

Zineb Ali-Benali
Professeur des Universités
Université Paris 8

Le fruit ne tombe jamais loin de l'arbre mais jamais sur la même terre. Une fabrique d'écrivain

Cet adage du dernier livre de Faïza Guène (Guène : 2014), inscrit le texte du côté de la sagesse auquel on pourrait ajouter « mais jamais sur la même terre », pour aborder la question de « l'où », d'où parlent les personnages et les narrateurs de cette romancière ? Et partant de cette première question, on peut continuer : d'où sont-ils, quels lieux, quelles territorialités sont représentées, disputées, revendiquées, quittées ? Quelle histoire et quelles histoires sont mémoire et traces ? Ce faisceau d'interrogations n'est pas simple question de référent ni de territorialité, même si cette auteure a rencontré un grand succès dans les banlieues – le lieu représenté dans un réseau de significations, de symboles, d'opposition, etc., même si son succès a pu être ramené au lieu dont elle parle, à partir duquel elle parle et où ses textes reviendraient.

Cela me permet d'aborder la question proposée à notre réflexion, question double, celle de l'exil, cette expérience de l'ailleurs, et de l'identité, ce qui souvent est une assignation à une unicité qui tient mal dès qu'on l'examine, à une fixité de soi.

Je ferai mon intervention en deux moments, le premier très rapide, qui aurait demandé une étude profonde, et le second, qui portera sur son dernier roman publié, *Un homme, ça ne pleure pas*.

Se faire écrivain

Faïza Guène s'affirme comme écrivaine et réalisatrice de courts métrages et prend place dans le champ littéraire français. Cette place semble importante au regard des articles qui lui sont consacrés, des interviews qui lui sont demandées, etc.

Quels éléments retenir de sa biographie ? Elle est née en 1985, à l'époque où la littérature dite « beur » pour un moment (et ce n'est pas seulement une marque de biscuit comme le dira Azouz Begag), devient visible et se voit assigner une place périphérique dans le champ littéraire français, puis dans les corpus des textes des manuels scolaires et enfin dans les rayons de bibliothèques (souvent du côté de la littérature pour jeunes). En effet, une remarque peut être faite ici : ces textes littéraires sont reçus comme message des banlieues, discours de re-présentation et rarement comme textes littéraires. Ainsi, par exemple, le travail de la langue française est vu comme le langage des banlieues, résultant d'un usage déviant de la langue et par rapport à son usage correct. On feint, généralement¹, de ne pas voir d'abord le pouvoir de subversion des usagers (les jeunes des banlieues) dans la langue, puis d'ignorer totalement le travail opéré par les écrivains à la fois dans la langue française et par rapport à l'idiolecte du lieu de la fiction. Là encore, il faut rappeler que la Norme a joué de la même façon plus d'une fois : avec Baudelaire, et la modernité - et avec quelle violence ! -, la Commune et Jules Vallès, puis avec Céline, etc.

On peut aussi remarquer que c'est toujours à un moment de crise que se dessine une telle « révolution », le dernier en date étant lié aux luttes anticoloniales et au fait que cela passe mal, dans l'identité française (l'Empire a été vaincu !).

Dans le cas des littératures qui nous intéressent ici, la question est particulière : comment admettre ce sujet « Autre » qui de l'intérieur parle de cet intérieur avec ces traces, des échos

d'un ailleurs transposé ? Comment admettre un sujet qui fait bouger les frontières entre soi et l'autre, entre l'ici et l'ailleurs, qui les brouille ?

