UNIVERSITÉ PARIS III - SORBONNE NOUVELLE
UFR Littérature et linguistique françaises et latines

# LA REPRÉSENTATION DE LA POPULATION ISSUE DE L'IMMIGRATION MAGHRÉBINE DANS LA LITTÉRATURE DESTINÉE OU ACCESSIBLE À LA JEUNESSE

Mémoire de Master 2 préparé sous la direction de M. Jean-Paul Sermain

par
Hélène Yhuel
Année universitaire 2010-2011

H.Yhuel
N° d'étudiante: 21008337
44 Danbury street, London N18JU, United Kingdom
Mobile : 0(044) 78 76 07 37 99 – Fixe : 0(044) 20 35 60 79 09
courriel: helene.yhuel@gmail.com

**Remerciements**

Je remercie Mme Michèle Bacholle-Bošković,
M. Charles Bonn, M. Amine Talby et ma famille (tout particulièrement mes parents et mon frère Frédéric) pour leurs conseils, leurs suggestions et leurs corrections.

## TABLE DES SIGLES ET DES ABRÉVIATIONS

GC : *Le Gone du Chaâba*

BPP : *Béni ou le Paradis Privé*

TE : *Les Tireurs d'étoiles*

LF : *Le Leçon de francisse*

VE : *Les Voleurs d'écritures*

QM : *Quand on est mort, c'est pour toute la vie*

CTV : *Ça t'apprendra à vivre*

KKF : *Kiffe kiffe demain*

PN : *La Prédiction de Nadia*

SS : *Il faut sauver Saïd*

FMP : *Fais-moi peur*

CSH : *Chaïma et les souvenirs d'Hassan*

TH : *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*

PC : *Le Porteur de cartable*

MC : *Momo des Coquelicots*

IEF : *L'Immigration expliquée à ma fille*

SB : *Le Sourire de Brahim*

JNI : *Journal « Nationalité : immigré(e) »*

DMA : *Les Deux Moitiés de l'amitié*

# INTRODUCTION GÉNÉRALE

« Un livre est toujours un support d'identification, de transfert et de socialisation. Et il l'est encore plus fortement quand il s'adresse à l'enfance, période où s'élabore et se structure sa personnalité [1] ». En effet, c'est dans notre jeunesse que nous construisons notre image de nous-mêmes et celle des autres, et dans ce processus, les livres peuvent être un véritable atout : ils fonctionnent comme des vies imaginaires dans lesquelles l'enfant peut reconnaître ses problèmes, ses rêves et ses passions, mais aussi découvrir ceux des autres, et ainsi mieux les comprendre. Si les livres lus par les enfants et les adolescents doivent d'abord être source de plaisir, ils sont aussi un outil d'éducation. Ils ont pour mission d'éduquer, entre autres, au respect de l'autre et de soi-même, et c'est pourquoi, « sans moralisme excessif [...], il n'est pas possible de donner comme objet de consommation immédiate, à des classes d'âge qui ne disposent pas encore d'esprit critique, des livres dont les héros sympathiques l'orienteraient vers le racisme, le chauvinisme, le mépris des femmes, des pauvres, la marginalisation, etc. [2] ». Cela semble aller de soi. Mais les livres sont aussi le reflet d'une époque, et leur grande qualité n'est pas nécessairement une barrière contre les préjugés et les stéréotypes : il suffit de penser à *Tintin au Congo* pour réaliser à quel point un grand auteur peut être prisonnier d'une image colportée par les médias.

Or, l'image de la population française issue de l'immigration nord-africaine qui circule aujourd'hui est bien souvent marquée de stéréotypes, en particulier dans certains médias ; à la télévision surtout, le tableau que l'on nous peint de ce groupe social est celui de gens qui posent un « problème d'intégration » à la société française, surtout lorsqu'ils sont de confession musulmane. Les polémiques concernant le port du voile, les minarets des

[1] Marc Soriano, « Qu'est-ce qu'une approche critique du livre pour enfants ? », Bulletin du CRILJ, n°39, juin 1990 [en ligne] http ://www.crilj.org/archives/5 (dernière mise à jour le 8 juin 2011)

[2] *Ibid.*

mosquées ou encore la burka en témoignent. Cela n'arrange pas les problèmes de discrimination que ressentent les personnes qui portent un nom arabe, que ce soit dans leur recherche d'emploi ou de logement. La xénophobie et le racisme sont toujours latents en France : la peur ou le mépris de l'étranger, ou du moins de celui qui est différent, sont certainement enracinés très profondément dans l'être humain, car ils semblent aisés à ressentir ou à manipuler, et très difficile à évacuer (il suffit de penser à toutes les formes de racisme et d'exclusion qui ont existé et existent encore pour s'en rendre compte). Bien sûr, la situation s'est grandement améliorée depuis quelques décennies, notamment grâce à de grandes campagnes de lutte contre le racisme, en tout premier lieu dans les écoles. Tout enfant ayant grandi dans les années quatre-vingts se souvient de ces moments à l'école où l'on insistait sur le respect de l'autre quelque soit son origine, sa couleur de peau, ou sa religion. Ces années-là ont été marquées par des actions comme la Marche des Beurs ou la création d'associations comme S.O.S Racisme. Leur message a été efficace dans son injonction à bannir toute tendance à l'amalgame, tendance qui conduit à des pensées absurdes et qui pourtant peuvent hanter si facilement les esprits. Mais il est bien connu qu'une autre manière de lutter contre cette facilité à laquelle l'esprit se laisse aller est de briser cette barrière de l'inconnu, de créer la rencontre et de faciliter la compréhension et le respect. Dans l'histoire de l'immigration en France, on s'aperçoit que les Italiens et les Polonais ont d'abord souffert du racisme avant d'être parfaitement acceptés, assimilés dans les esprits comme des semblables, des Européens, et non plus des étrangers. Ce mécanisme prend du temps, et présente d'autant plus de difficultés que les différences entre les groupes de population sont importantes (couleur de peau, religion...). On peut en huiler les rouages en travaillant à susciter la curiosité, l'empathie, la compréhension. Et pour cela, si bien sûr les rencontres en chair et en os, les dialogues et les amitiés représentent un idéal, les rencontres de papier peuvent constituer une aide précieuse.

C'est pourquoi il semble intéressant de s'interroger sur la représentation, dans la littérature lue par la jeunesse, de la population d'origine maghrébine vivant en France. Constituant près de dix pour cent de la population vivant sur le territoire français, il s'agit de la plus grande minorité ethnique du pays : on compte en France trois millions et demi de Français issus de l'immigration nord-africaine, et un ou deux millions et demi de Nord-Africains qui n'ont pas la nationalité française [3]. Nous étudierons la représentation de la population d'origine maghrébine sans tenir compte de cette distinction de nationalité, car

[3] Évelyne Perrin, *Identité Nationale, Amer Ministère*, L'Harmattan, 2010, p. 112

toutes ces personnes vivent ensemble sur un même territoire, et leur enfants ont accès aux mêmes livres dans les bibliothèques françaises, quelque soit leur classe sociale ou le moment où ils sont arrivés en France. Il faut souligner ici la difficulté qui réside dans le fait de nommer cette population, lorsque l'on veut parler non seulement des immigrés maghrébins, mais aussi de leurs enfants et petits-enfants. Le terme que nous avons choisi (population issue de l'immigration maghrébine ou nord-africaine) permet de recouvrir toutes ces générations, ce qui n'est pas le cas du terme « immigrés » ou « Beurs », le second étant déjà assez désuet d'ailleurs. Mais on voit bien qu'il s'agit là d'une dénomination longue et lourde, qui manque par conséquent d'efficacité. On pourrait choisir la manière américaine et parler de « Franco-Maghrébins », mais ce terme résonne différemment dans la langue française, car notre modèle d'intégration est l'assimilation et non le multiculturalisme. Nous aurions tendance à ne pas y inclure les immigrés n'ayant pas la nationalité française. De plus, au sein de la population que nous allons étudier, certains ne se sentent pas maghrébins mais bien français.

Toutefois, nous verrons au cours de notre étude que la formulation que nous avons choisie reste ambiguë, car la population qu'elle recouvre n'est pas nécessairement celle que notre esprit se représente spontanément, c'est-à-dire une population arabe, musulmane, et souvent, habitant dans les banlieues. Cette simplification est véhiculée de manière si forte dans notre société que l'on a du mal à s'en défaire. Pourtant, de nombreux berbères font partie de cette population. Et comment considérer, par exemple, les pieds-noirs ? Tous ceux qui ont grandi et parfois passé presque toute leur vie en Algérie (certains étaient grand-parents quand ils ont dû fuir la guerre), ne font-ils pas partie de la population issue de l'immigration nord-africaine ? Qu'en est-il, par ailleurs, de ceux qui sont issus de cette immigration, et qui ne sont pas de confession musulmane ? Nous emploierons donc plutôt la formulation évoquée précédemment parce qu'elle semble la moins fausse, mais certainement pas pour sa précision. C'est par notre avancée dans la réflexion que nous pourrons la discuter et l'enrichir. Son intérêt principal réside dans le fait qu'elle évoque bien la population que nos esprits se représentent de manière simplifiée, et c'est à partir de cette image que l'on peut partir pour observer son traitement dans la littérature.

Il convient par ailleurs d'expliquer pourquoi nous parlons dans notre intitulé de « littérature destinée ou accessible à la jeunesse », et non pas simplement de littérature pour la jeunesse. La première raison réside là aussi dans le manque de justesse de cette dernière formulation. Tout d'abord, certains livres classés dans cette catégorie semblent tout à fait pouvoir intéresser un public adulte : les frontières entre la littérature de jeunesse et la littérature générale sont très floues. De plus, notre perspective se situe du côté du lectorat, et

par conséquent nous nous intéresserons à toute œuvre susceptible d'être lue par un jeune lecteur, c'est-à-dire « accessible à la jeunesse ». Se limiter aux livres publiés dans des éditions ou collections spécialisées, comme L'école des loisirs, ne permettrait pas de répondre à notre interrogation, car ce travail vise à mettre à jour l'image qui se crée dans l'esprit du jeune lecteur à travers ses lectures, et celui-ci peut se tourner aussi bien vers des livres destinés à sa tranche d'âge, que des livres qui ne le sont pas, surtout quand il est adolescent. La seconde raison pour laquelle nous avons choisi cette ouverture, c'est parce que la représentation de la population que nous allons étudier reste encore assez pauvre dans la littérature de jeunesse, alors que des ouvrages très intéressants, et accessibles au jeune public, sont présents dans le secteur adulte.

On compte aujourd'hui peu de publications sur le sujet, et celles-ci prennent moins la perspective du lectorat que des auteurs. Les chercheurs s'intéressent surtout aux auteurs dits « beurs », ou bien maghrébins d'expression française, et à leur inscription dans le paysage de la littérature de jeunesse. Michèle Bacholle-Bošković a écrit trois articles sur la littérature beure de jeunesse, ainsi qu'un compte-rendu de réflexions d'auteurs. Charles Bonn a quant à lui participé à un colloque où il a parlé de « La littérature de jeunesse maghrébine ou immigrée ». Par cette formulation, il désigne tous les ouvrages écrits par des auteurs d'expression française qui sont maghrébins (vivant au Maroc par exemple) ou issus de l'immigration (et donc vivant en France). Il y explique en quoi la littérature de jeunesse et la littérature « maghrébine ou immigrée » sont liées dans leur évolution. Ce sont des espaces nouveaux pour la réflexion littéraire, et tous deux semblent échapper aux efforts de classifications car leur identité est ambiguë, et leurs frontières sont floues : le terme *beur* est-il adéquat ? Où s'arrête la littérature de jeunesse ? Cette ambiguïté est pour lui caractéristique des littératures émergentes qui, à la fois font évoluer notre conception de ce qui est littéraire, et tentent d'explorer de nouveaux horizons pour saisir dans leurs ouvrages des « réalités culturelles non encore balisées [4] ».

Michèle Bacholle-Bošković analyse aussi ce phénomène de « l'ébranlement des frontières de la littérature [5] » dans son troisième article sur la littérature beure de jeunesse [6]. Pour elle, c'est le signe d'une intégration réussie dans le paysage littéraire. Mais elle ne s'est pas toujours montrée aussi optimiste dans ses observations sur la littérature jeunesse. Son

[4] Charles Bonn, « La littérature de jeunesse maghrébine ou immigrée : quelques paramètres d'une émergence », Lyon, *Études littéraires maghrébines*, n°20, 1°-2° semestres, 2000, p 36-45. , p. 44

[5] *Ibid.*

[6] Michèle Bacholle-Bošković, « Auteurs de jeunesse Franco-Maghrébins : un modèle d'intégration ? », , *Neohelicon* 36.1, 2009, p.65-74

premier article, « Ce que lisent nos têtes blondes : minorités visibles dans la France contemporaine », met à l'évidence le fait que les livres pour enfants et adolescents sont « loin de montrer de la France une image bigarrée [7] », même si des progrès ont été faits en la matière, et que plus le lectorat est âgé, plus la diversité ethnique est respectée. Dans son second article, « Et les enfants, alors ? Une littérature beure de jeunesse ? », Michelle Bacholle-Bošković pose la question de l'existence même d'une telle littérature, en se demandant quels auteurs pourraient répondre à cette classification : seulement cinq auteurs rentrent finalement dans ses critères [8]. Ses conclusions sont alors mitigées : si peu de livres pour enfants sont écrits par des Français d'origine maghrébine, c'est peut-être parce que ces derniers s'orientent rarement vers le domaine littéraire dans leurs études, mais aussi parce que les écrivains franco-maghrébins « ne sont pas captifs de leurs origines [9] » et refuseraient de se réduire à une littérature dite beure. Cette deuxième hypothèse est confirmée par les témoignages des auteurs rassemblés dans « Des minorités plus visibles : Réflexions d'auteurs jeunesse ». S'ils réclament plus d'ouverture d'esprit dans le monde de l'édition et qu'ils insistent sur l'importance de la mémoire des origines, ils résistent à une « forme caricaturale de l'engagement [10] » : ils veulent pouvoir user de toutes les facettes de leur identité, autrement dit celle qui les range dans les minorités visibles mais aussi toutes les autres ; ils veulent être libres de créer des histoires de jeunes qui représentent ces minorités, comme des histoires qui n'ont rien à voir avec elles.

