghoul. Elle y a recours dans le but d'introduire la double entente, de mêler les fils de la narration pour construire une toile narrative où chaque détail renvoie à un autre. Le jeu de mots que nous avons choisi d'inclure ici n'est perceptible qu'à la lecture du texte. Nous lisons ainsi par rapport au gilet de sécurité fluorescent qu'il « brille comme un verre de terre »<sup>830</sup>. L'« erreur » n'est perceptible qu'à l'écrit, puisqu'à l'oral « verre » et « ver » se prononcent de la même manière. Les vers-de-terre vivent dans la terre, dans un environnement sale. Le père de la protagoniste travaille en tant qu'éboueur, ce qui renforce la métonymie qu'introduit ce glissement de sens. Le gilet brille pour permettre aux éboueurs d'être visibles en pleine nuit, tandis que les vers-de-terres sont des créatures invisibles. Cette dichotomie d'être à la fois vu, mais

---

<sup>827</sup> *Ibidem*.

<sup>828</sup> BEGAG, Azouz. *Béni ou le Paradis privé*. *op.cit.* p.166.

<sup>829</sup> Nous remarquons l'intertextualité entre l'expression « montrer patte blanche » qui vient de la fable de La Fontaine, *Le loup, la chèvre et le chevreau* (1668), et entre le fait que Béni joue dans une pièce de théâtre de La Fontaine au début du roman.

<sup>830</sup> BELGHOUL, Farida. *Georgette !*. *op.cit.* p.82.

ignoré accompagne la protagoniste tout au long de l'intrigue. Il nous semble également important de faire la remarque selon laquelle confondre les mots semblables est un moyen narratif de construire un univers enfantin. Il ne nous paraît pas faux d'imaginer que la fillette pense vraiment à un morceau de verre jeté par terre qui brille sous le soleil.

### III.4. Conclusion

Notre but principal consistait d'une part à présenter certaines des techniques par lesquelles les trois écrivains démontrent les dichotomies intenable qui construisent les cadres de vie de leurs protagonistes. D'autre part, nous souhaitons prouver que les romans de notre corpus présentent une grande variété d'outils narratifs et textuels.

De l'espace géographique de l'entre-deux à l'espace métaphorique de l'écriture et de la lecture, notre objectif était de partir à la recherche des espaces que s'approprient les protagonistes pour tenter de les habiter, que ces espaces soient éphémères ou durables. Comme nous l'avons vu, ces espaces ne réussissent pas toujours à remplir leur rôle de refuge, et sont parfois aussi des lieux d'exclusion.

L'une des caractéristiques spécifiques des *Bildungsroman* « beur » se situe au niveau de leurs dénouements impossibles et tragiques qui prouvent que l'intégration est un leurre, que les dichotomies s'enracinent profondément dans la société française postcoloniale, que les protagonistes sont trop faibles et peut-être trop jeunes pour briser seuls les barrières. Il semble que Shérazade se situe à part dans notre comparaison puisqu'elle réussit à construire avec l'écriture un espace éphémère qu'elle continue à habiter jusqu'à la fin du roman, même si le dénouement du roman n'est pas une fin heureuse, comme nous l'avons noté.

La dernière partie de ce chapitre s'attachait à présenter les diverses modalités de l'introduction de l'oralité dans les romans. Nous y avons constaté que bien que l'oralité soit une caractéristique propre à notre corpus, elle prend des valeurs différentes chez chaque auteur. Ce qui ressort néanmoins comme trait commun se situe sur le plan de la subversion des normes linguistiques du français canonique. En ce sens, Begag, aussi bien que Belghoul procèdent à la politisation de l'oralité inscrite dans le paysage textuel. Ils accomplissent un geste subversif, comme Lionnet le remarque<sup>831</sup>. Selon l'auteure, les écrivaines — et nous ajoutons leurs enfants — qui ont vécu l'émigration habitent des espaces limitrophes, c'est-à-dire des endroits où fleurit l'hétéroglossie. Dans ces espaces des pratiques langagières se construisent sur

---

<sup>831</sup> LIONNET, Françoise. « "Logiques métisses". Cultural Appropriation and Postcolonial Representations ». In. GREEN, Jean. *Postcolonial Subjects. Francophone Women Writers. op.cit.* p.322.

des stratégies de résistance créatives contre des cultures dominantes. Ces stratégies visent à rendre visibles les contestations identitaires dans les contextes postcoloniaux.

## Conclusion

Cette étude est née de la volonté de relire les romans de notre corpus en adoptant une position interdisciplinaire. La dynamique de l'intégration-exclusion s'est imposée comme fil conducteur de notre analyse à la suite de la lecture des thèses de Sylvie Durmelat et de Laura Reeck. Ces auteures, comme nous l'avons vu, proposent de reconsidérer le dénouement des romans des trois auteurs, et d'une manière générale, celle des romans « beurs » en les situant dans la lignée des *Bildungsroman* du 20<sup>e</sup> siècle. Cette perspective nous a permis de faire un vrai travail comparatif et d'appliquer les outils fournis par la littérature comparée, les études de genre et les études postcoloniales aux romans de notre corpus. A partir d'une discipline universitaire, nous avons rencontré deux champs d'études qui sont de plus en plus présents dans le paysage universitaire français quoiqu'ils ne bénéficient pas d'une reconnaissance unanime.

Ce travail se propose ainsi de contribuer modestement à la valorisation des perspectives interdisciplinaires. Moura<sup>832</sup> et Lionnet<sup>833</sup> soulignent d'ailleurs eux aussi l'importance de ce changement de regard et la richesse qu'une telle perspective peut introduire dans une analyse littéraire de corpus d'écrivains francophones. Il suffit d'ailleurs de nous intéresser de plus près aux ancrages disciplinaires qu'occupent les théoriciens que nous avons invoqués au fil des pages. Nous verrons ainsi qu'ils travaillent à la fois en littérature, en études postcoloniales ou en études de genre.

Sans doute le défi le plus important de ce travail consistait-il d'ailleurs à occuper une position interdisciplinaire, à savoir lire en traversant les frontières disciplinaires. De plus, comme anticipé dans l'introduction, notre travail repose sur la volonté de ne pas constituer un corpus exclusivement féminin, mais de comparer les différentes voies/voix pour sortir du silence colonial et postcolonial, ce qui conduit à l'analyse des dynamiques de domination, de subversion et de normativité à travers la perspective du genre, mais aussi de la race et de la classe.

Le choix du sujet de la thèse traduit notre propre positionnement critique et reflète la trajectoire de notre propre formation. Ayant débuté les études universitaires dans le champ du français-langue étrangère, pour ensuite nous spécialiser en

---

<sup>832</sup> MOURA, Jean-Marc. *Exotisme et lettres francophones. op.cit.*

<sup>833</sup> LIONNET, Françoise. *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity. op.cit.*

littérature française et en études de genre, il est normal qu'à notre arrivée en France, l'intégration soit devenue une question clé aussi bien dans notre vie personnelle que dans notre parcours intellectuel. La question de l'intégration s'est définie dès le début de notre étude comme un repère, nous incitant à nous positionner suivant la remarque de Lionnet<sup>834</sup> selon qui les dichotomies anciennes, de l'ère coloniale, qui survivent dans la France actuelle, ne sont plus tenables. Braidotti affirme également qu'il est vital de tourner notre attention aux « flottements, [aux] mouvements et multiples errances de nouveaux sujets, ceux qui viennent après la crise du sujet euro-centrique et phallo-centré. Il n'y a pas de devenir au centre — le cœur du panoptique est vide — tout se joue aux marges »<sup>835</sup>. Il est alors intéressant de noter que les écrivain.e.s de notre corpus se positionnent tous contre les perceptions binaires de la société qui opposent les acteurs et les sujets de dominations. Les ouvrages de notre corpus proposent des voies alternatives pour saisir la diversité d'une société qui doit faire face à son passé colonial. A en croire les intrigues des romans que nous avons analysés, dépasser les oppositions binaires rigidifiées requiert des actes violents, comme par exemple la fugue, un acte qui brise brusquement tout lien avec la famille, ou le rejet de son propre nom, qui apparaît comme une violence faite à l'égard de soi-même.

Dès le début de notre recherche, nous souhaitons jeter des ponts entre les deux côtés de l'océan, favoriser la circulation des savoirs, penser ensemble avec des recherches faites en France et ailleurs. Ce souhait explique la présence marquée des travaux de jeunes chercheurs auxquels nous avons eu accès grâce à la bourse de mobilité du programme établi entre l'Université Paris 8 et Cornell University et grâce à la démocratisation de l'accès aux recherches par l'expansion des humanités numériques.

Il nous semble que notre étude fait partie du renouveau de l'intérêt porté aux écrivains qui, par leur histoire familiale, se rattachent à l'immigration en Métropole,

---

<sup>834</sup> Ibid. p.21.

« What the writings of all these authors suggest is that the old dichotomies are no longer tenable, that the local and the global are increasingly interrelated [...] ».