Après avoir parlé de littérature « beur », des banlieues, et même de diaspora (mais comment faire avec ces écrivains nés en France ?), on en arrive à littérature « intrangère » (Putan : 2014)

Devenir écrivain

Il y aurait une étude à faire sur la question du comment on devient écrivain ? Ce n'est pas seulement écrire, mais aussi être publié et où ? Etre lu et comment ? Mais aussi accepter d'être lu comment ? La place qui est prise (elle est assignée, d'abord, mais aussi elle est, ensuite, prise, conquise, transformée, négociée, etc.). On verra se croiser des questions concernant le champ littéraire et la posture de l'écrivain. On peut retenir ici que la position est plus extérieure à l'écrivain, du moins elle ne dépend pas entièrement de lui : il prendra la place qu'on lui donne. La posture peut être davantage du ressort de l'écrivain. Elle aurait à voir avec son « autoportrait en écrivain ». Bien sûr cet autoportrait est aussi négocié, mais l'écrivain peut jouer avec les possibilités qui lui sont laisséesⁱⁱ.

Pour cela je propose de regarder, très rapidement, deux aspects :

-D'abord la titrologie et la présentation de l'éditeurⁱ.

Je passe sur le fait que le titre résulte souvent d'une négociation entre l'écrivain et l'éditeur, de même que tout le paratexte.

- *Kiffe kiffe demain*, Paris, Hachette littératures, coll. « La Fouine », 2004.

- *Du rêve pour les oufs*, Paris, Hachette littératures, coll. « La Fouine », 2006.

- *Les Gens du Balto*, Paris, Hachette littératures, coll. « La Fouine », 2008.

- *Un homme, ça ne pleure pas*, Paris, éd. Fayard, 2014ⁱⁱⁱ

On peut faire quelques remarques à propos de deux changements :

-C'est d'abord Hachette qui publie les trois premiers romans. Presque à proximité des livres scolaires, qui sont sa spécialité. Puis Faïza Guène passe chez Fayard, qui fait partie du même groupe, mais qui apparaît aujourd'hui davantage tourné vers la littérature.

-les deux premiers titres sont immédiatement identifiés comme langage des banlieues.

Tandis que les deux autres s'inscrivent dans une titrologie différence, non marquée « banlieue » : *Les gens du Balto* (cf. *les gens de Mogador*, par exemple).

-le dernier titre *Un homme, ça ne pleure pas* est constitué par une phrase qui semble mimer l'oralité, mais qui relève d'une construction élaborée : les deux parties de l'énoncé général, séparées par la virgule, sont dans une relation de complémentarité, de précision de la première par la seconde. Si l'on veut rester du côté de l'identification (plutôt que de l'identité), on peut dire qu'un homme (un mâle, adulte, capable de prendre place, où ? dans quel monde ?) se définit par sa résistance aux larmes, à l'émotion, en un mot à sa part féminine, émotionnelle, etc.

Ainsi le dernier titre ne réfère plus à la banlieue mais à la sagesse populaire, à une doxa moins localisée.

La fabrique de l'écrivain

Faïza Guène est « devenue écrivain ». Comment est-elle « identifiée », reconnue et présentée ? On la présente ainsi :

-« FG a 22 ans. Elle est l'auteur de *Kiffe Kiffe demain* (Hachette Littératures, 2004) et de plusieurs courts et moyens-métrages » (Présentation dans *Du rêve pour les oufs*, éd. de poche)

-« FG est née en 1985. Auteur de plusieurs romans, elle a également réalisé des courts et moyens-métrages » (Présentation des *Gens du Balto*, Rééd de poche)

-« Dès son premier roman (*Kiffe kiffe demain*, 2004), FG s'est imposée comme une des voix les plus originales de la littérature française contemporaine » (4^{ème} de couverture de *Un homme, ça ne pleure pas*).

La présentation situe l'écrivaine dans le champ littéraire français, de plus en plus vers cette centralité qui, sans être clairement identifiée – quels écrivains y sont et au nom de quelles critères ? – n'en fonctionne pas moins comme repère et critère. Elle va quitter progressivement la marge. Avec le dernier roman, elle est pleinement dans ce champ et non sur sa périphérie comme pour d'autres écrivains. Elle est donc reconnue, identifiée, comme « écrivain français ». Ici, nulle allusion à ses origines. Donc nul appel de la généalogie. C'est par l'oubli de cette généalogie que se fera son « intégration » dans le champ de la littérature française.