Ainsi, non seulement les auteurs beurs de jeunesse sont peu nombreux, mais ils n'écrivent pas nécessairement des livres qui contre-balancent le manque de diversité ethnique de la littérature de jeunesse française. C'est pourquoi notre corpus serait restreint si nous nous placions du point de vue des auteurs : mais en prenant la perspective du lectorat, on s'intéresse alors à tous les livres susceptibles de toucher un public jeune. On peut ainsi considérer comme tout aussi pertinents des livres d'adultes accessibles aux adolescents, ainsi que des histoires de jeunes issus de l'immigration nord-africaine écrits par des auteurs d'origine non maghrébine comme Marie Desplechin ou Susie Morgenstern. Notre corpus, qui contient une vingtaine d'œuvres, est donc très varié. Nous nous sommes efforcés d'inclure des œuvres qui touchent des problématiques différentes (les relations familiales, l'exil, le racisme, l'école...),

---

7 Michèle Bacholle- Bošković, « Ce que lisent nos têtes blondes : minorités visibles dans la France contemporaine », *The French Review*, Vol. 81, N° 5, 2008, p. 890

8 Deux critères : l'auteur est le descendant d'immigrés maghrébins, et l'univers du livre est celui de la cité.

9 Michèle Bacholle- Bošković, « Et les enfants, alors ? Une littérature beure de jeunesse ? », *Expressions maghrébines*, vol. 7, n° 1, 2008, p. 173

10 Michèle Bacholle- Bošković, « Des minorités plus visibles : Réflexions d'auteurs jeunesse », *Raison Publique*, in press, p. 4

avec des points de vue divers (féminin ou masculin, jeune ou adulte...), et des styles qui le sont tout autant, avec des regards tantôt pessimistes, tantôt optimistes sur la population en question. Les genres varient aussi, avec des romans (dont certains sont semi-autobiographiques), des journaux fictifs ou non, ou encore un docu-fiction. Ces œuvres se répartissent dans différentes périodes, des années 1980 à la fin des années 2000. Nous nous sommes cependant restreints aux publications françaises, qui présentaient déjà une matière très intéressante.

C'est à partir de ce corpus que nous nous interrogerons sur la représentation de la population en question dans la littérature lue par la jeunesse. Le langage littéraire est un langage spécifique, qui se distingue par exemple du discours médiatique parce qu'il est travaillé par une préoccupation artistique. C'est grâce à cette préoccupation qu'il peut concentrer en lui une justesse qui éclate alors aux yeux du lecteur et le touche. Mais cette justesse ne signifie pas nécessairement, et même rarement, que le texte délivre à celui qui le lit une réponse simple et définie, qui pourrait par exemple être résumée en quelques mots. Les textes littéraires les plus riches se distinguent au contraire par leur ambivalence et leur infinité. Or, lorsqu'on est jeune, on veut trouver des réponses, on veut comprendre, on veut s'appuyer sur des repères stables pour continuer d'avancer. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles la littérature de jeunesse reste à la marge du corps littéraire : elle essaie de peindre une représentation claire de la réalité, mais en cela, elle se fait inévitablement réductrice. Tout le dilemme est là : comment instruire sans mentir, lorsqu'il s'agit d'aborder des réalités complexes ? La population issue de l'immigration maghrébine en est une, et sa présence dans les médias et les discours politiques appelle des réponses. Mais vouloir la représenter de manière simple et univoque ne peut qu'apporter un complément bien maigre au discours médiatique, qui se charge déjà d'informer, c'est-à-dire d'émettre des observations qui se veulent objectives et bien renseignées. C'est là un discours qui présente la population en question, comme le présentateur à la télévision. Le texte littéraire, lui, doit la représenter, c'est à dire passer par une forme de médiation. Quelles formes de médiations les œuvres de notre corpus utilisent-elles, et en quoi celles-ci sont-elles capables d'éclaircir le jeune lecteur sur la population issue de l'immigration maghrébine, tout en lui faisant découvrir sa complexité ? Parviennent-elles à parler des problèmes et des tensions liées à cette population, sans tomber dans les clichés ? Illustrent-elles aussi sa beauté et sa richesse sans en donner une vision naïve ? Trouvent-elles l'équilibre entre le réalisme et le misérabilisme, ou encore entre la victimisation et le blâme, deux tendances extrêmes du discours ambiant ?

Avant toute chose, nous allons présenter les œuvres de notre corpus en les organisant de façon chronologique, ce qui peut nous permettre de percevoir une évolution dans la représentation qu'elles offrent. Puis nous procéderons à l'analyse qui nous aidera à répondre aux questions précédemment soulevées.

La première forme de médiation que nous allons étudier est celle de l'espace. Il s'agit là d'un élément fondamental dans le texte littéraire, et il nous intéresse particulièrement puisque la population issue de l'immigration maghrébine est nécessairement liée à l'espace. Il y a eu pour la constituer une migration d'un pays à un autre, puis doit suivre la phase de l'adaptation et de l'intégration à un nouveau lieu, et enfin l'éventualité du retour vient travailler les esprits. Il convient donc de s'intéresser à la représentation de la relation à l'espace en ce qui concerne cette population. D'ailleurs, on présente souvent cette relation comme un conflit, en parlant notamment d'une difficulté à s'intégrer dans le paysage français, ou même d'un rejet de la France. Nous verrons donc comment cette problématique est abordée par les œuvres de notre corpus.

La seconde forme de médiation que nous avons choisi d'analyser est celle qui est constituée par les personnages, puisque l'espace une fois créé, ce sont eux qui lui donnent vie, et ce sont eux qui renvoient de la manière la plus évidente l'image de la réalité que contient le texte. Nous analyserons les personnages dans leur fonctionnement les uns par rapport aux autres, à travers les relations intergénérationnelles, les relations entre les sexes, et les relations interculturelles. La population issue de l'immigration maghrébine est régulièrement présentée comme une source de tensions au sein du peuple français, car elle vient remettre en cause ses valeurs et son système de pensée. Nous nous demanderons donc comment nos œuvres abordent ce sujet délicat.

Enfin, c'est le travail de la narration qui constituera notre troisième et dernier chapitre. À travers l'étude des registres et de la focalisation, nous étudierons le regard que nos textes portent sur la population issue de l'immigration. Ce regard se distingue nécessairement de celui des médias, car il passe par le choix d'une tonalité, qui peut être sérieuse ou souriante, et d'un point de vue, qui peut être multiple ou unique, adulte ou enfantin. La littérature possède là une diversité de possibilités qui lui permet d'enrichir et de nuancer son propos. C'est ainsi qu'elle peut suggérer au lieu de dire, et donc éviter le ton assertif du discours médiatique. Nous verrons que nos œuvres travaillent ce pouvoir suggestif de manières très variées, et que paradoxalement, ce qui fait l'intérêt de leur parole, c'est le silence.

## PRÉALABLE : PRÉSENTATION DES ŒUVRES DU CORPUS

Notre corpus contient une vingtaine d'œuvres, et quatorze auteurs. Nous les présenterons ici dans l'ordre chronologique de leurs dates de parution, ce qui peut permettre d'observer une évolution dans la représentation de la population issue de l'immigration nord-africaine. On compte six œuvres parues dans les années 1980, sept dans les années 1990, et sept dans les années 2000.

### A) Œuvres parues dans les années 1980

C'est dans les années 1980 que la littérature dite « beure » fait son apparition, dans un climat social où l'on se préoccupe de plus en plus de la population issue de l'immigration maghrébine, d'une part à cause de la fin des trente glorieuses, et d'autre part parce qu'on s'aperçoit que cette population s'installe définitivement en France, alors qu'on pensait qu'elle repartirait après avoir aidé à la reconstruction du pays. Les œuvres d'auteurs comme Mehdi Charef, Nacer Kettane ou Azouz Begag viennent donc non seulement s'inscrire dans le questionnement de la population qu'ils représentent, mais aussi de celle qui n'est pas issue de l'immigration maghrébine. Le premier livre que nous présentons, *Les Deux Moitiés de l'amitié*, s'écarte cependant quelque peu de cette problématique, puisqu'il traite avant tout des relations judéo-musulmanes.

Susie Morgenstern, *Les Deux Moitiés de l'amitié*

Susie Morgenstern est née en 1945 aux États-Unis, dans le New Jersey. À dix-neuf ans, elle part à Jérusalem étudier l'histoire juive. Elle s'installe ensuite en France pour suivre son mari et se lance, après des études de lettres, dans l'écriture de livres pour la jeunesse. Très prolifique, elle est l'un des auteurs jeunesse les plus appréciés par le jeune public, et a remporté de nombreux prix littéraires, notamment le « Prix des 1000 lecteurs » et le « Prix littéraire de la ville de Vénissieux » pour *Les Deux Moitiés de l'amitié*.

Ce roman raconte l'histoire d'une amitié par téléphone entre Salah, un immigré algérien de douze ans, et Sarah, une française juive de dix ans. Alors que Salah fait le ménage dans le nouvel appartement que sa famille va occuper, il se sent seul et a envie de parler à quelqu'un. Il ouvre l'annuaire, compose un numéro au hasard sur le téléphone laissé par l'ancien locataire, et tombe sur Sarah, avec qui il engage la conversation. Les deux enfants, qui chacun de leur côté souffrent d'une certaine solitude, notamment à l'école, trouvent beaucoup de plaisir à se parler. Ils vont donc mettre tout en œuvre pour continuer à se téléphoner, jusqu'à ne plus pouvoir se passer l'un de l'autre. Ils découvrent à la fois ce qui les lie et ce qui les oppose, et chacun apprend sur la culture et la religion de l'autre. Cette amitié virtuelle leur donne envie de se rencontrer, mais lorsqu'arrive le jour fatidique, Sarah a le trac et rentre chez elle. Ils se téléphoneront pour prévoir une nouvelle rencontre.

Les « deux moitiés de l'amitié » ne forment donc jamais un entier puisqu'elles restent séparées. C'est seulement par le fil du téléphone qu'elles sont reliées. Ce livre a l'intérêt de mettre face à face deux enfants qui, par leur candeur, peuvent « passer outre les préjugés tenaces qui ont conduit, et conduisent encore, deux peuples à se déchirer. [11] ». Il est paru en 1983, aux éditions Rageot. Cet éditeur de livres pour la jeunesse se caractérise par sa volonté d'ouvrir les jeunes lecteurs au monde, en leur faisant découvrir la vie des enfants des autres pays. L'édition que nous utilisons dans ce mémoire est celle de 1989, dans la collection « Cascade » des éditions Rageot, et s'adresse aux 11-12 ans. « Cascade » vient remplacer en 1989 la « Bibliothèque de l'amitié », qui avait pour slogan « l'amitié à travers le monde [12] ». C'est bien cette volonté de s'ouvrir à l'autre, au-delà des différences, que l'on trouve dans *Les Deux Moitiés de l'amitié.* Les illustrations de Françoise Boudignon, qui accompagnent le texte

[11] « *Les Deux Moitiés de l'amitié* », site Ricochet, [En ligne] http ://www.ricochet-jeunes.org/livres/livre/5472-les-deux-moities-de-l-amitie (dernière mise à jour le 8 juin 2011)

[12] « Qui sommes-nous ? », site des éditions Rageot, [En ligne] http ://www.rageotediteur.fr/index.asp ?rub=qui_sommes_nous (dernière mise à jour le 8 juin 2011)

dans cette édition, viennent avant tout souligner l'effet de miroir produit par la confrontation des deux personnages.

Mehdi Charef, *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*

Mehdi Charef est un écrivain et réalisateur né en Algérie en 1952. Tandis qu'il grandit dans la peur à cause de la guerre, son père part en France pour travailler comme terrassier. Quelques années plus tard, toute la famille le rejoint. Medhi Charef vit alors dans les bidonvilles et les cités de transit. Il décroche un CAP et va travailler en usine, mais il se sent très attiré par l'écriture et le cinéma, qui sont pour lui des façons d'échapper à un quotidien difficile. Il écrit alors *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, qu'il dédie à sa mère Mebarka, « même si elle ne sait pas lire » (TH, 7).

Il y raconte le quotidien de Madjid qui, lui aussi, a grandi en Algérie puis dans un bidonville et une cité de transit. Après un parcours scolaire chaotique, il se retrouve à traîner dans les rues avec les autres jeunes de banlieue, et notamment son ami Pat, avec qui il partage les mauvais coups, les galères, les filles et les joints. La mère de Madjid, Malika, se désespère de voir son fils prendre ce chemin. Elle doit s'occuper seule de tous ses enfants et travailler pour les nourrir, car le père de Madjid, après un accident de travail, a perdu la raison. Mais elle garde un cœur généreux et ne refuse jamais d'aller affronter le père Levesque, un alcoolique, pour protéger son épouse de ses coups ; elle soutient aussi du mieux qu'elle peut sa voisine Josette, une mère célibataire qui a du mal à joindre les deux bouts. Le lecteur erre ainsi avec Madjid entre l'immeuble et les rues de la ville, entre les souvenirs du bidonville et ceux de l'école, et dans les histoires tragi-comiques de ceux qui peuplent la cité, une cité dévorée par la pauvreté, la violence et la drogue, mais dans laquelle on peut toujours percevoir des rayons de chaleur humaine. Le roman se clôt sur l'amitié inaltérable de Madjid et de Pat qui, lorsque son ami se fait arrêter, va se rendre aux policiers alors qu'il pourrait s'enfuir.

Le titre provient d'un souvenir d'école de Madjid : Balou, un de ses camarades de la classe de rattrapage, avait un jour traduit de cette manière le « théorème d'Archimède », provoquant l'hilarité des élèves et le désespoir du plus coriace des instituteurs, le vieux Raffin. Le choix de ce titre permet de créer un contraste absolu entre ce qu'il évoque (l'Orient, la luxure, le délassement, la beauté d'un palais) et la réalité dure et grise que vivent ceux qui habitent la cité. On a dans ce jeu de mots à la fois l'humour tendre qui sert à décrire les

personnages chez Mehdi Charef, et l'amertume qui surgit dans la description de la cité. On peut aussi voir dans ce titre, bien sûr, la difficulté qu'il y a pour l'enfant d'immigrés à intégrer les codes de l'école, si différents non seulement de ceux de sa famille, mais aussi de ceux d'une société centrée autour du plaisir immédiat (illustré ici par le harem), et non de l'enrichissement intérieur (représenté par le théorème d'Archimède).