Notre traduction : « Ce que les écrits de tous ces auteurs suggèrent, c'est que les anciennes dichotomies ne sont plus tenables, que le local et le global sont de plus en plus interdépendants [...] »

<sup>835</sup> BRAIDOTTI, Rosi. « Les sujets nomades féministes comme figures de multitudes ». In. *Multitudes*, n°12 (2003). pp.27-38.



qu'on parle de la « littérature beur » ou des « littératures des banlieues »<sup>836</sup>. Notre étude s'est efforcée, plutôt que de proposer une métacritique exclusive de notre corpus, ou de chercher à rattacher les romans à l'actualité politique et de n'y voir qu'un symptôme d'un malaise social, de rendre une place centrale aux textes, de les faire parler et de les écouter. Il était important de mettre l'accent sur les particularités de chaque texte, qu'il s'agisse de l'usage linguistique ou du déploiement des thématiques communes des romans des trois écrivains. L'analyse selon une perspective de genre nous a permis d'interroger à la fois les rôles principaux — les protagonistes, enfants, adolescents, jeunes filles et garçons — aussi bien que des personnages secondaires qui sont toutefois importants dans la définition du contexte familial et social du cadre de vie des personnages principaux. Cette voie d'analyse nous a incitée à nous intéresser à la perception de l'intégration qui ressort des romans de notre corpus.

A ce titre, il convient de dire que l'intégration est le but ultime des protagonistes dans la mesure où ils et elles souhaitent faire partie de la communauté des citoyens français sans subir de discriminations raciales et sociales. Aucun des auteurs n'idéalise cependant l'intégration. Nous avons constaté donc que la fin de chacun des romans est, d'une part, ouverte, et que d'autre part, elle traduit à chaque fois l'échec des tentatives des protagonistes pour s'intégrer selon les attentes sociales projetées sur eux. Étant donné que l'un des critères des *Bildungsroman* classiques est l'arrivée à l'âge adulte et l'intégration au monde des adultes par le mérite individuel, nous pouvons affirmer avec Reeck et Durmelat que l'échec systématique des romans de notre corpus propose la réécriture de ce genre littéraire. Il est cependant important de souligner deux aspects de ces romans. Premièrement, l'itinéraire personnel des personnages principaux diffère tout comme les réponses proposées aux difficultés d'intégration. Malgré les échecs, nous émettons la réserve selon laquelle la narration de *Georgette !* n'étant pas linéaire, nous ne pouvons pas exclure la possibilité d'une

---

<sup>836</sup> Pour aller plus loin, voir : FRANCOIS, Cyrille. « Des littératures de l'immigration à l'écriture de la banlieue : Pratiques textuelles et enseignement ». In. *Synergies*, n°1 (2008). pp.149-157. et HARGREAVES, Alec G. « De la littérature "beur" à la littérature de "banlieue" : des écrivains en quête de reconnaissance ». In. *Africultures*, n° 97 (1/2014). pp.144-149.

Il est également utile de rappeler le collectif littéraire *Qui fait la France* dont le manifeste répond au besoin de sortir des catégories normatives et de fonder un mouvement qui émane véritablement des auteurs.

ABDEL, Samir, Karim Amellal, Jean-Eric Boulou, Khalid El Bahji, Faïza Guène, Habiba Mahany, Mabrouck Machedi, Mahomed Razane et Thomé Ryam. *Chroniques d'une société annoncée*. Paris : Stock, 2007.

intégration future de la protagoniste. Cette remarque s'impose également dans le cas de la trilogie de Shérazade où la jeune fille continuera son histoire sous forme épistolaire dans la nouvelle *Shérazade à Julien, Alger, mars 2004*<sup>837</sup>. L'accent doit être mis avant tout, selon nous, sur la déstabilisation des modèles d'intégration montrés par l'école en tant qu'institution. Approché sous cet angle-là, il est indéniable que les trois auteurs réussissent à leur exercice. Ils sèment le doute sur les fondations de tout un système, celui de l'accueil que réserve la société française à celles et ceux venus d'ailleurs et à leurs enfants. Nous espérons avoir démontré que les stratégies entreprises vis-à-vis de l'intégration par les enfants et les jeunes Beurs sont condamnés à un certain échec : il est fort possible qu'ils/elles restent des étrangers éternels.

Il nous semblait propice de rappeler que l'intérêt de ces textes ne réside pas uniquement dans les thèmes qu'ils abordent. Les auteurs véhiculent notamment des outils textuels, tels l'ironie et l'oralité, dans le but de mettre en scène les caractéristiques d'un parler de la génération des parents immigrés et celui de la génération des jeunes. Ces outils remplissent ainsi la fonction politique de transcrire et de valoriser le parler des parents souvent analphabètes et de l'introduire ainsi dans l'espace littéraire français, de parasiter la Haute Culture, comme le dirait Laronde<sup>838</sup>.

Pour conclure notre thèse, nous souhaitons rappeler encore une fois l'importance et l'urgence vitale de mettre au centre les personnages secondaires et spécialement féminins des analyses littéraires de notre corpus afin de sortir leurs voix du silence auquel elles se trouvent trop souvent reléguées. Cela permettra de faire un travail sur la redéfinition des communautés dont elles font également partie. Une voie d'analyse nous semble particulièrement prometteuse que nous n'avons pas développée dans notre étude : celle du déploiement de nouvelles formes de communautés, qui permettraient notamment de briser les dichotomies anciennes. Chaulet-Achour remarque<sup>839</sup> justement que l'écriture de Sebbar forme une « communauté de mosaïque », une communauté de personnes qui s'implantent dans des espaces d'entre-deux, qui expérimentent d'autres formes de cohabitation possibles. A cet égard, il importe de faire le lien avec le concept de nomadisme, employé dans notre étude, qui

---

<sup>837</sup> SEBBAR, Leïla. « Shérazade à Julien, Alger, mars 2004 ». *op.cit.*

<sup>838</sup> LARONDE, Michel. *Postcolonialiser la haute culture : à l'école de la République*. *op.cit.*

<sup>839</sup> CHAULET-ACHOUR, Christiane. « Exils productifs – Quatre parcours méridiens (JE. Bencheikh, L. Sebbar, N. Huston et Chahdortt Djavann) ». *op.cit.* p.45

peut aider à poursuivre cette voie d'interrogation, à comprendre comment les jeunes essaient de dépasser la surveillance étatique en construisant de nouvelles communautés. La force de ces romans se cache peut-être dans leur capacité de proposer de nouvelles voies en dehors la déstabilisation des normes.

## Index des noms des auteurs

### A

Abric, 287, 302  
Aduc, 233, 376  
Albert, 49, 50, 129, 228, 313, 314,  
318, 329, 372, 403  
Alexandre, 82, 160, 161, 370, 381  
Ali-Benali, 152, 370  
Amellal, 15  
Amossy, 303  
Amrouche, 121  
Anzaldúa, 91, 242, 243, 245, 258, 306  
Aron, 84, 116, 118, 119, 376  
Aschroft, 193, 197, 214, 244, 349, 350,  
376

### B

Bacholle, 207, 354, 370  
Barthes, 17, 82, 128, 211, 298, 303,  
376  
Beaud, 14, 16, 376  
Beauvoir, 24, 100  
Begag, 1, 5, 6, 14, 16, 17, 21, 32, 33,  
37, 38, 48, 49, 53, 54, 56, 58, 61, 63,  
66, 69, 70, 73, 76, 77, 79, 85, 86, 87,  
88, 89, 90, 91, 92, 97, 105, 109, 111,  
115, 116, 120, 121, 122, 124, 126,  
133, 140, 141, 144, 145, 146, 148,  
149, 150, 153, 168, 179, 180, 184,  
185, 187, 188, 191, 192, 193, 196,  
199, 200, 201, 202, 212, 216, 217,  
220, 221, 223, 224, 225, 229, 230,  
234, 236, 237, 239, 240, 247, 249,  
251, 253, 254, 255, 256, 266, 283,  
284, 285, 287, 293, 306, 307, 308,  
309, 310, 311, 320, 321, 322, 324,  
325, 326, 327, 330, 337, 339, 340,  
344, 345, 346, 347, 349, 350, 351,  
352, 353, 354, 355, 357, 367, 368,  
370, 371, 372, 373, 374  
Bekkar, 53  
Belghoul, 1, 5, 6, 14, 16, 18, 21, 32,  
33, 37, 38, 40, 53, 54, 56, 58, 59, 66,  
74, 75, 76, 77, 79, 81, 85, 93, 94, 95,  
97, 109, 116, 120, 121, 122, 129,  
133, 154, 155, 157, 159, 161, 164,  
166, 167, 168, 179, 180, 185, 188,

193, 194, 196, 198, 202, 203, 204,  
205, 208, 216, 221, 223, 225, 226,  
227, 228, 236, 237, 238, 239, 241,  
247, 248, 249, 251, 252, 257, 271,  
272, 280, 282, 313, 314, 315, 316,  
317, 318, 324, 328, 329, 330, 331,  
339, 340, 349, 352, 353, 354, 355,  
357, 367, 368, 370, 372, 375  
Belkacemi, 57, 370  
Ben Jelloun, 69  
Ben Kerroum-Clovet, 53  
Benaïssa, 53  
Benayoun-Szmidt, 13, 51, 374  
Benoist, 171, 380  
Berger, 2, 28, 243, 288, 289, 292, 376,  
381, 382, 383  
Beyala, 186  
Bhabha, 30, 98, 142, 310, 380  
Boes, 116, 120, 123  
Bonn, 14, 20, 49, 50, 91, 92, 95, 107,  
112, 116, 118, 145, 160, 210, 211,  
213, 370, 372, 374  
Bordas, 33, 100, 101, 176, 371, 403  
Boudaoud, 53  
Boueno Alonso, 279  
Boukhedenna, 53  
Boukhobza, 231, 232, 347  
Boukortt, 50, 52, 58  
Boulin, 15  
Bouraoui, 58, 121  
Bourboune, 69  
Boursier, 26, 377  
Bouزيد, 34, 52, 72, 73, 97, 139, 151,  
222  
Braidotti, 23, 27, 28, 29, 259, 260,  
261, 262, 293, 353, 377  
Buena Alonso, 279, 370  
Butler, 24, 100, 134, 135, 136, 165,  
176, 179, 227, 288, 289, 290, 292,  
294, 302, 334, 344