Dans les différents articles, on rappelle son histoire d'écrivain, et elle y participe elle-même, par ses déclarations.

C'est encore l'éditeur qui intervient :

-« Il y a dix ans, poussée par son professeur de français, elle publie ce roman qui la fait connaître ».

Faïza Guène elle-même précise que le succès est d'abord médiatique : «En dix jours, tout le monde me voulait», se souvient-elle. Depuis, *Kiffe kiffe demain* a été traduit en 26 langues, vendu à 400 000 exemplaires. «Ça a été mon passeport»...

Les critiques vont dans le même sens :

-Elle a connu le succès alors qu'elle vivait dans l'appartement familial des Courtilières, cité de Pantin. «Avec les parents que j'ai, ça évite de prendre la grosse tête.» Comme ce jour où elle rentre, bondissante : «Papa, j'ai rendez-vous avec un journaliste du *Monde*, tu te rends compte !» En guise de réponse : «Dis-lui bien que ton frère a eu son brevet.»

- La chronique littéraire de François Busnel :

« Elle a fait du chemin depuis *Kiffe kiffe demain* ! On a découvert Faïza Guène en 2004 avec un premier roman qui, pour n'être pas très réussi, n'en fut pas moins un grand succès de librairie. Dix ans plus tard, la jeune femme s'est métamorphosée : elle s'est dotée d'un style, d'un ton, et a appris à raconter des histoires sans jamais verser dans le manichéisme, les généralités ou les raccourcis. Elle signe une chronique sensible et cocasse, le portrait subtil d'une époque où tous les repères volent en éclats ».

-Entre Faïza Guène et les livres, « c'est une longue histoire d'amour. Elle a sauté la classe de CP pour se retrouver directement en CE1 après la maternelle parce qu'elle savait déjà lire. "Quand le professeur m'a demandé comment j'avais appris à lire, je lui ai répondu "en regardant La Roue de la fortune", dit-elle avec un joli sourire. "Gamine, j'écrivais des tas de petites histoires sur des cahiers de brouillon", poursuit-elle. Douée pour la plume, elle devient, sans surprise, rédactrice en chef du journal de son collègue, où un prof de français anime un atelier d'écriture. "Dès le premier cours, j'ai adoré. Je venais tout le temps. Je peux dire aujourd'hui que je dois une partie de mon parcours à ce prof." Lequel est tombé sur les trente premières pages de *Kiffe kiffe demain*, le roman qu'elle était alors en train d'écrire. "Je ne l'écrivais pas pour en faire un livre, c'était plutôt un loisir." Lui pense que *Kiffe kiffe demain*, qui ne s'appelle pas encore comme ça, mérite d'être publié et insiste pour montrer son pas-tout-à-fait-livre à une maison d'édition. Quelques jours plus tard, Isabelle Seguin, éditrice chez Hachette Littérature, appelle la jeune fille. "Isabelle avait tellement aimé qu'elle m'a proposé de finir d'écrire l'histoire. C'était bizarre, ça s'est fait tellement vite." On connaît la suite.

On a ainsi une histoire de formation en dehors de la transmission et de la généalogie des écrivains français. Ce serait la « généalogie du mérite ».

-La romancière française Faïza Guène sort du lot en cette rentrée littéraire, avec son 4ème roman, tendre et drôle : "Un homme ça ne pleure pas".

-Avec *Un homme ça ne pleure pas*, Faïza Guène revient après 6 ans de silence. En 2004, cette fille d'immigrés algériens faisait sensation à 17 ans avec *Kiffe, kiffe demain*, un roman sur la banlieue, *un demi-million d'exemplaires vendus et 26 traductions*.