*Le Thé au harem d'Archi Ahmed* est paru en 1983, dans la maison prestigieuse du Mercure de France, qui lui a assuré une excellente publicité : « [it] was quickly reviewed – often with great enthusiasm – by leading writers and critics in all the main French dailies and news magazines. [13] ». L'intérêt des médias et du public pour l'immigration était alors grandissant. Le succès du livre permettra même à son auteur de l'adapter au cinéma en 1986, ce qui lance sa carrière de réalisateur. Il remporte avec ce premier film le César de la meilleure première œuvre, et le prix Jean Vigo. Ainsi *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, sans être destiné à la jeunesse, est fréquemment utilisé dans les classes comme support pédagogique : c'est l'occasion d'une fiche de lecture ou d'un exposé. Il s'agit cependant d'une lecture difficile, à cause des réalités dures que le texte décrit et du langage cru qu'il contient. Elle ne devrait pas être lue par des jeunes de moins de quatorze ans [14].

Nacer Kettane, *Le Sourire de Brahim*

Nacer Kettane est né en 1953 en Kabylie. En 1957, son village est rasé par l'armée française. Sa mère part rejoindre son mari en France, avec ses deux enfants. Nacer Kettane grandit dans le milieu hostile de la cité en région parisienne, mais son éducation austère joue le rôle de garde-fou. Brillant élève, il obtient le diplôme de médecin généraliste. Mais il veut aussi s'engager dans la défense des minorités maghrébines, et c'est ainsi qu'il crée Radio Beur en 1981, première radio du genre. Il est aujourd'hui président de Beur FM et Beur TV, et conseiller à la mairie du XX$^{e}$ arrondissement de Paris. *Le Sourire de Brahim*, paru en 1985 aux éditions Denoël (c'est l'édition que nous utiliserons), est le seul roman qu'il ait publié à ce jour.

Dans ce récit, on suit le parcours de Brahim, qui est une version romancée de celui de

[13] « La critique en a été rapidement faite – et souvent avec enthousiasme – par des écrivains et des critiques renommés dans tous les quotidiens et les journaux d'information français. » Alec Hargreaves, *Immigration and identity in beur fiction*, Berg, 1997, p. 33

[14] Sur plusieurs sites internet de collèges (exemple : http ://www.clg-greasque.ac-aix-marseille.fr/spip/spip.php ? article142 ), cette œuvre est conseillée à partir de la troisième. En ce qui nous concerne, nous ne la ferions même lire qu'à des lycéens.

l'écrivain. Le 17 octobre 1961, Brahim perd son sourire : son petit frère, Kader, a été tué par une balle perdue lors de la répression d'une manifestation pacifique pour l'indépendance de l'Algérie. Son enfance se poursuit dans le deuil de ce petit frère. Brahim aime l'école, et essaie tant bien que mal de s'amuser avec ses amis dans le décor lugubre de la cité. Il sent pourtant que quelque chose lui manque et qu'il a besoin de découvrir d'autres horizons. Une fois au lycée, il fait des rencontres qui l'enrichissent comme celle de Sophie, une jolie blonde de confession juive, tandis que son cousin Malek l'ouvre à la beauté de l'art algérien. Après le bac, il intègre la faculté de médecine. Parallèlement, il s'intéresse à la politique, mais le discours des étudiants de mai 68, comme ceux de l'Union Nationale des Jeunes Algériens, lui semblent creux et artificiels. Il décide de partir faire son service militaire en Algérie, dans l'espoir de bénéficier d'une bourse, et aussi pour voir ce pays qu'il a dû quitter tout jeune, quand son village de Kabylie a été bombardé. Une fois là-bas, Brahim est déçu par le manque d'organisation et d'efficacité des autorités. Seuls la rencontre de Malika, qui vient de Marseille, et son séjour chez sa tante en Kabylie, lui apportent du réconfort . Il rentre en France bien décidé à ne plus faire confiance à quelque mouvement politique que ce soit, et à rassembler autour de lui des gens qui partagent vraiment ses idéaux. Quand la Marche des Beurs arrive à Paris, il s'y joint et y retrouve Malika. La possibilité d'un sourire se dessine alors sur son visage.

*Le Sourire de Brahim* est un titre paradoxal puisqu'il désigne justement ce qui est absent du livre. Cette absence symbolise un déséquilibre, celui créé par l'injustice et surtout par le fait que la réparer soit si difficile. Elle représente ce pour quoi Brahim médite, voyage, discute avec les autres : la quête d'un monde qui correspond à ses idéaux humanistes. *Le Sourire de Brahim* n'est pas destiné à la jeunesse mais il a été utilisé dans les lycées comme support pédagogique [15].

Azouz Begag, *Le Gone du Chaâba*

Azouz Begag est l'auteur le plus cité dans notre étude, car il a écrit de nombreux livres à la fois pour la jeunesse (ou du moins qui lui sont accessibles) et dans lesquels la population issue de l'immigration maghrébine est représentée. Né en 1957 près de Lyon, dans le bidonville qu'il décrit dans *Le Gone du Chaâba*, Azouz Begag est lui-même un enfant

[15] Il s'agit par exemple d'une lecture conseillée en terminale professionnelle sur ce site : http ://www3.ac-clermont.fr/pedago/langues/lvanglais/LP/Lettres/2010-2011/Ressources_Terminale_Professionnelle.pdf

d'immigrés algériens. Ses parents, analphabètes, voient en l'école républicaine le seul moyen pour leurs enfants d'accéder à une vie meilleure que la leur. Poussé vers la réussite, Azouz Begag obtient un doctorat en économie et devient chercheur au CNRS. Il se lance aussi dans la politique (pendant le second mandat de Jacques Chirac, il est ministre chargé de la promotion à l'égalité des chances), et dans la littérature avec *Le Gone du Chaâba* qui paraît en 1986.

Le jeune Azouz y raconte son enfance au Chaâba, un bidonville en périphérie de la ville de Lyon, où sa famille cohabite avec une quarantaine d'autres venant du même village d'Algérie. Le narrateur décrit aussi bien la pauvreté du bidonville, où les gens vivent sans l'électricité et l'eau courante, que la chaleur humaine qui le caractérise. Les querelles autour de la pompe à eau, les fouilles de la décharge publique et la « bataille contre les putes » viennent animer cet espace marginal, aux codes bien différents de ceux de l'école que fréquente Azouz. Le jeune Chaâbi est d'ailleurs un élève brillant et ambitieux, mais cette réussite lui attire le ressentiment de ses camarades du bidonville. Un jour, la police vient perquisitionner au Chaâba car l'oncle d'Azouz tient une boucherie clandestine : c'est le début de l'effondrement de ce microcosme algérien. La famille d'Azouz, après toutes les autres, finit par déménager dans un appartement du centre de Lyon. L'adaptation est difficile, mais le logement est plus moderne et Azouz se fait des amis à l'école. Une fois en sixième dans un lycée de Lyon, le jeune garçon trouve même en M. Loubon, ancien pied-noir, un professeur qui lui permet de réconcilier sa culture arabe avec l'école. Mais une terrible nouvelle tombe alors sur sa famille : à peine se sont-ils habitués à leur nouvel environnement qu'ils doivent déjà le quitter. C'est sur ce relogement obligatoire que se clôt le récit.

Le titre de ce roman semi-autobiographique souligne la double appartenance du narrateur : gone parce qu'il est un enfant né à Lyon, du Chaâba parce qu'il a passé la plus grande partie de son enfance dans ce bidonville qui reproduisait tant bien que mal un cadre de vie à l'algérienne. On a donc ici l'association du sociolecte lyonnais et de celui des Chaâbi pour définir Azouz. Français et arabe, il doit apprendre à concilier ces deux identités, et les deux mondes auxquels elles appartiennent. Ce roman s'inscrit ainsi parfaitement dans la mouvance de la littérature beure qui s'est développée dans les années 1980.

Ce sont les éditions du Seuil, dans la collection « Points », qui réalisent la première édition du *Gone du Chaâba*, en 1986. Cette maison d'édition, depuis son fondement en 1935, a pour ambition de « publier des ouvrages qui permettent de comprendre notre temps et d'imaginer ce que le monde doit devenir. [16] ». Elle s'est beaucoup investi dans la publication

[16] « Présentation : Éditions du Seuil », site internet du Seuil, [En ligne] http ://www.seuil.com/presentation.php

d'ouvrages touchant aux sciences humaines. La collection « Points », « familière aux travailleurs sociaux » car elle « propose beaucoup d'études sur la jeunesse et les problèmes de société ou d'éducation [17] », constitue la filiale de Poche du Seuil. Même si ce livre ne s'adresse pas aux adolescents, il est donc fréquemment étudié dans les classes de français, malgré « une campagne haineuse de la presse d'extrême droite contre les enseignants qui utilisaient ce roman qualifié de pornographique pour pervertir notre belle jeunesse [18] », à la fin des années 1980.

Sakinna Boukhedenna, *Journal « Nationalité : immigrée »*

Sakinna Boukhedenna est née à Mulhouse en 1959. *Journal « Nationalité : immigré(e)* » est le seul ouvrage qu'elle ait publié à ce jour. Il est paru en 1987 aux éditions L'Harmattan, qui a pour image de se trouver « au carrefour des cultures [19] » et a permis à de nombreux écrivains maghrébins (ou d'origine maghrébine) d'exister sur la scène littéraire. La collection « Écritures arabes », dans laquelle a été publié cet ouvrage, en témoigne.

Plutôt qu'un véritable journal, Sakinna Boukhedenna a écrit un recueil de souvenirs décousus et de poèmes. L'une de ses lettres s'intitule d'ailleurs « Souvenir d'avant...novembre 1979 », et deux autres textes « Poèmes écrits en 1980 ». La première date est celle du 4 juillet 1979, et la plus tardive est celle du 24 octobre 1980. Certaines lettres sont datées précisément, d'autres non. Certaines s'étendent sur plusieurs pages, d'autres sur quelques lignes. Au centre de l'œuvre, on passe du 11 février au 1er mai 1980, puis, plus loin, du 4 mai au 24 octobre 1980. Cette absence de structure reflète à la fois le style de l'œuvre tout entière et l'esprit avec laquelle elle a été écrite. L'auteure a vingt ans, et elle se sent perdue. Elle ne sait ni d'où elle vient ni où elle va. Dans sa famille, les femmes se sont révoltées contre l'autorité masculine, ce qui est un déshonneur aux yeux des autres familles musulmanes de la cité. Dans le milieu scolaire comme dans le monde du travail, et même dans la société française en générale, Sakinna se sent victime d'un regard raciste qui la voit comme une « fatma ». Elle part alors en Algérie, où elle espère se sentir chez elle. Mais elle se heurte au sexisme des Algériens, pour qui, en tant que femme immigrée qui suit les codes occidentaux, elle est une dépravée. Même

(dernière mise à jour le 8 juin 2011)

17 Charles Bonn, « La littérature de jeunesse maghrébine ou immigrée : quelques paramètres d'une émergence », Lyon, Études *littéraires maghrébines*, n°20, 1°-2° semestres, 2000, p 36-45.

18 *Ibid.*

19 « Denis Pryen directeur des éditions L'Harmattan à Olivier Barlet : "Nous sommes indépendants face à tous les pouvoirs" », Maliweb, 10 octobre 2004, [En ligne] http ://www.maliweb.net/category.php ?NID=15798

les Algériennes désapprouvent son attitude. Amèrement déçue, elle rentre en France. Mais après avoir travaillé trois mois, elle ne supporte déjà plus le climat d'égoïsme du pays où elle a grandi. Elle reprend l'avion pour l'Algérie. L'expérience n'est pas moins décevante, et elle se résout à un retour en France, tout en considérant qu'elle n'a pas fini d'errer pour trouver d'où elle vient.

Le titre de son journal vient de ce sentiment de n'appartenir à aucun pays, étant rejetée à la fois par la France et par l'Algérie : sa nationalité est donc « Immigrée », un paradoxe qui souligne l'absurdité et la difficulté de sa condition. Ainsi elle écrit en dédicace :

> J'ai écrit ce journal à la mémoire de tout jeune immigré(e) qui rentre dans sa terre arabe et qui découvre soudain le sens amer de l'exil. […] [Ils] sont devenus les :
> NATIONALITÉ : IMMIGRÉ(E)
> […]
> C'est en France que j'ai appris à être Arabe,
> C'est en Algérie que j'ai appris à être l'Immigrée.

Cette œuvre, comme celles de Nacer Kettane ou de Mehdi Charef, est accessible aux lycéens.

Azouz Begag, *Béni ou le Paradis privé*

Ce roman est paru chez Seuil en 1989, dans la collection « Point Virgule », collection poche de jeunesse. C'est l'édition que nous utiliserons dans notre étude. Comme *Le Gone du Chaâba*, *Béni ou le Paradis privé* est fréquemment utilisé comme support pédagogique.

Béni raconte son quotidien d'enfant d'immigrés à la périphérie de Lyon, dans les années 1970. Enfant, il est malheureux parce qu'il n'a pas le droit de fêter Noël à la maison. Son père, un ouvrier algérien, est plein d'ambition pour ses six enfants qu'il éduque avec sévérité. Il pousse Béni à bien travailler à l'école, mais refuse aussi qu'il s'éloigne de sa culture d'origine. Seulement, quand Béni arrive à l'âge d'aller au lycée, il se retrouve en classe avec France, une blonde charmante dont il tombe amoureux. Le narrateur se retrouve ainsi entre deux avenirs, celui dont son père rêve pour lui et celui qu'il voudrait vivre avec France. C'est alors que le décès de Myriam, une cousine de sa mère, vient remettre en cause la possibilité de se projeter à long terme. Béni sèche les cours, et fréquente aussi des « trims », petits voyous qui l'entraînent dans des aventures que le père du narrateur n'aurait pas approuvées. À la fin du roman, ils partent pour la boîte « Le Paradis de la nuit ». France y sera et Béni pense tenir l'occasion rêvée pour la conquérir. Mais le videur de la boîte ne le laisse pas rentrer,

vraisemblablement parce qu'il est arabe, et Béni rêve alors qu'il s'envole dans un ailleurs où les portes du paradis lui sont ouvertes.