### C

Cahen, 28, 78, 377, 378  
Castaing, 153, 162  
Catani, 57, 374  
Cello, 14, 15, 16  
Chaïbi, 69

Chaillou, 157, 226, 280, 282, 352, 370  
Chaouite, 48, 49, 54, 69, 70, 187, 196,  
237, 266, 368  
Charef, 13, 16, 49, 50, 52, 58, 74, 114,  
345, 374  
Chalet-Achour, 14, 19, 33, 35, 40, 41,  
51, 58, 60, 61, 95, 101, 102, 107,  
111, 152, 169, 170, 212, 213, 270,  
271, 277, 332, 335, 341, 362, 369,  
370, 377, 397, 403  
Chetcuti, 95  
Cixous, 276, 337, 378  
Cohen, 13  
Cohen-Safir, 311, 371, 378  
Colebrook, 338, 344  
Constantina, 38, 381  
Coquery-Vidrovitch, 28  
Cyrille, 16, 361, 371

## D

Daeninckx, 68  
de Lauretis, 27  
Dejeux, 54, 55, 58, 61, 111, 112, 371  
Déjeux, 14, 52, 53, 54, 55, 57, 61, 111  
Delanoë, 174  
Deleuze, 33, 104, 105, 106, 107, 108,  
259, 261, 378  
Delvaux, 282, 287, 314, 328, 338, 339,  
344, 346, 371  
Deprez, 174, 371  
Derrida, 28, 55, 56, 88, 142, 144, 145,  
267, 290, 378, 382  
Descombes, 224  
Desplanques, 54, 57, 60  
Dib, 69, 277  
Dilthey, 116  
Djaïda, 72  
Djaïdani, 15  
Djaïder, 246, 378  
Djebar, 69, 121  
Djura, 53  
Driss, 15  
du Gard, 119  
Dubreuil, 80, 84, 378  
Durmélat, 14, 48, 74, 87, 117, 118,  
122, 123, 125, 127, 128, 129, 130,  
133, 139, 150, 157, 158, 166, 187,  
200, 202, 265, 282, 319, 331, 352,  
354, 371

## E

Eberhardt, 277, 301  
el Galai, 51  
Emery, 285, 320, 371  
Escafré-Dublet, 67, 378

## F

Falaize, 184  
Fanon, 37, 200, 311, 323, 324, 379,  
400  
Farès, 69  
Fassin, 2, 22, 95, 100, 136, 371, 378  
Fauvel, 121, 122  
Feraoun, 277  
Foucault, 84, 159, 293  
Fraise, 100  
Freud, 56, 73

## G

Gafaïti, 19, 32, 88, 110, 169, 170, 351,  
370, 371, 372, 377  
Gajarawala, 121  
Gefen, 82  
Genette, 277, 379  
Gheerbant, 57, 370  
Glissant, 87, 221, 243, 266, 379  
Goldberg, 215, 263, 379  
Goumane, 15  
Gramsci, 197, 379  
Griffiths, 193, 197, 214, 244, 349, 350,  
376  
Guattari, 33, 104, 105, 106, 107, 108,  
259, 378  
Guène, 15  
Guenif-Souilamas, 7, 18, 119, 120,  
192, 223, 231, 234, 235, 284, 379  
Guimelli, 287, 302, 303, 376

## H

Hamadi, 53  
Harding, 25, 223, 230, 233  
Hargreaves, 7, 14, 18, 39, 40, 44, 50,  
51, 52, 53, 62, 70, 85, 88, 90, 95,  
104, 107, 108, 109, 122, 123, 126,

- 130, 157, 160, 185, 200, 220, 224,  
231, 241, 320, 351, 361, 372
- Harzoun, 184  
Harzoune, 185, 379  
Hippolyte, 120, 265, 279, 372  
Hochberg, 129, 228, 313, 314, 316,  
318, 329, 372  
Houari, 53, 57, 121, 372  
House, 66, 69, 380  
Hovanessian, 136, 379  
Hunt, 287  
Huston, 17, 79, 100, 102, 253, 266,  
267, 271, 362, 369, 403
- I
- Imache, 19, 53, 58, 121, 169, 173, 213,  
270, 371  
Irigaray, 30, 143, 216, 289, 293, 310,  
343  
Issaad, 53
- J
- Jacquez, 232, 380  
Jazouli, 55, 62, 70, 71, 72, 229, 380  
Jefers, 117, 380  
Joubert, 142, 380
- K
- Kalouaz, 40, 52, 58, 111  
Karzazi, 216, 301, 373  
Kenzi, 52  
Kessas, 15, 53, 121  
Kettane, 43, 44, 47, 53, 68, 69, 75,  
132, 380  
Khatibi, 69, 132  
Kian, 162, 178, 373, 380  
Krausse, 24, 90, 373, 380  
Kristeva, 56, 163, 265, 277  
Kristof, 207, 208
- L
- Lacheb-Bouakache, 53  
Lachimet, 40  
Lallaoui, 53  
Laronde, 7, 14, 21, 34, 36, 39, 40, 41,  
43, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 70, 78,  
175, 249, 278, 297, 308, 309, 345,  
352, 362, 371, 373, 374, 395
- Lauran, 57, 373  
Le Clézio, 78, 112  
Lebkiri, 53  
Lefeuvre, 184, 380  
Lessard, 287, 288, 380  
Levine, 69  
Lionnet, 23, 27, 221, 244, 253, 278,  
349, 351, 357, 359, 373, 381  
Llaumett, 32  
Loti, 172, 277, 400  
Ludwig, 152, 381  
Lukács, 118, 220
- M
- MacMaster, 66, 69  
Majumdar, 176, 177, 373  
Mandin, 15  
Mansour, 121  
Marteau, 42  
Masclat, 14, 16, 376  
Mauriac, 119  
Mechri, 149, 373  
Meddeb, 69  
Medjahed, 347, 373  
Meflah, 160, 161, 381  
Mehrez, 253, 266, 374  
Merini, 73, 374  
Mimoso-Ruiz, 41  
Mod, 98, 208  
Mohanty, 37, 38, 90  
Mokeddem, 121  
Molinier, 287, 302, 303, 376  
Mortimer, 297  
Mounsi, 53, 58, 87  
Moura, 23, 29, 30, 175, 339, 340, 359,  
381  
Mucchielli, 215, 381
- N
- Nini, 15, 46  
Nordmann, 136
- O
- O'Riley, 340  
Ouannes, 32, 39

- P
- Parsons, 122, 123, 229
- Patricot, 15
- Petit, 45, 47, 49, 100, 101, 176, 186, 320, 370, 395, 402
- Pierrot, 167, 173, 270, 303, 339, 376
- Pigenet, 75, 382
- Pinet, 89, 374
- Pollock, 17, 288, 302
- Preckshot, 184, 186, 382
- Proust, 87, 170
- Q
- Quarta, 56, 110
- Quiminal, 136
- R
- Rachedi, 15
- Raith, 58
- Raïth, 53
- Rateau, 287, 302, 303, 376
- Raynal, 100
- Razane, 15
- Redouane, 13, 14, 41, 51, 67, 68, 232, 233, 370, 374
- Reeck, 14, 16, 20, 116, 118, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 190, 265, 266, 272, 282, 319, 321, 325, 326, 328, 329, 330, 333, 334, 335, 374
- Rouane, 15
- Rushdie, 82, 83
- Ryam, 15
- Ryan, 203, 227, 375
- Saïd, 17, 23, 77, 82, 83, 172, 273, 288, 290, 291, 292, 297
- Sand, 277
- Sané, 15
- Sarroub, 15
- Sartre, 35, 36, 62, 81, 84, 382, 383, 397, 399, 403
- Scott, 100, 101, 382
- Sebbar, 1, 5, 6, 14, 16, 17, 18, 21, 24, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 42, 43, 47, 52, 56, 59, 66, 68, 69, 70, 72, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 85, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 108, 115, 116, 120, 121, 122, 128, 133, 135, 137, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 182, 183, 196, 210, 216, 225, 239, 241, 245, 246, 247, 248, 249, 251, 252, 253, 254, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 273, 274, 275, 277, 278, 279, 280, 287, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 305, 306, 332, 333, 335, 337, 339, 340, 341, 343, 344, 362, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 387, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404
- Seffahi, 145, 382
- Segarra, 7, 14, 121, 122, 157, 164, 165, 166, 171, 173, 375
- Setti, 1, 2, 7, 13, 26, 232, 242, 243, 259, 276, 316, 335, 380, 382
- Sif, 15
- Smaïn, 53, 100, 382
- Sontag, 17, 211, 303
- Spivak, 24, 55, 163, 172, 196, 197
- Stora, 22, 64, 65
- Suhamy, 338, 343
- Swenson, 228, 375
- Szabó, 339
- T
- Tadjer, 52, 61
- Tamza, 53
- Tanette, 208
- Tarr, 238, 375
- Tartakovsky, 75, 382
- Thiesse, 114
- Thronton, 177, 383
- Tiffin, 193, 197, 214, 244, 349, 376
- Todorov, 56, 158, 383
- Touabti, 50, 52, 58
- Tournier, 42, 47, 381
- Triffin, 349, 350
- V
- Viala, 116, 118, 119, 376
- Vidal, 136
- Vitali, 13, 14, 51, 56, 374, 375
- Vogl, 17, 297, 298

W

Wagner, 82

Wiktorowic, 265

Y

Yacine, 50, 52, 69, 87, 277

Yaguello, 159, 160, 383

Yara, 38, 381

Yegenoglu, 143, 148, 292

Z

Zemouri, 53, 57, 58

Zouari, 121



## Bibliographie

Cette bibliographie ne recense que les ouvrages que j'ai cités dans ma thèse. Elle ne prétend pas à l'exhaustion de tous les ouvrages qui auraient influencé ma pensée ou que j'aurais lu en lien avec les questionnements soulevés dans ce travail, mais qui n'y ont pas été convoqués. Elle n'a pas vocation à constituer une base de référence pour les futurs travaux sur la « littérature beur », ni sur les trois auteurs de mon corpus, quoiqu'elle puisse être utilisée comme un point de départ pour de futures interrogations.