- Faïza Guène raconte ces soubresauts domestiques avec truculence et, au-delà du folklore des Chennoun, elle aborde finement « un sujet universel » (c'est moi qui souligne)

On va passer de la fille d'immigrés algériens qui fait une chronique de son monde de la marge à l'écrivain qui aborde un sujet universel. On retrouve ici un processus qui a fonctionné pour les écrivains dits francophones, en colonie et en postcolonie, ou pour les écrivains régionaux français. Il faut laisser le « local » pour aller vers le global, etc. Ainsi, devenir écrivain, c'est aussi une histoire de renoncement.

Faïza Guène va jouer le jeu et participer à la fabrique de son identité d'écrivain, qui va migrer d'un statut à un autre, de l'écrivain « beur » ou « intranger » à celui d'écrivain français. Mais ne dit-elle pas aussi autre chose ? On peut lire dans les présentations du paratexte :

- "Le sujet du livre c'est la transmission et ce que l'on fait de ce que l'on a appris, donc ça pourrait se jouer dans n'importe quelle famille, raconte l'auteure. Comment on se débarrasse du poids de l'éducation, de la tradition, des valeurs familiales que l'on ne partage plus forcément quand on grandit, quand on construit sa propre identité".

- « Ça m'intéressait, de montrer des entités obligées de se construire dans la rupture, des personnages qui ne sont pas alimentés parce qu'ils sont débranchés de leur milieu d'origine. »

Ainsi le roman va voir sa place dans le champ littéraire français évoluer, bouger de la marge vers ce qui serait un « centre », là où se situe la littérature (sans autre précision).

Mourad est le narrateur de la saga familiale. Chacun des membres de la famille vit à sa façon sa saison d'une migration vers le Nord, comme le dit l'écrivain soudanais Tayeb Salih, mais sur cette terre où leurs parents ont choisi de vivre. Chacun se fait son monde, se « bricole » et « récupère » des éléments d'une identité fluctuante et composite, y compris dans son désir de fidélité à l'origine.

Les questions de migration sont reprises, mais autrement, non plus d'un pays à l'autre, mais dans un même pays, d'une région à l'autre.

Est-ce pour un mieux vivre matériel ? Oui pour Dounia, Oui pour Mourad qui va enseigner la langue et la littérature françaises en zone d'éducation prioritaire comme il le dit lui-même en se présentant. Est-ce pour un « mieux-être », un « être autrement » ? Apparemment oui pour Dounia. Ce n'est pas certain pour Mourad qui ne sait pas toujours comment être. Il a ainsi souvent recours à l'immodium (souvent par trois fois), pour essayer de lutter contre une réaction du corps dans un monde où il ne trouve pas place. L'obésité qui le guette relève de cet « excès de corps », qui traverse la littérature. L'excès de corps a été mis en lumière par Bakhtine qui a travaillé sur la littérature du XVIème siècle (Rabelais et la littérature populaire de cette période), on retrouve cela dans le travail d'Achille Mbembé sur la postcolonie et dans ce qu'il appelle une esthétique de la vulgarité. C'est également l'un des moteurs du roman de Rachid Boudjedra (Boudjedra: 1969)... Il y aurait un travail à faire sur la corporéité, car le pouvoir c'est le pouvoir de conférer le droit de vie et de mort. Le pouvoir, c'est une gestion des corps.

L'obésité que craint Mourad, outre le fait que c'est un problème du monde d'aujourd'hui (ça pour le référent), inscrit la question de l'identité corporelle, qui est l'un des feuillets de l'identité : où se mettre et comment ? Mourad peut-il couper avec le monde de l'origine ? Comment faire avec la généalogie ? Il est celui qui tente de renouer ce qui s'est dénoué : entre la famille et Dounia, qui se construit une nouvelle identité pour une vie inventée loin du

modèle des parents. Ce modèle des parents, est-il le même pour la mère, hypocondriaque, le père souvent silencieux et qui parle avec ses mains, la sœur Mina? Est-il le même que celui du bled, du temps du grand-père Chennoun ? Dans l'Algérie d'aujourd'hui ? Les parents se sont bricolés un modèle de fidélité à soi, qui n'est pas nostalgie d'un modèle laissé là-bas, mais qui est dans la recomposition. Ainsi l'espace, notamment l'appartement – cet espace de soi – est recomposé selon un modèle qui est un rappel d'un monde quitté, mais qui est refait, ré-imaginé.