Le titre provient du surnom que le narrateur s'est choisi, car Ben Abdallah, son prénom arabe, est difficile à porter en France. Le Paradis privé fait bien sûr référence à la boîte de nuit, mais symbolise aussi ce dont est privé le narrateur : évoluer dans la société française comme tout jeune de son âge, sans se heurter d'une part au racisme, et d'autre part à la désapprobation de ses parents. Le titre, en associant l'adjectif *béni* et le substantif *Paradis*, souligne l'absurdité de cette situation, puisque que celui qui est béni devient maudit. On peut aussi considérer ce titre comme un manière de dire que le narrateur ne peut que vivre un paradis intime, intérieur, et seulement imaginaire. Il ne peut pas le partager avec les autres, qui ne le comprendraient pas. Il faut signaler ici que le rejet dont souffre Béni n'a pas seulement pour origine le fait qu'il est Arabe, mais aussi qu'il est obèse.

## B) Œuvres parues dans les années 1990

Les années 1990 voient se poursuivre la mouvance « beure », mais les auteurs tendent à se détacher de cette étiquette pour varier les thèmes, les personnages et les genres de leurs œuvres. On voit aussi apparaître davantage de protagonistes représentant la population issue de l'immigration maghrébine, chez des auteurs qui n'en sont pas issus.

### Azouz Begag, *Les Voleurs d'écritures*

*Les Voleurs d'écritures* a été édité une première fois en 1990 dans la collection « Petit Point », aux éditions du Seuil. L'édition de notre corpus est celle de la collection « Points » datant de mars 2002, dans laquelle une autre nouvelle d'Azouz Begag, *Les Tireurs d'étoiles*, suit *Les Voleurs d'écritures*. Cette édition n'est pas illustrée. *Les Voleurs d'écritures* s'inscrit dans l'optique d'une littérature étroitement liée à l'actualité politique et sociale. Azouz Begag cherche d'ailleurs avant tout, dans ses livres pour la jeunesse, à convaincre les lecteurs qu'ils peuvent trouver leur place dans la société, par l'intermédiaire de l'école et des lieux de savoir comme les bibliothèques. Ses livres sont toujours en lien avec les polémiques actuelles, comme l'intégration ou, dans *Les Tireurs d'étoiles*, l'écologie.

Ce récit d'une soixantaine de pages raconte l'histoire d'un jeune garçon de banlieue, né de parents immigrés, qui travaille bien au collège mais qui perd son innocence et sa confiance en l'avenir lorsque son père meurt d'un accident de travail, à l'usine. Il se sent alors de plus en plus attiré par la rue et les bêtises que ses amis (Vincent, Luis et Momo) font pour ramasser un peu d'argent. Il veut être riche sans attendre, et il pense pouvoir le devenir en participant à leurs méfaits. C'est ainsi qu'il les suit dans leur projet de voler la caisse de la bibliothèque municipale. Arrêtés par des policiers, les jeunes adolescents n'arrivent jamais jusqu'à ce fameux trésor. Mais c'est un trésor d'une autre nature que le narrateur découvre : celui que renferment les livres, lorsqu'il se plonge dans *Le Vieil homme et la mer* au lieu de chercher la caisse avec ses amis.

Les quatre garçons peuvent être appelés « voleurs d'écritures » parce que les policiers ont cru qu'ils voulaient voler des livres. Mais ce titre montre aussi que ce ne sont que des apprentis truands : comme les écritures, réalités d'encre et de papier reproductibles à l'infini, la caisse dont ils essaient de s'emparer n'a pas de substance réelle, elle n'a sans doute existé que

dans l'imagination de Vincent, le chef du projet. Ils se retrouvent donc à vouloir s'emparer de quelque chose d'insaisissable. Ils ne sont pas des vrais voleurs, mais plutôt des enfants qui cherchent à jouer les grands caïds. Sans le vouloir, ils découvrent cependant un trésor qui a bien plus de valeur que l'argent ou que tout ce qui est matériel. Les « écritures » n'ont pas de prix, contrairement aux livres qui sont des objets. Mais elles permettent de s'enrichir intérieurement.

Azouz Begag, *Les Tireurs d'étoiles*

*Les Tireurs d'étoiles* est paru en 1992, dans la collection « Petit Point » aux éditions du Seuil. L'édition sur laquelle nous travaillerons est celle qui date de mars 2002, dans la collection « Points ». Elle n'est pas illustrée.

Jérémy et Ali sont deux amis dont le passe-temps favori est de voler les trésors de la nature. Ils gardent, par exemple, des éclairs ou des flocons dans des bocaux qu'ils rassemblent dans leur cabane. Mais lorsqu'ils se mettent à tirer les étoiles du ciel avec un arc et des flèches, tous les astres cessent de briller, jusqu'à la Lune elle-même. Effrayés par l'obscurité complète, les enfants relâchent leurs étoiles, puis toutes les proies emprisonnées dans la cabane. Le ciel reprend vie et leur pardonne.

Azouz Begag reprend donc le thème du vol dans ce récit d'une vingtaine de pages, mais pour sensibiliser les jeunes lecteurs au problème de l'écologie. D'une façon très poétique, il leur montre à quel point il peut être dangereux de ne pas se soucier de l'environnement. La métaphore du vol est ici une manière de montrer qu'on ne doit pas agir avec la nature comme si elle nous appartenait : c'est aussi condamnable que de voler. Le titre souligne cette leçon. Cependant, l'intérêt de ce livre pour notre étude, c'est moins la question de l'écologie que le fait qu'un petit garçon prénommé Ali soit ici représenté sans être associé à la problématique de l'intégration. Son ami, Jérémy, n'est pas très différent de lui. Ils sont associés dans une histoire qui concerne de manière identique l'ensemble des Français. On peut ainsi voir dans ce livre le signe d'une véritable intégration.

Azouz Begag, *Quand on est mort, c'est pour toute la vie*

Ce roman est le premier d'Azouz Begag à être édité chez Gallimard, d'abord dans la collection « Page blanche » en 1994, puis au sein de « Gallimard Jeunesse » en 1998 et 2002. C'est cette dernière édition qui est citée dans ce mémoire. Le passage d'Azouz Begag du Seuil à Gallimard montre que ses œuvres ne sont plus seulement considérées pour leur valeur documentaire, mais aussi pour l'écriture spécifique de leur auteur. De plus, comme l'explique Charles Bonn, le fait que cette œuvre ait été éditée à la fois dans le secteur adulte et dans le département jeunesse montre l'ambiguïté de cette écriture : « ses récits "de jeunesse" sont toujours empreints d'une dimension grave dans le sourire, qui développe un clin d'œil évident vers des lecteurs adultes, et en même temps ses romans "pour adultes" exploitent une apparente et fausse naïveté qui fait partie également du personnage réel de l'auteur [20] ».

La famille d'Amar, un chercheur en sciences humaines, est en deuil : son jeune frère Mourad a été abattu par un chauffeur de taxi, car il est parti sans payer la course. Le juge décide d'un non-lieu, ce qui révolte profondément Amar. Ne pouvant reprendre une vie normale dans cette souffrance, il erre dans la ville de Lyon, et chaque rencontre qu'il fait le renvoie au pays qu'il n'a jamais quitté, puisqu'il n'y a jamais habité sinon en vacances : l'Algérie. Il décide alors de prendre l'avion pour cet ailleurs où, peut-être, il pourra trouver plus de justice, et des réponses pour calmer sa douleur. Mais l'Algérie a changé, elle est déchirée par les conflits politiques et l'absurdité n'y est pas moins présente qu'en France. Amar réalise aussi qu'il se sent là-bas comme un étranger avec des codes occidentaux. Il fait cependant des rencontres qui lui permettent d'aller de l'avant : celle, par exemple, d'un petit mendiant prénommé Mourad, ou encore celle d'un vieux « hadj »[21] mystérieux qui, malgré son grand âge, reste déterminé à changer le destin de son pays. Amar rentre en France fort de cette expérience, et poursuit le cours de ses recherches en sciences humaines et sociales.

Le titre reprend une question de Mourad lorsqu'il était enfant. Azouz Begag joue ici avec la candeur parfois déroutante des questions enfantines pour évoquer la douleur du deuil, puisqu'en effet, ce qui est le plus terrible lorsque l'on perd quelqu'un, c'est le *plus jamais* : plus jamais on ne pourra parler à la personne, plus jamais on ne pourra la toucher. Toute notre existence on devra vivre avec cette mort. Le deuil est d'autant plus difficile pour Amar et sa famille que la décision de justice semble nier la mort de Mourad. Le narrateur perd alors tous

[20] Charles Bonn, art. cit.
[21] Ce terme désigne tout musulman ayant fait le pélerinage à la Mecque.

ses repères, et se lance dans l'errance pour en retrouver.

Malika Ferdjoukh, *Fais-moi peur*

Malika Ferdjoukh est née en 1957 en Algérie. Elle arrive à Paris dès son enfance. Elle a écrit une quinzaine de livres pour L'école des loisirs, une maison d'édition qui, comme son nom l'indique, a cherché à développer la lecture comme loisir, s'attachant à l'émotionnel plus qu'au didactique, ce qui ne l'empêche pas d'entretenir des liens étroits avec le monde de l'enseignement. *Fais-moi peur*, à la fois pédagogique (le sujet principal est le racisme) et divertissant, correspond bien à cette ligne d'édition. Paru en 1995 dans la collection « Médium », ce livre s'adresse aux 12-16 ans. Dans l'édition que nous utilisons, il n'est pas illustré.

Ce roman commence par un prologue « où, contrairement à l'usage, l'on apprend qui est l'assassin » (FMP, 9). Léo N. est un enfant étrange, à la fois mielleux et violent, et déjà obscurément raciste avec ses camarades. Vingt ans plus tard, il est devenu dessinateur pour la jeunesse, mais sa haine aux résonances nazis n'a pas diminué. Il éprouve un profond mépris pour sa femme de ménage d'origine maghrébine, Sakinna Inoui. Un jour, il décide de tuer son berger allemand car celui-ci commence à être affaibli par l'âge. Le soir où il passe à l'action, à l'approche de Noël, il croit être surpris par un vieux clochard alcoolique qui habite dans une cabane. Quand il y pénètre, Monsieur N. constate en fait que celui-ci cuve son vin dans un état de semi-conscience. Considérant ce déchet social avec dégoût, Monsieur N. le tue par le feu. Dans la même ville, ce même soir, c'est la cohue dans la famille Mintz. Les parents partent à l'opéra et laissent leurs cinq enfants sous la responsabilité de l'aînée, Gervaise. Amoh, meilleur ami de Mone et fils de Sakinna Inoui, se joint à la partie. Sa grande soeur Radiah viendra vérifier que tout se passe bien lorsqu'elle aura fini son travail au café. La ribambelle d'enfants est agitée, entre les caprices d'Odette, qui veut un sapin alors que sa famille juive ne fête pas Noël, les explosions de pop-corn, et le film d'épouvante qu'ils regardent par intermittence. Barnabé a tout à coup l'idée d'écrire, avec Odette, une lettre anonyme pour faire peur à leurs voisines, les sœurs Perruches : « vous êtes coupables, nous possédons la preuve. Le vengeur noir. », écrivent-ils à l'aide de magazines. Mais par le hasard des choses, l'enveloppe atterrit dans la boîte aux lettres de Monsieur N. Celui-ci découvre bientôt l'émissaire et se décide à supprimer ceux qu'il prend pour des témoins gênants. C'est le début d'une nuit de terreur pour les enfants. Mais grâce au courage des uns et des autres,

l'assassin est mis hors de course. Son corps, tombé dans un puits, n'est cependant jamais retrouvé : « Le mal court toujours » (FMP, 247)...

Le titre du livre fait référence au jeu enfantin de se faire peur. Mais ici, c'est un réel danger que les enfants affrontent. Cette articulation de l'imagination et de la réalité correspond bien au style de Malika Ferdjoukh : « dans l'opposition entre le monde familier, où mille événements peuvent se passer mais où tout semble dans l'ordre naturel des choses et l'extérieur, mystérieux, obscur, elle joue, tout à la fois, à nous faire peur et à nous rassurer. [22] ». Effectivement, le dénouement est à la fois rassurant (puisque la menace a disparu) et angoissant,, puisqu'on ne retrouve pas le corps de Monsieur N., comme si les dangers du racisme que ce personnage représente étaient toujours prêts à ressurgir.

Marie Desplechin, *La prédiction de Nadia*

Marie Desplechin, journaliste et écrivaine née en 1959 à Roubaix, a écrit de nombreux livres pour L'école des loisirs. Avec *La prédiction de Nadia*, paru en 1997, elle offre un récit à la fois proche du conte et ancré dans la réalité, dans un style empreint d'humour et de poésie. Samir est un garçon de onze ans, timide et silencieux, qui ne réussit pas très bien à l'école mais qui est très riche intérieurement. Il habite avec sa famille dans la cité de la Victorine, au large d'Amiens, et n'a pas d'autre ambition que celle d'être concierge. Un jour, la voyante de la cité, Nadia, accepte de prédire son avenir : avant six mois, il aura sauvé la vie d'un ami et sera devenu un héros. Loin de se réjouir de cette prédiction, Samir angoisse à l'idée de tous les ennuis que vont lui apporter ce coup d'éclat. Il s'éloigne donc le plus possible des quelques amis qu'il a pour aller flâner au bord des étangs qui jouxtent la cité. Il y fait la rencontre de Monsieur Verstraete, qui s'occupe à jardiner depuis le décès de sa femme, et de Marc Akimbele, un étudiant en biologie qui vient observer les oiseaux migrateurs [23]. Dans la cité, il prend aussi peu à peu sous son aile la petite Céline, qui souffre de l'abandon de sa mère. Grâce à ces trois personnes qui deviennent malgré lui ses amis, Samir découvre ce qu'est la confiance en soi. Lorsque Marc risque de se faire attaquer par le chien de combat d'un grand de la cité, il ne réfléchit pas : il court au devant du danger et sauve son ami. La prédiction de Nadia se réalise : il devient un héros dans la cité. Comme dans *Fais-moi peur*, l'imaginaire se mêle ainsi à la réalité, mais cette fois-ci pour créer un conte optimiste et rafraîchissant.