## Corpus primaire

BEGAG, Azouz. *Béni ou le Paradis privé*. Paris : Editions du Seuil, 1989.

—, Azouz. *Le gone du Chaâba*. Paris : Editions du Seuil, 1986.

BELGHOUL, Farida. *Georgette !*. Paris : Editions Bernard Barrault. 1986.

SEBBAR, Leïla. *Le Fou de Shérazade*. Paris : Stock, 1991.

—, Leïla. *Les Carnets de Shérazade*. Paris : Stock, 1985.

—, Leïla. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Paris : Stock, 1982.

## Corpus secondaire

### Azouz BEGAG

- BEGAG, Azouz. *Bouger la banlieue. L'intégration en question*. Bordeaux : Elytis, 2012.
- , Azouz et Djillali Defali. *Leçons coloniales*. Paris : Delcourt, 2012.
- , Azouz. « C'est quand il y en a beaucoup ». *Nouveaux périls identitaires français*. Paris : Belin, 2011.
- , Azouz. *Le marteau pique-cœur*. Paris : Editions du Seuil, 2004.
- , Azouz. « Propos ». In. *Expressions maghrébines*, n°2 (2002). pp.3-4.
- , Azouz. « Propos ». In *Expressions maghrébines*, n°2 (2002). pp.197-198.
- , Azouz. « L'humour comme distance dans l'espace interculturel ». In. *Ecarts d'identité*, n°97 (automne/2001). pp.3-6.
- , Azouz. *Le passeport*. Paris : Les Editions du Seuil, 2000.
- , Azouz. « Ecritures marginales en France : être écrivain d'origine maghrébine ». In. *Tangences*, n°59 (1999). pp.62-76.
- , Azouz. « Trafic de mots en banlieue : du "nique ta mère" au "plaît-il" ? ». In. *Migrants-Formation*, n°108 (03/1997). pp.30-37.
- , Azouz. « Le boulevard et la prostituée ». In. Henry Chabert. *Lyon. Ville écrite. Des lieux et des écrivains*. Paris : Stock, 1997. pp.193-201.
- , Azouz. « Banlieues visibles, frontières invisibles ». In. CHEVALIER, Yves et Brigitte Juanals. *Espaces physiques, espaces mentaux : identités et échanges*. Lille : UL3, 1992. pp.15-25.
- , Azouz et Abdellatif Chaouite. *Ecarts d'identité*. Paris : Editions du Seuil, 1990.

### Farida BELGHOUL

- BELGHOUL, Farida. *Papa porte un pantalon et maman une robe*. Paris : REID, 2014.
- , Farida. Interview avec Farida Belghoul sur les origines de *Georgette !*. (05/11/2013). URL : <https://youtu.be/3NKy8WSWBRY> (vidéo supprimée depuis).
- , Farida. *Opus 2*. Paris : Editions Bernard Barrault, 1999.
- , Farida. *La Départ du père : un immigré à la retraite rendre définitivement au pays en compagnie de sa fille née en France*. ISM, 1984. (41 min.)
- , Farida. *C'est madame la France que tu préfères : histoire d'une fratrie de la seconde génération*. ISM, 1980. (40 min.)

### Leïla SEBBAR

- SEBBAR, Leïla. *Le pays de ma mère. Voyages en France*. Saint-Pourçain-sur-Sioul : Bleu Autour, 2013.
- , Leïla. « Une littérature du divers ». In. *Synergies Monde*, n°5 (2008). pp.175-178.
- , Leïla. *L'arabe comme un chant secret*. Saint-Pourçain-sur-Sioul : Bleu Autour, 2007.

- , Leïla. « Leïla Sebbar : "Double appartenance, oui ; double culture, non" ». In. *Le Soir d'Algérie*. (29/03/2007). pp.12-13.
- , Leïla. *Le vagabond*. Saint-Pourçain-sur-Sioule : Bleu Autour, 2007.
- BELOGERY, Jean-Michel, Christelle Taraud et Leïla Sebbar. *Femmes d'Afrique du Nord*. Saint-Pourçain-sur-Sioule : Bleu Autour, 2006.
- SEBBAR, Leïla. « Shérazade à Julien, Alger, mars 2004 ». In. CHAULET-ACHOUR, Christiane. *Des nouvelles d'Algérie, 1974-2004*. Paris : Éditions Métailié, 2005. pp. 58-60.
- , Leïla. « Les trois sœurs et les filles des cités ». In. AMARA, Fadéla. *Des filles et des garçons*. Paris : Editions Thierry Magnier, 2003. pp.161-168.
- , Leïla. *La Seine était rouge. Paris, octobre 1961*. Paris : Editions Thierry Magnier, 2003 [1999].
- , Leïla. « Le baiser ». In. SEBBAR, Leïla. *Le baiser*. Paris : Hachette, 1997. pp.23-36.
- , Leïla. « L'Algérie des femmes, mères et filles ». In. *Sud/Nord*, n°20 (06/1996). pp. 49-51.
- GARANGER, Marc et Leïla Sebbar. *Femmes des Hauts-Plateaux. « Algérie 1960 »*. Paris : La Boîte à Documents, 1990.
- SEBBAR, Leïla. *Génération métisse. Photographie de Amadou Gaye*. Paris : Syros-Alternatives, 1988.
- , Leïla et Nancy Huston. *Lettres parisiennes. Histoires d'exil*. Berlin : J'ai lu, 1986.
- , Leïla. *Parle mon fils parle à ta mère*. Paris : Stock, 1984.
- , Leïla. *Fatima ou les Algériennes au square*. Tunis : Editions Elyzad, 2010 [Stock, 1981].
- , Leïla. *Le pédophile et la maman*. Paris : Stock, 1980.
- SEBBAR-PIGNON, Leïla. « Le mythe du bon nègre, dans la littérature française coloniale au 18e siècle ». In. *Les Temps Modernes*, n°336 (07/1974) et n°337-338 (08-09/1974).

## Bibliographie théorique sur le corpus

### A

AHMED. *Une vie algérienne, est-ce que ça fait un livre que les gens vont lire ?*. Paris : Seuil, 1973.

ALBERT, Christiane. *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris : Karthala, 2005.

ALI-BENALI, Zineb. « Schéhérazade ou Jayza ? Celle qui raconte et attend ou celle qui parle et agit ? ». In. CHAULET-ACHOUR, Christiane. *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XXe siècle*. Paris : L'Harmattan, 2004. pp.217-233.

### B

BACHOLLE, Michèle. *Un passé contraignant. Double Bind et transculturation*. Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 2000.

BELKACEMI, Mohammed et Alain Gheerbant. *Belka*. Paris : Fayard, 1974.

BENAYOUN-SZMIDT, Yvette et Najib Redouane. *Qu'en est-il de la littérature « beur » au féminin ?*. Paris : L'Harmattan, 2012.

BIBLIOTHEQUE Alexandre Franconie. *Azouz Begag. Bio-bibliographie 2000*. Cayenne : Bibliothèque Alexandre Franconie, 2000.

BONN, Charles. *Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*. Paris : L'Harmattan. 2003.

—, Charles. « La littérature de jeunesse maghrébine ou immigrée : quelques paramètres d'une émergence ». In. *Itinéraires et Contacts culturels*, n°31 (2002). URL : <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/littejeunesse.htm>.

—, Charles. « L'exil et la quête d'identité, fausses portes pour une approche des littératures de l'immigration ? ». In. GAFAITI, Hafid. *Cultures transnationales de France des « Beurs » aux... ?*. Paris : L'Harmattan, 2001. pp.37-54.

—, Charles. « Pourquoi nous, ici, maintenant ? Emergences littéraires et théorie postcoloniale. ». URL : <http://www.limag.refer.org>.

BORDAS, Julie et Anaïs PETIT. « Interview avec Leïla Sebbar, écrivaine d'origine algérienne ». (28/04/2014). URL : <http://www.odysseemoderne.eu/interview-de-leila-sebbar-ecrivaine-dorigine-algerienne/>.

BUENO ALONSO, Josefina. « L'écriture de Leïla Sebbar : Croisements textuels et culturels ». In. BOILEVE-GUERLET, Annick Manuel GARCIA, Dolores OLIVARES. *Les chemins du texte*. Santiago de Compostela : APFFUE, 1998. pp.85-96.

### C

CELLO, Serena. « Au-delà du roman beur : la littérature de "banlieue" ». URL : [https://www.academia.edu/15716537/Audelà\\_du\\_roman\\_beur\\_la\\_littérature\\_d\\_e\\_banlieue](https://www.academia.edu/15716537/Audelà_du_roman_beur_la_littérature_d_e_banlieue).

CHAILLOU, Aurore. *Stratégies identitaires et littéraires dans l'œuvre de Farida Belghoul et de Gaétan Soucy*. Mémoire, sous la dir. de GAFAITI, Hafid et Bertrand Westphal, Université de Texas Tech et Université de Limoge, 2005.