Et c'est là l'un des aspects intéressants et novateurs de la littérature des « intrangers » (que l'on pense à Azouz Begag, à Zahia Rahmani, etc.). La recomposition de la territorialité par un imaginaire original, inédit et dynamique. Je fais ici référence au travail d'Arjun Appadurai (Appadurai : 2001). L'anthropologue prend en compte le fait que les migrants, s'ils sont soumis à des impératifs économiques, ne sont pas totalement passifs dans leur histoire. L'imagination leur permet de s'inventer, de se réinventer, un monde avec des éléments de là-bas recomposés, re-symbolisés, et réorganisés dans l'ici. On laisse ainsi l'idée de passivité des migrants qui vivraient dans la perte irréparable du monde quitté. C'est l'un des aspects de la littérature contemporaine que cette déterritorialisation, que le refus l'assignation identitaire, que l'hybridation permanente, en un mot de l'invention continue. Cela se voit immédiatement dans le récit, au niveau de l'histoire racontée mais aussi dans l'écriture, dans le travail de symbolisation, de l'esthétique, etc. en un mot au niveau de la poétique qui est une façon de concevoir le monde dans un dire inédit.

Dans le dernier roman de Faïza Guène, le « là-bas » n'est pas celui de la perte et du regret, sauf quand la mère joue la scène de la mère maghrébine qui ne peut supporter que ses enfants feignent de s'éloigner d'elle. Le « là-bas », on y retournait pour les vacances d'été. Puis le voyage se fera de moins en moins, sinon pour le retour définitif du père décédé. Il n'est pas question d'y retourner vivre, mais il est le lieu des traces d'une histoire d'avant. Il est une mémoire d'une autre vie, qui aurait pu être, mais qui ne fut pas. Oui, « Le fruit ne tombe jamais loin de l'arbre », mais pas sur la même terre. Ce « là-bas », qui est plus qu'un écho d'un continent perdu, vient rejoindre un ailleurs dans l'ici. Les signes en texte sont nombreux. On peut retenir quelques-uns:

Au niveau linguistique : c'est notamment le cas de l'idiolecte de la mère : tfou, hachouma, lkebda, qui sont traduits dans le texte même et qui installent dans la langue française, comme une autre langue.

Il faut constater un autre usage du lexique de l'ailleurs, dans les romans précédents.

-la bouquerre (« fille », p 16, *du Rêve pour les oufs*),

Gandouras (Robes légères qu'on porte à la maison, p. 50, *ibid.*)

Starfoullah (« que Dieu nous préserve ! » en arabe, p. 82, *Ibid.*)

Traduction de l'arabe lit-on, mais de quel arabe s'agit-il ? Est-ce l'arabe canonique et coranique Astaghfirouallah ou la réalisation idiolectale des banlieues ?

Kouyinkatanto (« Ces imbéciles ! » en sonninké)

Hanout (« Magasin » en arabe, p. 147, *Ibid.*)

La question des notes en bas de page est intéressante. Elle disparaît du dernier roman, qui « aborde finement un sujet universel ». Mais dans les trois premiers : s'inscrit-elle dans la tradition du roman exotico-colonial, où l'on insère un terme étrange et étranger, qui est domestiqué par l'explicitation en note de bas de page ? Apparemment oui, et sûrement oui d'une certaine façon quand on se réfère à la posture de l'écrivain qui dit j'étais dedans et j'en sors par l'écriture et je vous décris, explique, etc. Mais plusieurs mots sont déjà dans le lexique français. Par ailleurs on entend plusieurs langues : voilà la langue française devenue langue babélique.