[22] « Malika Ferdjoukh », L'école des loisirs, [En ligne] http ://www.ecoledesloisirs.fr/php-edl/auteurs/fiche-auteur.php ?codeauteur=484 (dernière mise à jour le 8 juin 2011)

[23] On peut d'ailleurs se demander si ces oiseaux ne représenteraient pas une image poétique de l'immigration.

Jeanne Benameur, *Ça t'apprendra à vivre*

Jeanne Benameur, née en Algérie en 1952, est arrivée à la Rochelle à l'âge de cinq ans. Son père est algérien et sa mère italienne. Elle est professeur de lettre et a publié des textes poétiques, ainsi que des romans de littérature générale et pour la jeunesse. C'est en 1998 que paraît *Ça t'apprendra à vivre*, chez Seuil. Notre édition, publiée dans la collection de poche pour la jeunesse « BabelJ » chez Actes Sud, date de 2007. Ce roman autobiographique s'adresse aux plus de 12 ans.

Algérie, 1958. La guerre fait rage et la situation devient de plus en plus dangereuse pour la narratrice et sa famille. Son père, qui est directeur de prison, a refusé la « corvée de bois », c'est-à-dire l'exécution de prisonniers arabes. La famille est alors aussi bien menacée par les indépendantistes que par les bérets noirs, qui deviendront plus tard l'O.A.S, d'autant plus que si le père est arabe, la mère est blanche : elle vient d'Italie. Le couple et leur quatre enfants embarquent alors pour la France. Mais ce départ est ressenti comme un déchirement. L'adaptation à la nouvelle maison, à La Rochelle, est difficile. La famille est traversée de tensions, surtout le couple parental, qui menace régulièrement de divorcer. La narratrice grandit dans cette atmosphère crispée, où le silence et les non-dits ne sont interrompus que par les cris. Elle voit son grand frère, le seul avec lequel elle connaissait une vraie complicité, grandir et s'éloigner d'elle. Son seul refuge, ce sont les livres. Elle aime lire, et elle aime aussi raconter des histoires. C'est ainsi qu'elle arrive à capter l'attention de ses camarades de classe, ou même de sa mère, si lointaine et si dure par ailleurs. Mais les mots n'ont pas tous les pouvoirs : ils ne peuvent pas sauvegarder tout ce qui se perd dans l'instabilité de la vie, et lorsque son père meurt, la plaque où est gravé son nom le marque comme perdu à jamais.

*Ça t'apprendra à vivre*, c'est la leçon du roman : avec l'exil, avec la menace du divorce, avec son frère qui s'éloigne, la narratrice apprend que rien n'est éternel, au contraire tout est fragile, et les liens entre les êtres sans doute plus que tout. Il faut donc apprendre à jouir de la vie en ayant conscience que tout peut s'effondrer d'un moment à l'autre.

Sami Naïr, *L'immigration expliquée à ma fille*

Sami Naïr est un universitaire et homme politique français, né en Algérie en 1946. Il détient un doctorat en philosophie politique et en lettres et sciences humaines. Il a été délégué interministériel au co-développement et aux migrations internationales en 1998. Il publie *L'immigration expliquée à ma fille* en 1999, aux éditions du Seuil, dans la collection « Expliqué à... » qui a pour but de donner des éclairages aux enfants sur des problèmes d'actualité.

Dans ce livre, Sami Naïr répond donc aux questions que lui pose sa fille sur les définitions rattachées à l'immigration (qu'est-ce qu'un sans-papier ? En quoi est-il différent d'un immigré clandestin ?). Il parle de l'histoire de l'immigration, de son système en France et dans d'autres pays européens, de ses problématiques et de ce qui pourrait les résoudre. Les explications sont très claires, même si certaines peuvent apparaître discutables, ou que d'autres sont déjà dépassées aujourd'hui. Mais l'ensemble forme une bonne synthèse sur le sujet, et la population issue de l'immigration maghrébine y est représentée d'une manière scientifique qui varie des œuvres de fiction formant le reste de notre corpus. Elle est aussi replacée dans toute un processus historique qui concerne de nombreux peuples et qui permet de relativiser les problèmes que posent son intégration.

## C) Œuvres parues dans les années 2000

Pendant les années 2000, la population issue de l'immigration maghrébine est encore beaucoup associée à celle des banlieues, mais la diversification se poursuit au sein des œuvres, avec des personnages qui échappent aux clichés et des récits qui cherchent à toucher à des problématiques plus universelles.

### Akli Tadjer, *Le Porteur de cartable*

Akli Tadjer, né en 1954 dans la banlieue parisienne, a depuis sa jeunesse le goût de la lecture et de l'écriture. Après un voyage en Algérie, cet admirateur de Céline publie en 1985 son premier livre : *Les A.N.I du Tassili*, qui remporte le prix Georges Brassens et qu'on lui demande d'adapter pour le cinéma. Akli Tadjer devient alors scénariste. Il revient quelques années plus tard à la littérature et publie en 2002 *Le Porteur de cartable* aux éditions Lattès. Ce roman remporte le XXI$^{e}$ prix Maghreb Afrique Méditerranée, et est aussi porté à l'écran.

L'histoire se déroule à Paris, dans les mois qui précèdent l'indépendance de l'Algérie. Omar Boulawane, son père Ali et sa mère Fatima vivent dans un trente-deux mètres carré situé au centre de la capitale, et cherchent en vain à louer l'appartement d'en face, plus grand. Ils doivent se résoudre à tenir les réunions de leur réseau indépendantiste dans le deux-pièces. Ce réseau compte quatre membres en dehors du père d'Omar : Messaoud, le chef qui se révélera plus tard corrompu ; Karchaoui, qui travaille dans un abattoir et sert d'homme de main ; Oncle Mohamed, le frère de Fatima, jardinier et poète à ses heures perdues ; et enfin Areski, hypocondriaque et serveur à la Tour d'Argent. Le travail principal de ce réseau consiste à collecter de l'argent pour servir la cause algérienne. Omar, dix ans, porte dans son cartable le carnet bleu où il coche les noms de ceux qui ont été prévenus de la prochaine collecte. Ainsi, ils n'ont pas d'excuse pour ne pas payer. Mais les activités du réseau sont perturbées par l'arrivée soudaine de nouveaux voisins, une famille de Pieds-noirs (un couple et leur petit garçon de dix ans) qui a fui l'Algérie. Omar fait alors la connaissance de Raphaël Sanchez, qui non seulement lui ôte tout espoir d'occuper le grand appartement, mais va fréquenter la même école que lui, et devient le protégé de la maîtresse dont Omar est amoureux. Pourtant, la rivalité fait peu à peu place à l'amitié entre ces deux petits garçons qui sont rejetés l'un comme l'autre de leurs camarades. Pendant ce temps, la guerre fait rage, et

tandis que l'oncle et le père d'Omar sont emprisonnés, tout espoir de rentrer en Algérie s'envole pour Raphaël et sa famille : sa mère en perd la raison. Les deux garçons se soutiennent mutuellement dans ces épreuves, et quand l'indépendance est déclarée, Omar aide Raphaël et sa mère à retourner en Algérie.

*Le Porteur de cartable* est un titre qui fait référence au rôle des enfants pendant la guerre d'Algérie. Il souligne aussi le contraste entre l'innocence de l'univers enfantin et les horreurs auxquelles les enfants ont pu être confrontés pendant ce conflit. Et puis, être porteur de cartable, c'est aussi participer à un combat qu'on ne comprend pas vraiment, et se faire parfois l'agent de chefs corrompus dont on ne connaît pas tous les motifs et toutes les actions. On voit bien, dans cette œuvre, la complexité de cette guerre et les dangers qu'elle représente.

Brigitte Smadja, *Il faut sauver Saïd*

Née à Tunis en 1955, Brigitte Smadja arrive en France à l'âge de huit ans, habitant à Sarcelles puis à Barbès. L'école devient alors pour elle un véritable tremplin social : « c'était un temps où une bonne élève d'un quartier pauvre pouvait intégrer par ses efforts, par son travail, un grand lycée parisien. [24] ». Agrégée de lettres, elle enseigne sept ans en collège. Pour elle, « l'école est malade [25] ». Elle a écrit *Il faut sauver Saïd* pour tous les enfants qui essaient de travailler à l'école mais qui ne le peuvent pas, car ils ne sont pas protégés.

Cette œuvre est un journal fictif que tient le petit Saïd, onze ans, pendant son année de sixième. Le passage de l'école primaire au collège est pour lui très difficile. Bon élève, il ne se sent plus en sécurité dans cet établissement immense, où le bruit ne cesse jamais et où les redoublants font la loi. Seul le professeur d'histoire, M. Théophile, sait se faire respecter de tous les élèves. Antoine, l'ami de Saïd, a le soutien de son père. Mais pour Saïd la vie de famille connaît de plus en plus de tensions. Son grand frère, Abdelkrim, se laisse entraîner dans le chemin d'une délinquance mêlée d'intégrisme religieux. Il interdit à sa sœur Samira de fréquenter un Français blanc, et exige qu'elle se voile. Une crise éclate au sein de la famille, et les parents luttent en vain pour garder le contrôle sur leurs enfants. Tandis que son cousin Tarek oblige Saïd à participer à son trafic de drogue, celui-ci s'enfonce dans l'échec scolaire. Ce n'est que lorsque Tarek se fait arrêter (ayant tout juste dix-huit ans), et que les parents de Saïd décident d'envoyer Abdelkim en Algérie, que le jeune collégien retrouve un peu de paix.

[24] Brigitte Smadja, « Pourquoi j'ai écrit *Il faut sauver Saïd* », *L'école des lettres*, n°9, 2004-2005. Ce texte est repris en annexe de notre édition de l'œuvre. Cette citation se trouve page 95.

[25] *Ibid.*, p. 97

Soulagé mais brisé par cette année difficile, il confie son journal à M. Théophile, qui lui promet qu'il ne le lâchera pas.

Ce livre a été publié en 2003 chez L'école des loisirs (collection « Neuf »). Le titre peut sembler caricatural et conduire à une certaine victimisation. Mais il exprime l'objectif de Brigitte Smadja à travers ce livre, qui est de montrer le drame que vivent les jeunes comme Saïd, et que cela doit changer.

Faïza Guène, *Kiffe kiffe demain*

Faïza Guène est née en 1985 dans la région parisienne. Elle a grandi dans la cité des Courtillières à Pantin. Dès son jeune âge, elle aime raconter des histoires, et elle réalise à seize ans son premier court-métrage, *RTT*, qui remporte en 2002 le deuxième prix du Festival Ciné-vidéo en Seine Saint-Denis. En 2004, alors qu'elle suit des études de lettres, elle publie son premier roman, *Kiffe kiffe demain*, chez Hachette. Ce livre paraît en 2006 dans la collection « Livre de poche jeunesse » : c'est l'édition que nous utiliserons. Il peut être lu à partir de 13 ans.

Doria, quinze ans, vit avec sa mère dans une cité de la région parisienne. Son père est reparti au Maroc pour épouser une femme plus jeune et avoir un fils. La jeune fille, sans vouloir l'admettre, en est très affectée. Sa vision de la vie, amère et acérée, n'en est pas moins pleine d'humour, et Doria reste une grande rêveuse. Elle imagine des scénarios fantastiques et très drôles à partir des gens qui constituent son quotidien, comme la psychologue Mme Burlaud, qui sent le Parapoux, ou l'assistante sociale, une blonde parfaitement manucurée. Doria n'aime pas l'école, elle n'y a pas beaucoup d'amis, parce qu'on la juge avant tout sur son apparence et notamment le fait qu'elle doit s'habiller au Secours Populaire. Sa mère, femme de ménage dans un Formule 1, gagne tout juste de quoi payer le loyer. Mais peu à peu, Doria entrevoit des améliorations dans ce quotidien difficile. Hamoudi, un grand de la cité qui est son seul ami, trouve un travail et se met en couple avec Lila, une mère célibataire chez qui Doria fait du baby-sitting, et avec laquelle elle s'entend bien. Sa mère apprend à lire grâce à une formation trouvée par l'assistante sociale, et obtient un poste de cantinière dans une école, ce qui lui permet d'échapper au patron raciste du Formule 1. Et enfin Doria réalise que Nabil, le voisin qui l'aide à faire ses devoirs et qui est amoureux d'elle, n'est pas si repoussant. L'avenir paraît ainsi moins sombre à la jeune narratrice, et elle se prend même à rêver de faire de la politique et de mener une révolution pacifique dans la cité.

Le titre du roman évoque ce passage du pessimisme à l'espoir : au début du récit, quand Hamoudi demande à Doria comment elle va, elle lui répond, « kif kif demain », c'est-à-dire couci-couça, de toutes façons c'est pareil tous les jours ; mais à la fin du roman, elle se dit qu'elle écrira maintenant cette expression avec l'orthographe « kiffe kiffe demain », parce que son quotidien est devenu beaucoup plus rose et qu'elle peut espérer que demain sera encore meilleur. Faïza Guène met bien en évidence ici le fond du problème pour les jeunes comme Doria : ils ne peuvent plus se projeter dans un avenir qui leur paraît trop incertain.

Azouz Begag, *La Leçon de francisse*

Cette œuvre est la plus récente parmi celles de notre corpus qui ont été écrites par Azouz Begag. Elle a été éditée en 2007 aux éditions Gallimard Jeunesse, avec des illustrations de Sandrine Martin, en noir et blanc, qui semblent simplement coller au texte. Si la maison Gallimard privilégie la littérature en tant que monde à part, à la différence du Seuil, elle accorde par contre une grande place à la littérature de jeunesse au sein de ses publications. Ce livre ne s'adresse pas seulement aux enfants d'immigrés, puisqu'Azouz Begag le dédie « aux enfants de Picardie et à tous les enfants du monde ». Il parle avant tout de la complicité qui lie un père et son fils. On peut cependant soupçonner une charge polémique dans cette histoire, puisque la leçon du père, « penser beaucoup pour dépenser moins » (LF, 40), résonne comme une réponse au slogan de Nicolas Sarkozy pendant la campagne présidentielle de 2007 : « travailler plus pour gagner plus ».