CHAULET-ACHOUR, Christiane. « Les masques de la périphérie. Eléments pour un débat ». In. *Expressions maghrébines*, n°1 (été 2002). pp.17-29.

—, Christiane. « Contes de la périphéries : Tassadit Imache et Dominique le Bouher, voix singulières ». In. GAFAITI, Hafid. *Cultures transnationales de France des « Beurs » aux... ?*. Paris : L'Harmattan, 2001. pp.75-104.

Christiane. *L'anthologie de la littérature algérienne de langue française*. Paris : ENAP-Bordas, 1990.

CHETCUTI, Natacha. « Quand les questions de genre et d'homosexualités deviennent un enjeu républicain ». In. *Les Temps Modernes*, n°678 (02/2014). pp. 241-253.

CHITUR, Marie-Françoise. « L'exil, la mémoire, l'oubli dans les nouvelles de Leïla Sebbar ». In. LARONDE, Michel. *Leïla Sebbar*. Paris : L'Harmattan, 2003. pp.54-67.

COHEN-SAFIR, Claude. « Les littératures multiculturelles et le genre ». URL : [http://www.academia.edu/8867058/Les\\_littératures\\_multiculturelles\\_et\\_le\\_genre\\_par\\_Claude\\_Cohen-Safir](http://www.academia.edu/8867058/Les_litt%C3%A9ratures_multiculturelles_et_le_genre_par_Claude_Cohen-Safir).

## D

DEJEUX, Jean. *La littérature maghrébine d'expression française*. Paris : Presses universitaires de France, 1992.

DELVAUX, Martine. « L'ironie du sort : le tiers espace de la littérature beur. » In. *The French Review*, n°4 (03/1995). pp. 681-693.

DEPREZ, Christine. « Sortir du harem et du hammam. L'affranchissement des stéréotypes coloniaux chez les romancières algériennes ». In. LAURO, Amandine. *Colonialismes*. Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles, 2008. pp.103-116.

DESCOMBES, Aigail. « "Harki de la plume" ? Processus d'intégration et processus d'intention dans les romans d'Azouz Begag ». In. *Expressions maghrébines*, n°2 (2002). pp.5-18.

DESPLANQUES, François. « Quand les Beurs prennent la plume ». In. *Revue européenne de migrations internationales*, n°3 (1991). pp. 139-152.

DLB. « Le pacte de l'oranger ». In. *Etoiles d'Encre*, n°15-16 (10/2003). pp.176-189.

DONADEY, Anne. *Recasting Postcolonialism, Women Writing Between Worlds*. Portsmouth : Heinman, 2001.

DURMELAT, Sylvie. *Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire*. Paris : L'Harmattan, 2008.

—, Sylvie. *L'invention de la « culture beur »*. Thèse de doctorat, sous le dir. de PAULSON, William et Mireille Rosello, Université de Michigan, 1995.

## E

EMERY, Meaghan. « Azouz Begag's "Le Gone du Chaâba": Discovering the Beur Subject in the Margins ». In. *The French Review*, n°6 (05/2004). pp. 1151-1164.

## F

FASSIN, Éric. « Extrêmes droites en tous genres ». *Lignes*, n°45 (03/2014). pp.32-42.

FAUVEL, Maryse. *Scènes d'intérieur : six romancières des années 1980-1990*. Birmingham : Summa Publications, 2007.

FRANCOIS, Cyrille. « Des littératures de l'immigration à l'écriture de la banlieue : Pratiques textuelles et enseignement ». In. *Synergies*, n°1 (2008). pp.149-157.

## G

GAFAITI Hafid et Armelle Crouzières-Igenthron. *Femmes et écriture de la transgression*. Paris : L'Harmattan, 2005.

—, Hafid. « Azouz Begag ou l'écriture et l'intervention sociale ». In. *Expressions maghrébines*, n°2 (2002). pp.93-106.

—, Hafid. « Cultures et transnationalité ». In. GAFAITI, Hafid. *Cultures transnationales de France des « Beurs » aux... ?*. Paris : L'Harmattan, 2001. pp.9-26.

GAIARWALA, Toral Jatin. « Miseducation : Dalit and Beur Writers on the Antiromance of Pedagogy ». In. *Comparative Literature Studies*, n°47 (2010). pp.346-368.

## H

HARGREAVES, Alec G. « De la littérature "beur" à la littérature de "banlieue" : des écrivains en quête de reconnaissance ». In. *Africultures*, n° 97 (1/2014). pp.144-149.

—, Alec G. « Traces littéraires des minorités postcoloniales en France ». In. *Mouvements*, n°1 (2011). pp.36-44.

—, Alec G. « Au-delà de la littérature "beur" ?, nouveaux écrits, nouvelles approches critiques. ». In. *Expression Maghrébines*, vol. 7, n°1 (été 2008).

—, Alec. G. « Interview avec Azouz Begag. » In. *Contemporary French and Francophone Studies*, n°1 (01/2004.). pp.9-20.

—, Alec. G. « Les écrivains issus de l'immigration algérienne en quête d'un statut ». In. BONN, Charles. *Migration des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*. Paris : L'Harmattan, 2004. pp.27-35.

—, Alec. G. « Introduction ». In. *Expressions maghrébines*, n°2 (2002). pp.1-2.

—, Alec. G. « Une culture innommable ? ». In. GAFAITI, Hafid. *Cultures transnationales de France des « Beurs » aux... ?*. Paris : L'Harmattan, 2001. pp.27-36.

—, Alec G. « La littérature issue de l'immigration maghrébine en France : une littérature "mineure" ? ». In. *Etudes littéraires maghrébines*, n°7 (1995). pp.19-31.

—, Alec G. *La littérature beur. Un guide bio-bibliographique*. New Orleans : Clefan Edition Monographs, 1992.

—, Alec G. *Voices from the North-African Immigrant Community in France. Immigration and Identity in Beur Fiction*. New York et Oxford: Berg, 1991.

—, Alec G. « Beur Fiction : Voices from the Immigrant Community in France ». In. *The French Review*, n°4 (03/1989). pp.661-668.

HIPPOLYTE, Jean Louis. « Storytelling on the run in Leila [Sic !] Sebbar's "Shérazade" ». In MORTIMER, Mildred. *Maghrebian Mosaic : A Literature in Transition*. Boulder : Lynne Rienner, 2001. pp.289-304.

HOCHBERG, Gil Z. « The "Problem of Immigration" from a Child's Point of View: The Poetics of Abjection in Albert Swissa's "Aqud" and Farida Belghoul's "Georgette!" ». In. *Comparative Literature*, n°2 (printemps/2005). pp.158-177.

HOUARI, Kassa. *Confession d'un immigré, un Algérien à Paris*. Paris : Le Lieu commun, 1988.

HOWEL, Jennifer. « Reconstructing Cultural Memory through Image and Text in Leïla Sebbar's *Le Chinois vert d'Afrique* ». In. *French Cultural Studies*, n°19 (2008). pp.57-70.

## K

KARZAZI, Wafae. « L'écriture du corps chez Leïla Sebbar ». In. *Loxias*, (2008). URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2458>.

KIAN, Soheila. « Une Entrevue avec Leïla Sebbar : l'écriture et l'altérité ». In. *The French Review*, n°1 (10/2004). pp. 128-136

KRAUSSE, Margaret W. « Entretien avec Azouz Begag ». In. *The French Review*, n°3 (02/2005). pp. 548-557

## L

LARONDE, Michel. *Postcolonialiser la haute culture : à l'école de la République*. Paris : L'Harmattan, 2008.

—, Michel. « Itinéraire d'écriture ». In. LARONDE, Michel. *Leïla Sebbar*. Paris : L'Harmattan, 2003. pp.15-48.

—, Michel. « Le Voleur d'écriture : Ironie textuelle, ironie culturelle chez Azouz Begag ». In. *Expressions maghrébines*, n° 2 (2002). pp.49-63.

—, Michel. « La « Mouvance beure » : émergence médiatique ». In. *The French Review*, n°5 (04/1988). pp. 684-692.

—, Michel. *Autour du roman beur. Immigration et Identité*. Paris : L'Harmattan, 1993.

LAURAN, Anne. *Un Noir a quitté le fleuve*. Paris : Les Editeurs français réunis, 1969.

LEWIS, Jonathan. « Identity and Identification in Azouz Begag's *Le Gone du Chaâba* and *Béni ou le paradis privé* [sic !] ». In. *Forum Autumn*, n°11 (2010). URL : <http://www.forumjournal.org/article/view/656>.

LIONNET, Françoise. « "Logiques métisses". Cultural Appropriation and Postcolonial Representations ». In. GREEN, Jean. *Postcolonial Subjects. Francophone Women Writers*. Minneapolis/London : University of Minnesota Press, 1996. pp.321-344.

—, Françoise. *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity*. Ithaca : Cornell University Press, 1995.

## M

MAJUMDAR, A. Margaret. « The subversion of the gaze : Shérazade and the other women in the work of Leïla Sebbar ». In. RYE, Gill et Michael Worton. *Women's Writing in Contemporary France : New Writers, New Literatures in the 1990s*. Manchester : Manchester University Press, 2002. pp. 195-206.

MCCULLOUGH, Mary. « No more silencing the past: first-generation immigrant women as bricoleuses de mémoire in *Parle mon fils parle à ta mère* and *Fatima ou les Algériennes au square* by Leïla Sebbar ». In. *IJFS*, n°2 (2003). pp.119–132

MECHRI, Hervé-Frédéric. *Les jeunes immigrés maghrébines de la deuxième génération et / ou la quête de l'identité*. Paris : L'Harmattan, 1984.