Ce n'est pas le seul système de traduction-passage entre langues et cultures :

(On conduit) le Patron chez les marabouts du village voisin pour faire ce qu'ils appellent ici une *ziara*, une sorte de désenchantement. Le rituel est le même pour guérir de la folie, d'un envoûtement, ou pour traiter des enfants agités (*Du rêve pour les oufs*, p. 147).

Désenchantement commente le texte et non désenvoûtement !

On peut s'arrêter au rôle que joue (qu'on lui fait jouer et qu'elle accepte de jouer) Faïza Guène. Elle va « traduire », présenter, expliquer, rendre saisissable le monde des banlieues. Elle joue le rôle d'anthropologue des siens. C'est un rôle comparable qui était fixé aux écrivains des années 50 : il y avait une demande, en France, car en Algérie la société coloniale avait le sentiment qu'elle connaissait parfaitement le monde colonisé, comme le dit Frantz Fanon. En France, on voulait entendre des voix authentiques, etc. Les écrivains de cette période ont saisi l'opportunité qui leur était offerte. C'est ainsi que Kateb définira Nedjma comme une femme arabe, parce qu'il fallait parler à cet autre qu'est le lecteur français. C'est ainsi que Mammeri ou Dib diront que ce qui compte c'est le message. Ces déclarations conjoncturelles ne doivent pas masquer le travail de la langue, des systèmes de représentation, de symbolisation, etc.

C'est toujours la question qui peut se poser à propos des romans de Faïza Guène. C'est un écrivain qui joue le jeu de la fabrique d'écrivain. Mais jusqu'à tel point ? On retrouve la question de la posture d'écrivain, que construit Faïza Guène. On peut à ce propos examiner les photos, ces « images de soi » où elle pose, se donne à voir et établit une relation avec celui qui la regarde : elle peut porter un bandeau sur les cheveux, qui sans pouvoir être assimilé au foulard dit « islamique », peut en être un rappel. Elle montre ses mains tatouées au henné : on peut y lire une double inscription : du côté de la mode – donc nouveauté – des tatouages et comme une fidélité à une tradition, celle du tatouage traditionnel et du henné.

Je voudrais finir sur une scène (véritable scène théâtrale) où vont se donner à voir les différents discours sur l'intégration, l'assimilation, la réinsertion, etc. C'est au cours d'un dîner organisé à l'ambassade de Suède, par le ministre de l'Intégration et auquel Mourad est invité grâce à Dounia qui vit avec un ancien ministre, que l'on a la « Représentation théâtrale ».

Le plan de table fait figure d'une mappemonde des discours (p. 280-281). Chacun se présente et donne ainsi son rôle :

Les convives étaient des gens de la haute pour la plupart, mais il y avait aussi le président d'une association de réinsertion de détenus et un jeune journaliste de presse écrite qui avait une forte odeur de transpiration. Ils avaient l'air aussi paumés que moi.

A ma droite, une blonde boulotte que le trac faisait trembler a expliqué son job (...) publiait des essais sont le derniers s'intitulait « L'échec de l'assimilation » (p. 281)

Les mots et concepts circulent et chacun joue un rôle : l'intégration à la française, la crise identitaire, les « difficultés d'acculturation », les musulmans qui prient dans la rue, la pauvreté du langage des banlieues, le voile à l'école, le repli communautaire, la laïcité... On a les poncifs d'un discours réifié, bloqué

Mourad, le narrateur, qui joue le rôle du persan de Montesquieu, réagit de deux façons :

-en se rappelant ce qu'aurait dit Mehdi Mazouani, son élève de 15 ans et ce qu'aurait dit sa mère : « espèce de *makhluh* ! » (p. 282).

-en intervenant directement dans le débat, au discours de Bernard Tartois, qui n'est pas cité, donc pas représenté en texte, mais résumé. On ne l'entend pas.