Un père d'origine algérienne emmène pour la première fois son fils au marché aux puces. Il veut lui apprendre à être adulte, responsable, et donc à faire des économies pour son avenir. Le père et le fils passent devant plusieurs étalages, comme celui du marchand de chaussures ou celui du marchand de jouet, et font diverses rencontres, comme celle de « Lunettes de prof » chez le marchand de livres. Ce parcours permet au jeune narrateur de réfléchir à ce que veut lui apprendre son père. Il exprime parfois sa lassitude de vivre dans un bidonville pour faire des économies, ou son malaise vis-à-vis d'un père qui ne parle pas bien français. Mais la matinée se termine sur une belle surprise du père à son fils : il lui offre le train électrique qu'il avait d'abord refusé de payer à cause de son prix trop élevé. La leçon est donc multiple : savoir économiser ne veut pas dire être avare. Et le plus important, c'est de rester digne. Ainsi le père du narrateur ne peut sans doute pas lui donner un cours de français, mais il peut certainement lui enseigner une leçon de vie qui correspond à ses propres valeurs :

ce sera une leçon de francisse.

Le titre de ce récit joue avec l'accent du père pour montrer qu'il a beau avoir un mauvais français, être ouvrier et analphabète, il reste néanmoins capable d'apprendre à son fils des vérités aussi importantes, sinon plus, que celles qu'on lui enseigne à l'école. Il s'est d'ailleurs approprié le français à sa façon, et peut en jouer bien mieux que ne le pense le narrateur : à la fin, il taquine son fils qui corrige sans cesse ses fautes de grammaire ou de prononciation. Il le provoque et tourne en dérision la situation, pour lui montrer qu'il se sent toujours un homme libre et digne, sans aucune honte de parler le « francisse » et non le français.

Jean-François Chabas, *Saia*

Jean-François Chabas est né en 1967 à Neuilly-sur-Seine. Après une adolescence mouvementée, il vit de métiers très variés. Il se consacre ensuite à l'écriture, pour la jeunesse d'abord, puis pour un public adulte. Il a vécu au Pays Basque, région ou se déroule l'histoire de *Saia*, publié à L'école des loisirs en 2008 dans la collection « Médium ».

*Saia* raconte la fugue à travers le Pays Basque de trois jeunes frères, Farid, douze ans, et les jumeaux Karim et Sofiane, onze ans. Leur mère est décédée, et ils sont persuadés qu'on va les envoyer chez leur père, en Algérie, ce dont ils n'ont pas du tout envie. Ils ne connaissent pas ce père, ni sa culture d'ailleurs, car leur mère qui était professeur de français les a élevés dans l'amour de cette langue et des valeurs de la France. Elle-même fille d'immigrés marocains, elle ne s'était pas sentie heureuse dans sa famille : ses parents, pauvres et analphabètes, étaient soumis au pouvoir des autres, et cela la révoltait. Elle avait donc rompu avec sa culture d'origine, et lorsqu'elle avait épousé un Algérien, c'était pour s'en séparer quelques années plus tard. L'islam et la culture arabe sont donc étrangers à ses trois fils qui, par conséquent, ne peuvent imaginer une vie à Djanet, ville du Sahara. Ils sont donc partis d'Annemasse pour retrouver le frère de leur mère, qui vit à Bidarray, un village perdu dans les montagnes. Les trois garçons découvrent un pays à part, avec sa langue et sa propre culture. Leur oncle a changé d'adresse : leur voyage dure plus longtemps que prévu. Ils se perdent, retrouvent leur chemin, et finalement arrivent à Biarritz. Alors qu'ils contemplent l'océan, Farid part en courant et plonge dans les vagues : il a aperçu une petite fille qui se noyait, emportée par le courant. Il donne toute son énergie pour sauver cette petite anglaise, pensant à sa mère qui est elle-même morte noyée. Après ce coup d'éclat, les trois garçons ne peuvent cependant plus échapper à l'attention de la police, qui les cherchaient déjà. Un policier

compréhensif prend soin d'eux, et convient avec l'assistante sociale de les emmener chez leur oncle. Les trois garçons rencontrent alors pour la première fois cet homme qui, dans ses traits, leur rappelle un peu la mère qu'ils ont tant aimée.

*Saia*, c'est le mot basque qui désignent les vautours fauves, dont le ballet aérien est caractéristique du pays basque. On trouve beaucoup de mots basques dans ce livre, puisque les gens du pays s'adressent souvent aux garçons dans cette langue. Cela permet de réaliser la complexité de ce qu'est la nation française, dans laquelle les plus français, en quelque sorte, ne sont pas toujours ceux que l'on croit.

Valentine Goby, Ronan Badel, *Chaïma et les souvenirs d'Hassan*

Valentine Goby, née à Grasse en 1974, est enseignante et écrivaine pour adultes et enfants. Après avoir étudié les sciences politiques, elle a travaillé dans l'humanitaire à Hanoï et Manille. C'est elle qui a écrit les huit livres publiés à ce jour de la collection « Français d'ailleurs », aux éditions Autrement. L'objectif de cette maison d'édition est « d'appréhender globalement les sociétés contemporaines dans leurs flux permanents, où se mêlent l'ici et l'ailleurs, hier et aujourd'hui, le local et l'international, le privé et le public. [26] », en publiant aussi bien des ouvrages de littérature que de sciences humaines. La collection « Français d'ailleurs » est récente. Il s'agit d'une série de « docu-fictions sur l'histoire de l'immigration en France, pour les enfants de 9 à 13 ans, en collaboration avec la Cité nationale de l'histoire de l'immigration. [27] ». Un cahier documentaire vient compléter le récit à la fin du livre. *Chaïma et les souvenirs d'Hassan* est illustré par Ronan Badel. Ses illustrations, aux couleurs très belles, apportent un complément intéressant au texte.

Chaïma est une marocaine de quinze ans qui doit accompagner sa mère à Marseille pour qu'elles s'occupent de son grand-père, Hassan, dont la santé se détériore. Celui-ci est d'abord un peu réticent à ce changement. Il est habitué à la vie de célibataire qu'il mène depuis des dizaines d'années. Quand Chaïma aperçoit une photographie de ses années de service dans l'armée française, il préfère éviter le sujet. Mais devant l'insistance de sa petite-fille, il commence à lui raconter cette jeunesse perdue. Une foule de souvenirs lui revient, Chaïma est fascinée et c'est une nouvelle complicité qui naît entre les deux personnages. Alors que

[26] « Qui sommes-nous ? », Autrement, [En ligne] http ://www.autrement.com/qsn.php ?PHPSESSID=08d5f5fec3a6d0469abeecc119c89a29 (dernière mise à jour le 8 juin 2011)

[27] « Français d'ailleurs », Autrement, [En ligne] http ://www.autrement.com/collections.php ?col=265 (dernière mise à jour le 8 juin 2011)

Chaïma va au lycée et découvre Marseille, Hassan revit ses premières années en France. Malgré l'ingratitude des Français envers les soldats marocains qui, comme lui, ont participé à la victoire de 1945, il ne regrette pas ses années de service et refuse de se plaindre, ce que Chaïma ne comprend pas. Elle se sent parfois loin de ce grand-père qui, tout en lui racontant sa jeunesse, reste secret sur ce qu'il ressent. Elle se dit même qu'après le lycée, elle aimerait vivre la vie des adolescents de son âge, plutôt que d'aller s'occuper de son grand-père. Un soir, alors qu'il s'est endormi, elle décide de s'absenter un moment pour aller à l'anniversaire d'un garçon qu'elle aime bien. Hassan chute de son lit et se retrouve à l'hôpital. Son corps déjà usé par des années de travail dans la bâtiment peine à résister, et Chaïma, bouleversée, décide d'enregistrer son grand-père. Elle lui demande de dire quelque chose qui lui ferait plaisir. Il cite les noms de sa femme et de chacun de ses huit enfants.

Le titre souligne le parallèle effectué dans le livre entre l'arrivée de Chaïma en France et celle d'Hassan, la seconde n'étant plus que souvenirs. Les deux personnages appartiennent à des mondes très différents et la communication est difficile. Mais l'utilisation des deux points de vue, avec l'alternance des deux personnages comme narrateurs homodiégétiques, permet à chaque voix de répondre à l'autre, et un dialogue très riche se crée même à travers les pensées des personnages. Ainsi le texte, sans véritablement briser le silence qui perdure entre les deux générations, vient l'explorer et tenter de faire résonner les échos qui existent entre celles-ci.

Yaël Hassan, *Momo des Coquelicots*

Yaël Hassan, née en France en 1952, part vivre en Israël pendant les premières années de sa vie d'adulte. Elle revient ensuite en France pour travailler dans le tourisme et commence à écrire pour la jeunesse en 1994. Elle devient tout de suite un auteur à succès, avec des livres qui abordent souvent des problèmes d'actualité. *Momo des Coquelicots*, paru en 2010, est la suite de *Momo, Petit Prince des Bleuets*, paru en 2003, qui raconte l'histoire d'un petit garçon de dix ans : il habite la cité des Bleuets et découvre le plaisir de la lecture grâce à un vieil instituteur à la retraite. Les deux livres ont été publiés dans la collection « Tempo » (à partir de dix ans) des éditions Syros, qui se caractérisent par un fort engagement social et l'ambition de faire découvrir les autres cultures.

Momo rentre en sixième, et travaille toujours aussi bien. Il veut devenir écrivain et partage son goût pour les livres avec son amie Émilie. Mais deux terribles nouvelles vont venir bouleverser son quotidien. Un soir, son père annonce que le docteur Cohen (le père

d'Émilie) a diagnostiqué chez lui un cancer à un stade très avancé. Il décède en peu de temps, laissant la famille dans la peine mais aussi dans la discorde, car Ahmed, le grand frère fainéant et méchant, veut s'imposer comme chef de famille, ce à quoi ne peut que s'opposer Fatima, la fille aînée travailleuse et gentille. La mère de Momo, se rendant bien compte qu'elle doit protéger ses autres enfants d'Ahmed, se résout à renvoyer son fils de chez elle. Une seconde menace vient cependant peser sur la famille : la mairie a décidé de détruire l'immeuble, et ses habitants devront être relogés. Heureusement, Mme Ginette, la doyenne de la cité, accepte de se battre avec eux pour que les nouveaux logements restent proches et soient de meilleure qualité. À la fin du roman, Momo et sa famille emménagent donc dans un petit lotissement très coquet, les Coquelicots, et les enfants ne s'éloignent pas de leur école et de leurs amis.

Le titre évoque ici le problème du relogement puisque le protagoniste n'est plus le « Petit Prince des Bleuets » mais « Momo des Coquelicots ». La destruction de l'immeuble correspond aussi au temps du deuil de l'enfance chez Momo : même si l'ensemble de l'œuvre reste baignée dans la candeur qui caractérise ce personnage, on voit qu'il apprend à perdre peu à peu sa naïveté pour commencer à rentrer dans l'adolescence.

**Bilan de ce préalable**

Notre corpus contient donc à peu près autant d'œuvres parues dans les années 1980, que dans les années 1990 ou 2000. Toutefois, la majorité de celles qui appartiennent à la première partie ne sont pas originellement destinées à la jeunesse. Il faut dire qu'à cette époque, on commence tout juste à réaliser que la population issue de l'immigration nord-africaine s'installe en France, et que les enfants d'immigrés sont français. Ceux-ci commencent aussi à peine à faire entendre leur voix. La « littérature beure » a visiblement aidé à rendre plus visible et plus expressive cette population, en même temps que se développaient des mouvements comme la Marche des Beurs (1983). C'est ainsi que dans les années 1990 et 2000, la représentation de cette population vient peu à peu s'inscrire dans le paysage de la littérature de jeunesse, et les œuvres de notre corpus qui appartiennent à cette période lui sont majoritairement destinées. Cette présentation a donc permis d'observer une évolution en ce

qui concerne la représentation de la population étudiée. Celle-ci est discrète en ce qui concerne la variété des sujets abordés et des décors choisis (on reste le plus souvent dans celui de la banlieue), mais certaine en ce qui concerne le nombres d'œuvres parues pour la jeunesse, même si, proportionnellement à toutes les parutions de ce secteur, la population en question reste peu représentée.

## CHAPITRE 1 : L'ESPACE AU COEUR DES TENSIONS

Une population issue de l'immigration entretient nécessairement une relation traversée de tensions avec l'espace : celui qu'elle a quitté, et celui qu'elle investit. Or l'espace, dans une œuvre, est un outil de représentation et de médiation. Comment est-il travaillé par les ouvrages de notre corpus ? Quelle image a-t-on de la population issue de l'immigration maghrébine dans ses relations avec l'espace ? Les jeunes lecteurs peuvent-ils trouver dans ces œuvres des éclairages sur ces relations complexes ? Nous étudierons ici les trois phases de la migration. L'émigration du pays d'origine jusqu'à la France, tout d'abord, est vécue avant tout comme un exil, et la difficulté à s'adapter au nouveau pays en témoigne. Le passage du bidonville à la cité, quant à lui, symbolise la véritable phase de l'immigration, puisque les personnages quittent le microcosme de leur culture d'origine pour vivre dans un espace marqué par des codes français. Enfin les voyages vers l'Algérie, paradoxalement, marquent la première phase de l'intégration, puisqu'ils aboutissent à un retour en France et au possible désir de participer à son évolution.

## A) *Ça t'apprendra à vivre* : migrer de l'Algérie à la France

Une première question liée à l'espace est celle de la migration. Dans le roman autobiographique de Jeanne Benameur, cette phase apparaît comme à la fois douloureuse et nécessaire. Le lecteur comprend que l'exil n'est pas un choix facile, et qu'il jette celui qui s'y résout dans un sentiment d'instabilité difficile à évacuer.