MEDJAHED, Lila. « Satire et procès de l'échec dans la littérature issue de l'immigration algérienne ». In. *Synergies Algérie*, n°14 (2011). pp.169-178.

MEHREZ, Samia. « Azouz Begag : Un di Zafas di Bidoufile (Azouz Begag : Un des enfants du bidonville) ou The *Beur* Writer : A Question of Territory ». In. *Yale French Studies*, n°82 (1993). pp.25-42.

MERINI, Ahmed-Farid. « La femme et le lien social : à propos des *Mille et Une Nuits* ». In. KRIER, Isabelle. *Le féminin en miroir entre Orient et Occident*. Casablanca : Editions Le Fennec, 2005.

MOD, Melinda. : « Une présence constructive : l'absence de la langue du père dans l'œuvre de Leïla Sebbar ». In. *Centre d'études des littératures et des arts d'Afrique du Nord (CELAAN)*, n°13 (automne/2016). pp.69-83.

— Melinda. « L'île, lieu réel et symbolique dans l'histoire de la colonisation de l'Algérie: Une relecture postcoloniale et féministe de *Louisa* de Leïla Sebbar ». In. *Equinoxes*, Brown University (2015).  
URL : <https://www.brown.edu/conference/equinoxes/index.php?q=melinda-mod>

MOHAMMED et Maurizio Catani. *Le Journal de Mohammed (un Algérien en France parmi 800.000)*. Paris : Stock, 1983.

MORTIMER, Mildred. « L'exil et la mémoire dans Le silence des rives ». In. LARONDE, Michel. *Leïla Sebbar*. Paris : L'Harmattan, 2003. pp.69-86.

## P

PARSONS, Benjamin S. *From Azouz Begag to Zebda: The Changing Voice of the Beur Generation*. Thèse de doctorat. Dartmouth College, 2007.

PINET, Christopher P. « Entretien avec Azouz Begag ». In. *The French Review*, n°1 (10/2006). pp. 172-185.

## Q

QUARTA, Elisabetta. « Des appellations trompeuses aux approches esthétiques : la nécessité de nouvelles perspectives pour l'étude de la littérature beur ». In. VITALI, Ilaria. *Intrangers (I), Littérature beur, de l'écriture à la traduction*. Louvain-la-Neuve : L'Harmattan/Académia, 2011. pp.119-139.

## R

REDOUANE, Najib. « Pourquoi les filles maghrébines prennent-elles la plume ? ». In. REDOUANE, Najib et Yvette Benayoun-Szmidt. *Qu'en est-il de la littérature beur au féminin ?*. Paris: L'Harmattan, 2012. pp.13-47.

REECK, Laura K. « La littérature beur et ses suites. Une littérature qui a pris des ailes. » In. *Hommes et Migrations*, n°1295 (01-02/2012). pp.120-129.

—, Laura K. « Entretien avec Mehdi Charef ». In. *Le Maghreb Littéraire*, n°18 (2005). pp.99-111.

— Laura K. « De l'échec à la réussite dans le Bildungsroman beur ». In. BONN, Charles. *Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*. Paris : L'Harmattan, 2003. pp.77-87.  
URL : <http://www.limag.com/Textes/ColLyon2003/Reeck.htm>.

O'RILEY, Michel. *Francophone Culture and the Postcolonial Fascination with Ethnic Crimes and Colonial Aura*. Lewiston : Edwin Mellen Press, 2005.

RUHE, Cornelia. « Sept oliviers verts. Le symbolisme des "croisés" chez Leïla Sebbar ». In. LARONDE, Michel. *Leïla Sebbar*. Paris : L'Harmattan, 2003. pp.111-122.



RYAN, Angie. « The construction of the Female Subject : Belghoul and Colette ». In. KNIGHT, Diana et Judith Still. *Women and Representation*. Nottingham : WIF Publications, 1995. pp.92-105.

## S

SCHNEIDER, Anne. « Leïla Sebbar, des prémisses à la quête de soi ». In. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°57 (2005). pp.403-423.

SEGARRA, Marta. *Leur pesant de poudre. Romancières francophones du Maghreb*. Paris : L'Harmattan. 1997.

SWENSON, Kristin. *Reading the Narrative Child in Twentieth-Century French-Language Literature*. Thèse de doctorat. Evantson : Northwestern University, 2004.

## T

TARR, Carrie. « Le rôle des femmes dans le cinéma des réalisatrices d'origine maghrébine en France ». In. *Migrance*, n°37 (2012). pp.47-53.

## V

VARGA, Robert. « Approches de la littérature maghrébine de langue française : jalons théoriques pour un bilan d'un demi-siècle de critique littéraire (1950-2000) ». In. *Annual Review of the Faculty of Philosophy*, n°3 (2010). pp.41-51.

VITALI, Ilaria. « Les écrivains beurs comme traducteurs ? Enjeux linguistiques, rituels initiatiques et défis du travail de traduction ». In. VITALI, Ilaria. *Intrangers (I), Littérature beur, de l'écriture à la traduction*. Louvain-la-Neuve : L'Harmattan/Académia, 2011. pp.155-184.

VOGL, Mary B. *Picturing the Maghreb. Literature, Photography, (Re)presentation*. Oxford : Roxman&Littelfield Publishers, 2002.

## W

WIKTOROWICZ FRANCIS, Cécilia, « Énonciation, discours et stratégies identitaires. Une phénoménologie de l'altérité dans l'œuvre de Leïla Sebbar ». In. QUELLET, Pierre, Simon Harel et Jocelyne Lupien. *Identités narratives. Mémoire et perception*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2002. pp. 129-151.

### Numéros spéciaux

- *L'Actualité de l'émigration*, revue de l'Organe de l'Amicale des Algériens en Europe, n°80, 1987.
- « La "Beur" génération. A la mémoire de Taoufik Ouannes ». *Sans Frontière*, n°92-93, avril-mai 1985, numéro spécial.
- *Les enfants de l'immigration*. France : C.C.I., 1984.

## Bibliographie théorique générale

### A

- ABDEL, Samir, Karim Amellal, Jean-Eric Boulin, Khalid El Bahji, Faïza Guène, Habiba Mahany, Mabrouck Machedi, Mahomed Razane et Thomé Ryam. *Chroniques d'une société annoncée*. Paris : Stock, 2007.
- ABRIC, Jean-Claude, Christian Guimelli, Pascal Molinier et Patrick Rateau. « Social Representation Theory ». In Van Lange, Paul A. M. et Kruglansky, Arie W. *Handbook of Social Psychology*. London : Sage Publications. pp.477-497.
- ADUC, Jean-Louis. « L'intégration à l'école respecte-t-elle la parité ? À propos de l'échec scolaire masculin ». In. *Hommes & Migrations*, n° 1294 (06/2011). pp. 30-40.
- AMOSSY, Ruth et Anne Herschberg Pierrot. *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*. Paris : Armand Colin, 2011.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York : Verso/New Left Books, 1996.
- ANZALDUA, Glória. *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco : Aunt Lute Books, 1987.
- ARON, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002. pp.547-548.
- ASHCROFT, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin. *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. Londres et New York : Routledge, 2007 [2000].
- , Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin. *The Empire Writes Back*. London et New York : Routledge, 2002.
- AYMES, Marc. « The Location of Postcolonial Studies ». In. *Labyrinthe*, n°24 (2006). pp.39-45. URL : <http://labyrinthe.revues.org/1188>.

### B

- BARTHES, Roland. *La chambre Claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 1980.
- , Roland. *Mythologies*. Paris : Editions du Seuil, 1957.
- BEN JELLOUN, Tahar. *L'hospitalité française*. Paris : Seuil, 1997.
- BEAUD, Stéphane et Olivier Masclet. « Des "marcheurs" de 1983 aux "émeutiers" de 2005 ». In. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n°61 (04/ 2006). pp. 809-843 . URL : [www.cairn.info/revue-Annales-2006-4-page-809.htm](http://www.cairn.info/revue-Annales-2006-4-page-809.htm).
- BERGER, Anne. *Le grand théâtre du genre*. Paris : Belin, 2013.
- , Anne. « Les lieu(x) et les moment(s) ». In. BERGER, Anne et Eleni Varikas. *Genre et postcolonialismes : dialogues transcontinentaux*. Paris : Éditions des Archives Contemporaines, 2011. pp.3-10.
- , Anne. « Traversées de frontières : postcolonialité et études de « genre » en Amérique ». In. *Labyrinthe*, n°24 (02/2006). URL : <http://labyrinthe.revues.org/1245>.
- BHABHA, Homi. *Les lieux de la culture*. Paris : Payot, 2007. [BHABHA, Homi. *The location of culture*. London/New York : Routledge, 1994].
- , Homi. « Race, Writing, and Difference ». In. *Critical Inquiry*, n°1 (automne/1985). pp.144-165.