« Pour résumer votre pensée, Bernard a un problème avec l'Islam. » et il continue

Mais c'est ce que vous faites en interdisant le voile à l'école ! On ne peut pas dire aux gens : « Soyez libres à NOTRE manière, il n'y a qu'une seule façon d'être libre, c'est la nôtre ! » Je trouve que c'est absurde ! Et que ça ne fonctionne pas ! Ca crée du ressentiment, de l'injustice ! Tu dis que tu défends les femmes, mais tu penses au nombre de filles qui ont quitté l'école à cause de cette loi ?! Elles ont tiré un trait sur toutes leurs ambitions, sur leur unique chance de sortir de ce système archaïque que tu prétends combattre... » (p. 285)

(...)

Je veux dire, pour être français à part entière, il faudrait pouvoir nier une partie de son héritage, de son identité, de son histoire, ses croyances, et même en admettant qu'on y arrive, on est sans cesse ramené à ses origines... (p. 286).

Comment reprendre pied après cette sortie, la seule dans le roman ? Mourad fait référence à l'éléphant Babar, et à l'interprétation qu'on fait son autre sœur Mina :

Babar aura beau marcher sur deux pattes, porter des costumes trois pièces, un nœud papillon, et rouler dans une voiture décapotable, ce sera toujours un éléphant. (p. 287).

On sait qu'un éléphant, même avec un costume et un nœud papillon, peut faire des dégâts dans un magasin de porcelaine...

A l'occasion de ce colloque et de la problématique qu'il nous propose, à partir d'une romancière « reconnue » et « intégrée » dans le corpus de la littérature française, particulièrement à l'occasion de la parution de son dernier roman, j'ai voulu montrer comment fonctionne la fabrique d'un auteur « français ». Faïza Guène participe à cette fabrique (interview, représentations photographiques, à comparer par exemple avec Amélie Nothomb et son chapeau, etc...) Mais est-elle totalement « réduite » au modèle convenu ? Qu'est-ce qui résiste dans sa posture d'écrivain (cet autoportrait en écrivain), qu'est-ce qui relève d'une poétique de l'irréductibilité dans son écriture ? Ma question finale se veut une ouverture à la lecture de ses textes, en tant que textes littéraires, et non plus seulement référentiels.

Bibliographie :

Appadurai, Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, éd. Payot, 2001.

Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970,

Boudjedra, Rachid, *Les mille une années de la nostalgie*, Paris, Denoël, 1969.

Guène, Faïza, *Kiffe kiffe demain*, Paris, Hachette littératures, coll. « La Fouine », 2004.

- *Du rêve pour les oufs*, Paris, Hachette littératures, coll. « La Fouine », 2006.

- *Les Gens du Balto*, Paris, Hachette littératures, coll. « La Fouine », 2008.

- *Un homme, ça ne pleure pas*, Paris, éd. Fayard, 2014.

Labou Tansi, Sony, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.

Mbembe, Achille, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris, Karthala, 2000.

Putan, Ioanna, *La problématique de l'« entre(-)deux » dans la littérature des « intrangères »*, thèse de doctorat soutenue à l'université Paris 8, le 12 décembre 2014.

Résumé :

La question de la fabrique de l'écrivain est abordée à propos de Faïza Guène. Entre une position quasiment prédéfinie (écrivain de la banlieue) et une posture qui se construit, se module et évolue, on voit comment l'écrivain et les personnages de son dernier roman traite les questions du lieu et des identités. Comment être et se faire dans cet espace ?

Mots clé :

Posture, position, fabrique d'écrivain, identités, intrangers

-
- 1-Même si les travaux universitaires sont nombreux sur ces textes qui sont pris comme textes littéraires !
 - 2-On peut voir que les présentations se répètent.
 - 3-Ces informations sont reprises des différentes présentations en ligne (dernier trimestre 2014).