### 1- La douleur du départ

Nous observerons ici comment les tensions liées à l'espace font apparaître les personnages dans une situation où l'exil, vécu néanmoins de façon très douloureuse, devient la seule issue possible. Le style de Jeanne Benameur, par des phrases courtes se resserrant sur les sensations d'une petite fille, nous fait sentir avec une force retenue tout le drame que vit cette famille.

#### *Le contexte de la guerre d'Algérie*

C'est par un incipit *in media res* que le premier chapitre « L'attaque » plonge le lecteur dans l'atmosphère de la guerre d'Algérie. L'espace est alors bien à la source des tensions puisque l'Algérie était à cette époque considérée comme un département français par la métropole, et comme un territoire à reconquérir par les indépendantistes. Cependant, dans *Ça t'apprendra à vivre*, le contexte n'est pas développé avec précision : il est seulement évoqué par petites touches. C'est plutôt en lisant *Le Porteur de cartable,* où l'on suit la fin de la guerre d'Algérie depuis la France, que le lecteur pourra mieux le comprendre. Cette double perception des liens entre les deux territoires y est représentée avec beaucoup de finesse. Ainsi les paroles du père d'Omar font écho à celles de Raphaël : le premier se bat pour l'indépendance parce qu'il se sent « prisonnier des Français dans sa tête » (PC, 199), et le second voudrait rentrer à Hydra parce que devoir rester à Paris c'est devenir « prisonnier à vie » (PC, 145). Le lecteur comprend alors que les pieds-noirs étaient tout autant attachés à ce

territoire que les Algériens, au point de s'y sentir plus chez eux qu'en France métropolitaine.

Revenons à présent au livre de Jeanne Benameur. C'est en Algérie que se situe l'action, où l'armée française est aux prises avec les « fellagha ». Mais le point de vue adopté est celui d'une petite-fille de cinq ans : la problématique de l'espace s'en trouve donc plus restreinte. Dans le premier chapitre, on vit la scène depuis la chambre où doivent se cacher la narratrice et ses sœurs, en hauteur par rapport à l'espace de la violence qui se situe toujours « en bas », adverbe répété à huit reprises dans les quelques pages de ce chapitre. Cette insistance sur ce qui se passe « en bas » suggère l'angoisse de la petite fille vis-à-vis de ce lieu qui menace à tout moment d'envahir le sien, et dans lequel son père et son frère affrontent le danger. La question de savoir où est sa mère, qui la hante tout au long du chapitre, montre bien que l'espace dans lequel on se situe est alors crucial. Être en bas, c'est devoir se battre, c'est devenir potentiellement violent : ainsi le chien de la famille, qui a « le poil rêche et plus doux au ventre », peut aussi bien égorger un chameau que servir de poney à la petite fille. Mais quand il est en bas, « c'est un chien d'attaque » (CTV, 10) : il ne se définit plus que par son pouvoir de destruction. Quant au grand frère de la narratrice, qui a encore l'âge de jouer avec sa petite sœur sur le chemin de ronde, « lui aussi a une carabine » car « il est en bas » (CTV, 9). L'enchaînement des deux phrases fait apparaître le lien entre l'arme et le lieu comme évident et indissociable. À quatorze ans, il doit devenir un homme, mais l'expression enfantine « ce n'est pas une poule mouillée » (CTV, 9) montre que son courage reste celui d'un tout jeune adolescent. Ainsi, être en bas c'est entrer dans la sphère de la violence même quand cela va à l'encontre de ce que l'on est.

À travers les yeux de la narratrice, on perçoit donc les deux versants d'un contexte de guerre, celui de l'innocence et celui de la violence. Mais l'ensemble est baigné dans une atmosphère de peur : les phrases courtes et simples qui construisent le texte participent à la tension extrême qu'il dégage. Les personnages donnent l'impression d'être des bêtes traquées, des proies sur le qui-vive, surtout la narratrice bien sûr, si vulnérable et qui fait tout pour se construire une carapace et se cacher en elle-même. L'espace dans lequel elle se trouve est étouffant, car si son père dirige la prison, sa famille et lui-même semblent y être malgré tout emprisonnés : à peine le champ de vision s'élargit-il dans les premières lignes (le corps de la narratrice, le lit contre lequel elle est blottie, la chambre, la maison, la prison, une petite ville algérienne, l'est des Aurès) qu'il se bouche aussitôt avec le « matelas contre la fenêtre » et la porte « fermée à clé, barricadée » (CTV, 9). La prison est devenue une « forteresse » et dans les chapitres suivants la famille pourra à peine en sortir : « il ne faut plus sortir seuls, sans un gardien » (CTV, 20). La mère se fait monter les provisions par un panier accroché à une

corde, et des harkis montent la garde tout autour de la prison. L'espace se fait donc de plus en plus restreint et menacé. Et lorsque les harkis se font égorger par des soldats du FLN, la famille n'a plus d'autre choix que l'exil. Le lecteur vit ainsi la guerre d'Algérie de l'intérieur, et découvre ce qu'a pu ressentir cette petite fille de cinq ans : le fait de se sentir traquée et de ne plus savoir comment se protéger, d'autant plus que le danger est flou, comme on le verra dans le point suivant.

*« Nous, on est toujours entre »* (CTV, 12)

Si cette famille est condamnée à l'exil, c'est aussi parce qu'elle n'appartient à aucun clan : « Nous sommes détestés des deux côtés parce que nous n'appartenons à aucun » (CTV, 21), remarque la petite fille. En effet, le père étant Arabe et la mère une blonde aux yeux bleus d'Italie du Nord, ils ne peuvent que difficilement trouver à qui se fier, surtout quand le père ose dire non à la « corvée de bois » (CTV, 10), euphémisme alors utilisé pour désigner l'élimination des détenus arabes. Il se démarque ainsi des harkis, mais pas jusqu'à rejoindre les rangs des indépendantistes puisqu'il reste directeur d'une prison où l'on enferme des « fellagha ». De plus, même si pour les bérets noirs il devient « l'Arabe », un traître auquel il faut « faire la peau » (CTV, 11), la blondeur de sa femme lui conserve l'appui du commandant de la Légion. La situation devient donc extrêmement confuse, et sans issue. L'introduction des acteurs du conflit dans le texte met bien en valeur cette confusion, avec dans un premier temps les « hommes », ceux qui défendent la prison. Lorsque le terme se précise, c'est pour révéler la complexité de la situation : « Les hommes, c'est mon père, les gardiens de la prison – les quatre Français, les quatre adjoints arabes –, quelques prisonniers qu'on a pris le risque d'armer, six légionnaires et mon frère. » (CTV, 9). Repris par le singulier « c'est », dans la maladresse du langage enfantin, le groupe nominal « les hommes » apparaît comme une unité soudée, ce qui accentue le contraste avec l'énumération qui suit, caractérisée par son aspect hétéroclite et chaotique : les gardiens de la prison comptent autant de Français que d'Arabes, les soldats se mêlent aux hors-la-loi, et le fils combat aux côté de son père. Toute la phrase travaille ces oppositions, puisque le père et le fils apparaissent respectivement au début et à la fin de l'énumération, la symétrie numérique caractérisant les gardiens de prison souligne le contraste entre les Français et les adjoints arabes, et enfin le flou qui entoure les prisonniers et leurs intentions est mis en relief par un adjectif indéfini (« quelques ») encadré par la présence d'adjectifs numéraux (quatre, six). Et pourtant, tous ces combattants semblent bien former un

clan, sans que l'on sache encore contre qui. Ce n'est que dans un second temps que l'on découvre la nature de ces ennemis, et là aussi le flou est de mise puisque c'est par une périphrase que la narratrice les introduit dans le texte : « ceux qui deviendront plus tard l'O.A.S » (CTV, 10). Elle les désigne ensuite par leur coiffe militaire : ce sont les « bérets noirs » (CTV, 12), des commandos de chasse qui appartiennent à l'armée française. On est donc loin d'avoir une simple opposition Arabes/Français, et la complexité de la situation s'accroît encore lorsque dans le chapitre « Ma mère pleure », à la suite de cette attaque des bérets noirs, les harkis chargés de garder la prison pendant la nuit sont égorgés par « des hommes silencieux qui descendent des montagnes » (CTV, 22), nouvelle périphrase pour désigner les indépendantistes algériens.

Le lecteur comprend ainsi à quel point la situation de certaines familles, dans cette guerre, a pu être complexe. Les repères sont difficiles à trouver ici, car les différences et les contrastes à la fois s'allient comme les « paroles en bas qui claquent, en français, en arabe », et s'affrontent comme les « grandes dalles noires et blanches du hall » (CTV, 10). Pour une petite fille, cela crée un environnement instable qui l'angoisse. « Rien dans quoi me blottir » (CTV, 10), observe-t-elle pendant l'attaque des bérets noirs, alors qu'elle fixe le parquet et constate que les lignes qui les séparent ne sont pas droites. Elle n'arrive plus à trouver de quoi la rassurer. Les rituels qu'elle s'est construits sont brisés : elle n'a pas pu dîner « comme d'habitude autour de la grande table », sur sa chaise qu'elle « installe de biais, formant un certain angle avec la table, un peu maniaque. » (CTV, 11). L'espace dans lequel elle avait formé ses repères est ébranlé, rien n'y paraît stable : la plainte du père au cantonnement à propos de l'attaque est balayée d'un « vous avez rêvé » (CTV, 14) ; parmi les harkis montant la garde peuvent s'infiltrer des hommes du FLN ; le mensonge et la dissimulation rôdent partout, même au sein de la famille, puisque la fille aînée prend l'alibi d'emmener en promenade ses deux petites sœurs pour aller rejoindre son amant à la caserne. Tout semble mettre la narratrice dans la position instable de l'entre-deux, du non-dit, de l'incertain, jusqu'à la date de 1958 qui situe l'histoire en plein milieu de la guerre d'Algérie. Ce qui intéresse Jeanne Benameur ce sont les moments de crise, où l'on est « suspendu hors du chemin de la vie et où on repose ensuite le pied sur terre [28] ». C'est bien l'amorce de ce moment de crise qui nous est dépeint ici. Cette famille prise entre deux feux va devoir partir pour tenter de se construire un nouvel espace de sécurité. Dans ces conditions, la migration vers un autre espace devrait être vécue comme une libération. Mais nous allons voir dans le point suivant que le départ

[28] « Portrait de l'écrivain Jeanne Benameur », *Yeux d'IZO,* Centre du livre et de la lecture en Poitou-Charentes, 2010 [En ligne] http ://www.dailymotion.com/video/xc9h3o_portrait-de-jeanne-benameur-j_creation (dernière mise à jour le 8 juin 2011)

d'Algérie est en fait ressenti comme un véritable déchirement.

*Du soleil d'Algérie au gris de la France*

C'est dans le chapitre « La couleur du départ » que ce déchirement est décrit. On peut d'ailleurs remarquer à quel point le terme « couleur » se rapproche ici par ses sonorités de la « douleur » que va exprimer la narratrice. Ce choix sémantique marque ainsi l'importance des sensations, qui vont permettre de suggérer toutes les émotions de la narratrice. « Le départ, c'est une sale couleur de pisse froide » (CTV, 25), commence-t-elle. On observe ici une synesthésie qui exprime tout le dégoût de la petite fille : la vision d'un jaune sale, l'odeur nauséabonde de l'urine, une froideur qui témoigne de la négligence et de la saleté que représente cette urine, et qui annonce aussi le froid à venir, l'hiver en France, un soleil éteint. On sent toute l'amertume de la petite fille dans cette comparaison. Il s'agit d'un exil forcé, qui est d'autant plus traumatisant pour elle qu'à son âge un changement de cet ampleur est vécu comme un traumatisme. Même si l'espace dans lequel elle vivait était menacé, il s'agissait certainement du seul qu'elle connaissait, il faisait partie d'elle. La narratrice fait ainsi un parallèle entre la maison et elle-même, souligné par l'anaphore du « on » :

> On a retourné notre maison comme un lapin.
> On m'a retourné la peau. (CTV, 25)

La violence des sensations fait clairement apparaître ici la douleur ressentie. La comparaison du lapin donne une vie propre à la maison, suggère sa vulnérabilité, et dans le même temps la présente comme morte, dépecée, mise à nu. Or ce traitement de l'extérieur – une maison qui n'est en réalité qu'un *decorum* – est complètement intériorisé par la narratrice. C'est donc elle-même qui se sent dépecée et qui a l'impression d'avoir la chair à vif. Sa peau, c'est-à-dire sa dernière protection contre les agressions extérieures et l'angoisse de l'inconnu, est violemment retournée et la laisse totalement à la merci de ce qui pourrait la détruire, comme le corps du lapin prêt à être dévoré. L'utilisation du pronom indéfini « on » marque aussi une passivité reprise par l'image du lapin : la maison comme la narratrice apparaissent ici comme des proies incapables de se défendre. La petite fille ne choisit pas ce qui lui arrive, ne peut rien y faire sinon exprimer son refus du changement et son aversion pour tous les nouveaux espaces qu'elle doit traverser.

Leur couleur devient alors le point focal de ce refus. Une lutte s'engage entre la

narratrice et la « couleur du départ », qui se personnifie : « La couleur est là. Elle me nargue sur des murs d'immeuble que je ne connais pas. » (CTV, 25) ; « Le bleu pas bleu des immeubles me rentre sournoisement dedans, me bouffe, me défait. » (CTV, 28). On voit que cette couleur est caractérisée par l'indétermination. Il s'agit d'une couleur sale, indéfinissable, et par là angoissante. Elle s'oppose aux couleurs franches du foyer : « ce n'est pas le bleu du ciel qui me fait plisser les yeux, ce n'est pas le bleu de nuit des points tatoués sur le visage qui sentait si bon de ma petite grand-mère. » (CTV, 27). Au jaune du soleil vient s'opposer celui de la « pisse froide » et au bleu du ciel celui d'une mer qui symbolise elle-même l'instabilité et l'inconnu, par rapport à la terre ferme. « Un bleu mêlé de verdâtre », voilà la couleur de la mer, et la narratrice refuse de la voir : « Je garde les yeux à terre. Je ne veux pas que le bleu sale me rentre dedans. » (CTV, 26). Elle veut donc rester attachée à cette terre et vit ce départ comme une perte d'elle-même, comme l'invasion de l'inconnu en elle. Elle essaie de ne pas voir cette couleur pour échapper à la réalité de ce départ, mais celle-ci est partout dehors, et finit par défaire ce qu'elle avait construit en elle. Elle finit alors dans un nouvel entre-deux : « je flotte », observe-t-elle avant de conclure que son « corps de soleil est resté de l'autre côté » (CTV, 28). Le départ est ainsi vécu comme un déchirement intérieur, puisqu'elle laisse une partie d'elle-même en Algérie, la partie chaude et lumineuse, et part en France avec un corps défait, flottant, rempli d'une couleur sournoise et indéterminée, un corps presque irréel puisqu'elle a laissé derrière elle ce qu'elle est et ce qui la rend vivante.