- , Homi. « Of Mimicry and Man : The Ambivalence of Colonial Discourse ». In. *October*, n°28 (printemps/1984). pp.125-133.
- BOES, Tobias. « Modernist Studies and the Bildungsroman: A Historical Survey of Critical Trends ». In. *Literature Compass*, n°2 (2006). pp.230-243.
- BOUBEKER, Ahmed. « Les mondes de l'immigration des héritiers. Ancrages et transmigration ». In. *Multitudes*, n°49 (02/2012). pp. 100-110.
- BOUKHOBZA, Noria. « Les filles naissent après les garçons. Représentations sociales des populations d'origine maghrébine en France ». In. *Revue européenne des migrations internationales*, n°1 (2005). pp.227-242.  
URL : <http://remi.revues.org/2333>.
- BOUZID. *La Marche. Traversée de la France profonde*. Paris : Editions Sinbad, 1984.
- BOURDIEU, Pierre. *Images d'Algérie. Une affinité élective*. Paris : Actes Sud, 2003.
- , Pierre. *Sociologie de l'Algérie*. Paris : Presse universitaire de France, 1970.
- BOURCIER, Marie-Hélène. « Mini-épistémologie des études littéraires, des études de genres et autres-studies dans une perspective interculturelle ». In. LEDUC, Guyonne. *Comment faire des études-genres avec de la littérature ?*. Paris : L'Harmattan, 2014. pp.14-28.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York : Columbia University Press, 2011.
- , Rosi. *La philosophie... là, où on ne l'attend pas*. Paris : Larousse, 2009.
- , Rosi. « Les sujets nomades féministes comme figures de multitudes ». In. *Multitudes*, n°12 (2003). pp.27-38.
- , Rosi. « Body-Images and the Pornography of Representation ». In. LEMON, Kathleen et Margaret Whitford. *Knowing the Difference. Feminist Perspective in Epistemology*. New York : Routledge, 2002. pp.17-30.
- , Rosi. « The Exile, The Nomad, and The Migrant. Reflections on International Feminism ». In. *Women's studies Int. Forum*, n°1 (1992). pp.7-10.
- BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : La Découverte, 2006 [1990].
- , Judith. *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*. Paris : Editions Amsterdam, 2004 [1997].

## C

- CAHEN, Michel. « À propos d'un débat contemporain : du postcolonial et du post-colonial ». In *Revue historique*, n° 660 (4/2011). pp. 899-913.
- CASTAING, Anne. « Penser la différence: du féminisme et de la postcolonie ». (10/10/2013). URL : <http://bulac.hypotheses.org/254>.
- CESAIRE, Aimé. « Culture et colonisation ». In *Liberté*, n°1 (1963). pp.15-35.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane. « L'endroit et l'envers des *Mille et une nuits* selon Boudjedra ». In GAFAITI, Hafid. *Rachid Boudjedra, une poésie de la subversion*. Paris : L'Harmattan, 2000. pp.217-236. URL: <http://christianeachour.net>.
- CHARDIN, Pierre et Alice Boulanger. *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*. Paris : Editions Kimé, 2007.

CHEVREL, Yves. *La littérature comparée*. Paris : Presses Universitaires Françaises, 1989.

CIXOUS, Hélène. « Le rire de la méduse ». In. CIXOUS, Hélène. *Le rire de la méduse et autres ironies*. Paris : Galilée, 2010. pp.37-68.

CAHEN, Michel. « À propos d'un débat contemporain : du postcolonial et du post-colonial ». In. *Revue historique*, n° 660 (04/2011). pp.902

COHEN, Jim. « Dossier. Le tournant postcolonial à la française ». In. *Mouvements*, n°51 (3/2007). pp.7-12.

COHEN-SAFIR, Claude. « Les littératures multiculturelles et le genre ». URL : [http://www.academia.edu/8867058/Les\\_littératures\\_multiculturelles\\_et\\_le\\_genre\\_par\\_Claude\\_Cohen-Safir](http://www.academia.edu/8867058/Les_litt%C3%A9ratures_multiculturelles_et_le_genre_par_Claude_Cohen-Safir).

COLEBROOK, Claire. *Irony*. New York et Londres : Routledge, 2008 [2004].

## D

DAGHMI, Fathallah. « L'image de "immigré" dans la presse française ». In. BOYER, Henri. *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mise en scène*. Paris : L'Harmattan, 2007. pp.109-119.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. Paris : Editions de Minuit, 1980.

—, Deleuze et Félix GUATTARI. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Les Editions de Minuit, 1975.

DERRIDA, Jacques et Anne Dufourmantelle. *De l'hospitalité*. Paris : Editions Calman-Levy, 1997.

—, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris : Gallilé, 1996.

—, Jacques. « La loi du genre ? » In. *Parages*. Paris : Galilée, 1986.

DESIR, Harlem. *Touche pas à mon pote*. Paris : Grasset, 1985.

DEUTSCHER, Penelope. *How to read Derrida*. London, New York : W. W. Norton & Company, 2006.

DJAIDER, Mireille. « Faire parler les silences de l'Histoire ». In. *La Lettre des CDI*, n°55 (03-04/2003). pp.2-3.

DUBREUIL, Laurent. *L'état critique de la littérature*. Paris : Hermann Editeurs, 2009.

## E

EAGLETON, Mary. « Literature » In. EAGLETON, Mary. *A Concise Companion to Feminist Theory*. Oxford : Blackwell Publishing, 2003.

ESCAFRE-DUBLET, Angéline. « L'Etat et la culture des immigrés, 1974-1984 ». In. *Histoire&Politique. Politique, culture, société*, n°4 (01-04/2008). URL : <http://www.histoire-politique.fr>.

## F

FASSIN, Éric. « Les enjeux de la racialisation de la société française ». In. *France TV – Témoignages* (11/01/2014). URL : [http://www.francetv.fr/temoignages/racisme-ordinaire/lanalyse-du-sociologue-eric-fassin\\_737](http://www.francetv.fr/temoignages/racisme-ordinaire/lanalyse-du-sociologue-eric-fassin_737).

—, Éric. « L'empire du genre. L'histoire politique ambiguë d'un outil conceptuel ». In. *L'Homme*, n° 187-188 (03-04/2008). pp.375-392.

—, Éric. « Préface à l'édition française (2005). Trouble-genre ». In. BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : La Découverte, 2006 [1990]. pp.5-18.

FALAIZE, Benoît. « École, islam et roman national ». In. *Hommes & Migrations*. n°1294 (06/2011). pp. 84-88.

FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Editions du Seuil, 1952.

FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969.

—, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975.

FREUD, Sigmund. *Totem et Tabou*. Paris : PUF, 1985 [1913].

## G

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris : Editions du Seuil, 1987.

—, Gérard. *Palimpsestes*, Paris : Le Seuil, 1987 [1982].

GLISSANT, Edouard. *Traité du tout-monde*. Paris : Gallimard, 1997.

—, Edouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1996.

—, Edouard. *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard, 1990.

GOLDBERG, Florence, Philippe Gutton. « L'errance à l'adolescence : une addiction d'espace ? ». In. AIN, Joyce. *Errances : entre dérives et ancrages*. Ramonville : Érés, 1996. pp. 47-70.

GRAMSCI, Antonio. *Antonio Gramsci. Lettres de la prison*. Paris : Editions sociales, 1953.

GUENIF-SOUILAMAS, Nacira. « Femmes, immigration, ségrégation ». In. MARUANI, Margater. *Femmes, genre et société. L'état des savoirs*. Paris : La Découverte, 2005. pp.389-397.

—, Nacira et Eric Macé. *Les féministes et le garçon arabe*. La Tour d'Aigues : Editions de l'Aube, 2004.

—, Nacira. *Des beurettes aux descendants nord-africains*. Paris : Bernard Grasset, 2000.

## H

HALL, Stuart. « The Work of Representation ». In. HALL, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres : SAGE Publications, 1997. pp.13-74.

HARDING, Sandra. « Introduction. Is there a distinctive feminist method of inquiry ? ». In. HARDING, Sandra. *Feminism and Methodology*. Bloomington : Indiana University Press, 1987. pp.1-14.

HARZOUNE, Mustapha. « L'école ou "le devoir de justice" ». In. *Hommes & Migrations*, n° 1289 (01/2011). pp. 131-136. URL : <https://hommesmigrations.revues.org/816?lang=en>.

HOVANESSIAN, Martine. Yasmine MARZOUK et Catherine QUIMINAL. « La construction des catégories de l'altérité ». In. *Journal des anthropologues*, n°72-73 (1998). URL : <http://jda.revues.org/2694>.

HOUSE, Jim et Neal MacMaster. *Paris 1961 : les Algériens, la terreur d'État et la mémoire*. Paris : Tallandier, 2008.

HUNT, Tamara L. et Micheline L. Lessard. *Women and the Colonial Gaze*. New York : Palgrave, 2002.

## I

IRIGARAY, Luce. *Entre Orient et Occident*. Paris : Grasset, 1999.

—, Luce. *Le corps-à-corps avec la mère*. Montréal : Les éditions de la pleine lune, 1981.

—, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Editions Minit, 1977.

—, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Paris : Editions de Minit, 1974.

## J

JACQUEZ, Lise. *Ni putes ni soumises. Analyses du discours et du traitement médiatique du mouvement des « femmes des quartiers »*. Mémoire de Master 2, sous la direction de Nadia Setti. Université Paris 8, 2009.

JAZOULI, Adil. *L'action collective des jeunes Maghrébins de France*. Paris : C.I.E.M.I. et L'Harmattan, 1986.

—, Adil. *Les années banlieues*. Paris : Editions Seuil, 1992.

JEFFERS, Thomas L. *Apprenticeships. The Bildungsroman from Goethe to Santayana*. New York : Palgrave Macmillan, 2005 [1946].

JOST, François. « La tradition du Bildungsroman ». In. *Comparative Literature*, n°2 (printemps/1969). pp.97-115.

JOUBERT, Claire. « Théorie en traduction : Homi Bhabha et l'intervention postcoloniale ». In. *Littérature*, n° 154 (2/2009). pp. 149-174.  
URL : <http://www.cairn.info/revue-litterature-2009-2-page-149.htm>.

## K

KETTANE, Nacer. *Droit de réponse à la démocratie française*. Paris : La Découverte, 1986.

KHATIBI, Abdelkebir. *La blessure du nom propre*. Paris : Denoel, 1986.

KIAN, Azadeh. « Introduction : genre et perspectives post/dé-coloniales ». In. *Les cahiers du CEDREF*, n°17 (2010). pp.7-17. URL : <http://cedref.revues.org/603>.

KRAUSS, Cynthia. « Notes sur la traduction ». In. BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : La Découverte, 2006 [1990]. pp.21-24.

## L

LLAUMETT, Maria. *Les jeunes d'origine étrangère*. Paris : CIEM/L'Harmattan, 1984.

LEFEUVRE, Daniel. « De deux conditions essentielles de l'intégration par l'école ». In. *Hommes & Migrations*, n° 1294 (06/2011). pp. 78-82.

LEVI-STRAUSS, Claude, Jean-Marie Benoist, Michel Serres et Françoise Héritier. *L'identité*. Paris : Presses universitaires françaises, 2007 [1977].

LIONNET, Françoise. « C'est maintenant que la pensée mauricienne prend son essor, grâce aux écrivains ». In. *Le Mauricien* (10/08/2012). URL : <http://www.lemauricien.com/article/francoise-lionnet-prof-litterature-francaise-francophone-et-comparee-ucla-«%C2%A0c'-maintenant-la>.

LUDWIG, Ralph. *Ecrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise*. Paris : Gallimard, 1994.

LUKACS, George, *La Théorie du roman*. Paris : Denoel. 1986.

## M

MARTEAU, Stéphanie et de Pascale Tournier. *Black, Blanc, Beur... La guerre civile aura-t-elle vraiment lieu ?*. Paris : Albin Michel, 2006.

MARTINIELLO, Marco et Patrick Simon. « Les enjeux de la catégorisation ». In. *Revue européenne des migrations internationales*, n°2 (2005). URL : <http://remi.revues.org/2484>.

MASCLET, Olivier. « Rendez-vous manqué avec « les beurs ». In *Plein droit*, n°97 (07/2013). pp.12-15.

MBEMBE, Achille. *On the Postcolony*. Berkeley: University of California Press, 2001.

MCCORMACK, Jo. *Collective Memory : France and the Algerian War (1954-1962)*. Plymouth : Lexington Books. 2007.

MEFLAH, Nadia et Stéphanie ALEXANDRE, « Avant-propos ». In. *Le FIDEL*, n°3 (2013). pp.3.

MELAS, Nathalie. « Témoignage de la femme somnambule : l'ironie du postcolonial au féminin ». In. BERGER, Anne et Eleni Varikas. *Genre et postcolonialismes : dialogues transcontinentaux*. Paris : Éditions des Archives Contemporaines, 2011. pp.121-129.

MERNISSI, Fatima. *Scheherazade Goes West. Different Cultures, Different Harems*. New York, London : Washington Square Press, 2002.

MOHANTY, Chandra Talpade. « Feminist Scholarship and Colonial Discourses ». In. MOHANTY, Chandra Talpade, Ann Rousso et Lourdes Torres. *Third World Women and the Politics of Feminism*. Bloomington, 1991. pp.51-80.

MOURA, Jean-Marc. *Exotisme et lettres francophones*. Paris : Presses universitaires de France, 2003.

—, Jean-Marc. « Postcolonialisme et comparatisme ». In. *SFLGC (Société française de la littérature générale et comparée)*. URL : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/moura.html>.

MUCCHIELLI, Alex. *L'identité*. Paris : Presses universitaires de France, 1986.

## N

N'GBALA, Ahogni, Badea Constantina et Mahfud Yara. « Distance culturelle et préjugés à l'égard des immigrés en France : le rôle des modèles d'intégration ». In. *Revue internationale de psychologie sociale*, n°28 (2/2015). pp. 53-79. URL : [www.cairn.info/revue-internationale-de-psychologie-sociale-2015-2-page-53.htm](http://www.cairn.info/revue-internationale-de-psychologie-sociale-2015-2-page-53.htm).

## P

PIGENET, Michel et Danielle Tartakovsky. « Les marches en France aux XIXe et XXe siècles, récurrence et métamorphose d'une démonstration collective ». In. *Le Mouvement social*, n°202 (01-03/2003). pp.69-94.

PRECKSHOT, Judith. « "L'Education obligatoire" et les voix minoritaires dans les écrits francophones ». In *The French Review*, n°4 (01/2001). pp. 661.

POLLOCK, Griselda. « Painting, Feminism, History ». In. BARRETT, Michèle et Anne Phillips. *Distabilizing Theory. Contemporary Feminist Debats*. Cambridge : Polity Press, 1992. pp. 138-176.

## R

RAYNAL, Marie et Smaïn Laacher. « Elles ne reviendront pas de sitôt à la maison... ». In *Diversité*. n°13 (07/2011). pp. 7-12.

REID, Martine. *Des femmes en littérature*. Saint-Jus-la-Pendue : Editions Belin, 2010.

## S

SAID, Edward. *Réflexions sur l'exil et d'autres essais*. Paris: Actes Sud, 2008.

—, Edward. *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Paris : Editions du Seuil, 2003 [1978].

—, Edward. « The Public Role of Writers and Intellectuals ». In. SMALL, Helen. *The Public Intellectual*. Oxford : Blackwell Publishing. 2000. pp.19-39.

—, Edward. *Culture et impérialisme*. Paris : Editions de Fayad, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?*. Paris : Gallimard, 2008 [1964].

SAYAD, Abdelmalek. *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*. Paris, Bruxelles : De Boeck & Larcier, 1997.

—, Abdelmalek. « Les trois "âges" de l'émigration algérienne en France ». In *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°15 (06/1977). pp.59-79.

SCOTT, Joan W. « Genre : une catégorie utile d'analyse historique ». In. *Les cahiers du Grif*, n°37-38 (1988) [1985]. pp.125-153.

SEFFAHI, Mohamed. *Autour de Jacques Derrida. Manifeste pour l'hospitalité aux Minguettes*. Grigny : Editions Paroles d'Aube, 1999.

SEGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*. Montpellier : Editions Fata Moirgana, 1978.

SETTI, Nadia. « Mondialités au féminin : écritures migrantes entre ici et ailleurs ». In. BERGER, Anne et Eleni Varikas. *Genre et postcolonialismes : dialogues transcontinentaux*. Paris : Éditions des Archives Contemporaines, 2011. pp.131-141.

—, Nadia. *Passions lectrices*. Paris : Indigo, 2010.

—, Nadia. « Wonderings : elles filent ». In. *Résonnances*, n°7 (09/2003). pp.249-257.

—, Nadia. « Les corps sexués de l'énigme : l'illisibilité lisant ». Colloque *Stratégies de l'illisible*, Université de Barcelone, 2003. Nous avons eu l'accès au texte de la communication par la gentillesse de Mme Nadia Setti.

SHOHAT, Ella. « Document. Notes sur le "post-colonial" (1992) ». In. *Mouvements*, n° 51 (03/2007). pp. 79-89.

SONTAG, Susan. *Sur la photographie*. Paris : Christian Bourgois, 2008.



SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Readings*. London : Seagull, 2014.

—, Gayatri C. *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Paris : Editions Amsterdam, 2009. [SPIVAK, Gayatri Chakravorty. « Can the Subaltern Speak? ». In. NELSON, Cary et Lawrence Grossberg. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana : University of Illinois Press, 1988. pp.271-313]

—, Gayatri C. *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. New York : Routledge, 2006 [1998].

—, Gayatri C. *A Critique of Postcolonial Reason*. Cambridge, London : Harvard University Press, 1999.

—, Gayatri C. « French Feminism in an International Frame ». In. *Yale French Studies*, n°62 (1981). pp.154-184.

STORA, Benjamin et Emile Temime. *Immigration : L'immigration en France au XXe siècle*. Paris : Hachettes, 2007.

—, Benjamin. *Imaginaires de guerre. Les images dans les guerres d'Algérie et du Viêt-Nam*. Paris : La Découverte, 2004.

—, Benjamin. *Aide-mémoire de l'immigration algérienne (1922-1962)*. Paris : L'Harmattan, 1992.

SUHAMY, Henry. *Les figures de style*. Paris : Presses universitaires de France, 1981.

## T

TARAUD, Christelle. « Genre et colonisation. Colonisation française du Maghreb ». In. *Sextant*, n°25 (2008). Lauro, Amandine. *Colonialismes*. Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles. pp.117-127.

—, Christelle. *Mauresques : femmes orientales dans la photographie coloniale, 1860–1930*. Paris : Albin Michel, 2003.

TERRASSE, Jean-Marc. *Génération beur, etc. La France en couleurs*. Paris : Plon, 1989.

THORNTON, Lynne. *La femme dans la peinture orientaliste*. Paris : ACR, 1993.

TODOROV, Tzvetan. *L'homme dépaycé*. Paris : Seuil, 1996.

## V

VARIKAS, Eleni. « Genre et postcolonialismes : des questions d'actualités brûlantes ». In. BERGER, Anne et Eleni Varikas. *Genre et postcolonialismes : dialogues transcontinentaux*. Paris : Éditions des Archives Contemporaines, 2011.

## W

WAGNER, Patrick. « La notion d'intellectuel engagé chez Sartre ». In. *Le Portique*, Cahier 1 (2003). URL : <http://leportique.revues.org/381>.

WITTIG, Minque. *Le chantier littéraire*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2010.

## Y

YAGUELLO, Marina. *Les mots et les femmes*. Paris : Payot, 2002. (Payot, 1982).

YOUNG, Robert C. *White Mythologies*, London, New York : Routledge, 2004.

YEGENOGLU, Meyda. *Colonial Fantasies : Towards a Feminist Reading of Orientalism*, Cambridge : Cambridge University Press, 1998.