Dans le chapitre « Je raconte », elle compare à nouveau l'espace chaleureux et lumineux de l'Algérie avec le gris de la France. La longue description à l'imparfait du pays d'origine contraste avec les deux lignes au présent qui résument La Rochelle :

> Ici, c'est le sombre.
> Dehors il pleut ou c'est pareil. (CTV, 37)

Dans sa petite ville des Aurès, c'était « de la lumière éclatée partout. Même dans le mat. Jamais de terne. » (CTV, 37). On a donc une opposition en quelque sorte manichéenne entre les deux espaces, qui peut sembler paradoxale étant donné la violence de la guerre décrite dans les premiers chapitres. Cela montre à quel point le pays d'origine, même déchiré par les conflits, même invivable, est enraciné en profondeur dans l'être comme le seul endroit où l'on pourrait se sentir bien. Bien sûr, comme on le voit dans le chapitre « La maison des Français », nous ressentons toujours une certaine insatisfaction quant à l'espace où l'on se trouve : ainsi les petites Arabes jouent à dessiner des « maisons de Français » et à imaginer qu'elles y habitent, et la narratrice et sa sœur font de même bien que le fait d'avoir une mère

occidentale et un père arabe perturbe un peu le sens du jeu ; cependant la petite fille n'est pas satisfaite de la maison qu'elle a dessinée dans l'ocre, et lorgne sur celle de sa sœur, « bien ordonnée », alors que la sienne « ne tient pas debout » (CTV, 24) ; mais dès que sa sœur lui aura donné sa maison et dessiné une autre, la narratrice aura envie de posséder cette nouvelle maison. Ce chapitre, qui se situe juste avant « La couleur du départ », semble atténuer la vision simpliste d'une petite fille angoissée de quitter sa maison, et qui commence alors à l'idéaliser par rapport à son nouveau lieu d'habitation. En fait, le lecteur comprend que lorsque la vie est difficile, on a toujours tendance à fantasmer sur un ailleurs ou une époque passée, dont on écarte les réalités négatives pour n'en garder à l'esprit que ce qui nous les fait regretter.

Si l'exil est vécu de façon douloureuse, il semble cependant être le seul choix possible, puisque la vie en Algérie était devenue insoutenable. On évite ainsi toute vision simpliste de la migration d'un pays à l'autre, car le récit de la guerre relativise la description majoritairement sombre d'une nouvelle vie en France.

## 2- Habiter à La Rochelle

L'adaptation à la vie en France est difficile. Les personnages peinent à trouver leurs repères dans une maison qui leur semble impersonnelle et labyrinthique, et l'exil est ressenti comme une nouvelle sorte d'emprisonnement, qui conduit à ne jamais se sentir installé dans un espace stable.

### *La perte des repères*

Une fois arrivés à La Rochelle, la première difficulté que rencontrent la narratrice et sa famille est celle d'habiter leur nouvelle maison : « on a beau habiter, habiter on n'arrive pas » (CTV, 29). Ici le chiasme souligne bien l'équivoque du mot, c'est-à-dire la différence entre occuper physiquement un lieu et se l'approprier psychologiquement. Quand on arrive dans une nouvelle maison, on ressent le besoin de la personnaliser, mais ce processus semble particulièrement difficile ici. Le fait de nommer les lieux et ainsi d'organiser l'espace

(«chambre des petites, chambre de la grande, chambre du fils... » CTV, 29) ne suffit pas à lui donner l'aspect d'un foyer où l'on se sent bien. Les noms apparaissent ici comme superficiels, presque faux ; on nomme les lieux pour se donner l'illusion de s'approprier un espace qui, en réalité, reste impersonnel et ne semble pas pouvoir effacer les images du vrai foyer qu'on a dû quitter. D'ailleurs il peut sembler étrange de devoir nommer des lieux comme la « cuisine » ou le « salon », puisqu'en général ces lieux sont aisément identifiables dans une maison. Mais ici l'adaptation est si difficile que le baptême des lieux a fonction d'auto-persuasion. On nomme la cuisine pour se forcer à l'accepter comme telle. Cependant, il s'agit là d'un stratagème qui, visiblement, ne marche pas très bien : ainsi les petites n'arrivent pas à considérer l'ancienne lingerie comme « la salle de jeux », même si on y a installé tous leurs jouets. Taper du pied sur le parquet pour faire sortir les puces « finit par être le seul vrai jeu » (CTV, 30), car les autres sonnent faux dans cet espace étouffant de poussière et plombé par le silence du grenier à l'étage au-dessus. « La lingerie reste la lingerie » (CTV, 30), conclut la narratrice : l'effort de nommer est donc un échec.

Ce nouveau logement est d'autant plus intimidant qu'il est infiniment spacieux : « Il y a tant de pièces vides de couloirs de cours de bâtiments. » (CTV, 29). L'accumulation des pluriels et l'absence de ponctuation donnent ici l'image d'un espace immense et étourdissant, qui n'a pas de vraie structure avec des séparations et des lieux bien précis. Tous les termes choisis se caractérisent par leur impersonnalité, ce sont des lieux indéfinis ou de passage ; aucun ne peut constituer un repère qui rassure et sécurise. Dans son ensemble, cette maison s'apparente à un labyrinthe :

> C'est un drôle de royaume, cette maison. Elle est trop grande. C'est un appartement de plusieurs morceaux. Il n'y a pas de centre. Des couloirs et des escaliers partout. Il faut toujours traverser des endroits déserts pour aller d'un lieu à un autre. (CTV, 44)

L'étrangeté de ce lieu symbolise très bien la perte de repères que l'on ressent lorsqu'on emménage dans un nouvel espace, que ce soit à l'échelle du logement ou de la ville entière. Dans l'espace que l'on connaissait, on avait ses marques, on pouvait se le représenter et même s'y promener mentalement. Dans le nouveau, retrouver cette assurance demande du temps, et l'on doit forcément passer par cette sensation d'être désorienté. Ainsi pour la petite fille, la maison française ne semble pas avoir de limites, ayant même des galeries en sous-sol qui partent de la cour : « il paraît qu'elles vont jusqu'à la mer » (CTV, 29), raconte-t-elle. Alors que dans la maison d'Algérie, « il y avait un chemin de ronde pour clore » (CTV, 29), ce qui lui donnait un aspect structuré et rassurant, la maison de France a une architecture tentaculaire

et indéfinissable, qui la rend menaçante. On ne sait pas très bien la part de vérité et la part de légende en ce qui la concerne, puisque ces galeries allant jusqu'à la mer ne sont peut-être qu'une rumeur. De plus, il s'agit d'un logement de fonction, qui renferme autant de poussière et de crasse laissées par les habitants précédents, que d'histoires et de secrets plus ou moins effrayants. Tandis que sa mère s'échine à traquer la saleté cachée par les petits rideaux, les enfants inventent des histoires dans une pièce tout en haut du bâtiment où se trouve la cellule des femmes : le « petit lit de fer » (CTV, 31) qu'on y a laissé recèle un mystère effrayant, car il aurait servi pour l'enfant d'une prisonnière qui s'est pendue. Pour la narratrice, « ça sent la mort » (CTV, 32). On se trouve donc à nouveau dans la sphère de l'incertain, de la rumeur, et que ce soit dans son architecture ou dans son histoire, cette maison ne semble pas pouvoir offrir de repères rassurants pour une petite fille. Par ailleurs, nous allons voir dans le point suivant que cette structure labyrinthique va de paire avec une nouvelle sensation d'emprisonnement, bien différente de celle qui caractérisait la maison pendant la guerre d'Algérie, mais tout aussi présente.

*Emprisonnés*

Nous avons déjà vu dans le premier point, avec *Le Porteur de cartable*, que les populations exilées telles que les Pieds-noirs peuvent ressentir une impression d'emprisonnement dans le pays de l'exil. En effet, ne pas pouvoir retourner chez soi peut être vécu comme une sorte de condamnation : on se sent alors privé de la liberté de vivre dans l'endroit que l'on souhaite et de circuler comme on le désire. On est forcé d'habiter un lieu que l'on n'a pas nécessairement choisi. C'est bien ce que ressentent les parents de la narratrice dans *Ça t'apprendra à vivre*. Ainsi le père est comparé au palmier jauni qui semble agoniser à la fenêtre de son bureau, puisque le climat n'est pas du tout celui dont il a besoin : « Vous êtes en prison, le palmier et toi » (CTV, 61), observe la petite fille. Une impression qui se confirme avec la description de son bureau : « Ton fauteuil est en bois. Le dossier arrondi forme un demi-cercle qui entoure ton corps, le clôt au bureau sous lequel tes jambes disparaissent. » (CTV, 62). La disparition des jambes souligne l'impossibilité de se mouvoir et de s'échapper, et de nombreux autres éléments du décor participent à cette image, puisque les champs lexicaux de la lourdeur et de l'obscurité s'entremêlent dans la description qui en est faite : le « bureau de bois sombre, massif », la « fenêtre étroite », les « énormes registres empilés, […] très vieux, très lourds » (CTV, 61), sont autant d'exemples de l'atmosphère pesante qui règne

dans le bureau paternel. Quant à la mère, elle chante parfois les chansons de son oncle Nino,

> celui qui avait été enfermé dans une cellule où il ne pouvait pas se tenir droit parce qu'il était trop grand. […] Longtemps après il avait continué à marcher en comptant les pas comme dans son cachot, où qu'il soit, et puis il tournait, arrivé au bout de l'espace clos qui n'existait plus que dans sa tête, et il chantait. (CTV, 49)

Le parallèle est intéressant parce que le passage d'une prison à l'autre pour l'oncle Nino paraît tout à fait similaire à celui que vit la famille de la narratrice : on passe d'une prison physique où l'espace est réellement restreint, à une prison intérieure où le corps n'arrive plus à trouver ses marques, à évoluer normalement dans l'espace libre qui lui est donné. À plusieurs reprises dans le livre, la narratrice souligne à quel point sa famille a du mal à prendre ses aises et à profiter de la liberté qui lui est donnée : leurs « corps resserrés par des générations de l'exil répété » (CTV, 110) ne semblent pas adaptés à la maison spacieuse de La Rochelle. Elle devient pour eux un labyrinthe dont il est impossible de sortir.

Le thème de l'emprisonnement est présent dans bien d'autres œuvres de notre corpus, avec des déclinaisons différentes. Michel Laronde explique dans *Autour du roman beur* comment les cités et les bidonvilles reproduisent une architecture de type carcérale. Il s'agit d'abord de zones clairement cloisonnées : par exemple, dans *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, la cité des Fleurs se situe « entre Colombes, Asnières, Gennevilliers et l'autoroute de Pontoise et les usines et les flics » (TH, 25) ; dans *Le Gone du Chaâba*, le bidonville est encerclé de remblais. On pourrait ajouter que les blocs de béton qui composent les cités, ces cages à lapins d'un style architectural minimal et resserrées dans une zone où il n'y a pas grand chose à faire sinon s'ennuyer, rappellent à eux seuls l'aspect d'un centre de détention. Que son lieu de vie soit une cité, un bidonville ou une maison de fonction, la population issue de l'immigration maghrébine est donc représentée dans un espace à l'atmosphère carcérale. De plus, ces espaces marginalisés deviennent naturellement des espaces surveillés, l'œil du policier s'apparentant à l'œil du gardien de prison. Ceci explique en partie que les forces de l'ordre soient considérées en générale de manière négative (*Saia* étant le seul livre où l'on trouve une représentation nuancée d'un policier) : les relations qu'ils entretiennent avec la population issue de l'immigration apparaissent extrêmement tendues puisqu'ils sont loin d'être vus comme une force rassurante et protectrice. Ils semblent symboliser uniquement la répression, voire l'injustice puisque la plupart sont dépeints comme racistes et violents. C'est sans doute dans *Le Sourire de Brahim* que leur description se fait la plus virulente. Par exemple, après l'agression sans motif de Brahim par plusieurs policiers, le narrateur adopte le

discours du Français blanc de classe moyenne pour expliquer qu'une telle injustice puisse exister et rester impunie :

> Et puis un policier, ma bonne dame, c'est gentil, c'est propre, surtout avec son uniforme. […] Ils ne savent pas mentir. Ils sont si gentils. Bien sûr de temps en temps il y a des bavures. Mais il y a tellement de voyous qui rôdent. Surtout ceux qui sont un peu frisés et basanés. Alors ceux-là, on peut toujours leur taper dessus. Même s'ils portent plainte, on ne les croira pas. Car qui peut croire un Arabe ? Ils sont si menteurs, si fourbes. (SB, 163)

Ainsi les « frisés et basanés » sont condamnés au regard suspicieux, comme s'ils étaient des criminels par nature, et les policiers sont là pour les surveiller et les réprimer. L'opinion publique ne s'alarme pas davantage des bavures, puisque cela semble rentrer dans l'ordre des choses : les policiers, qui sont les gentils gardiens de l'ordre, tapent les Arabes, qui sont les méchants délinquants. Les personnes issues de l'immigration maghrébine sont donc non seulement représentées dans un univers carcéral, mais aussi dans un état d'esprit où elles se sentent considérées comme d'ores et déjà condamnables par la population blanche, surtout celle qui ne vit pas dans les cités.

Dans *Journal « Nationalité: immigré(e) »*, la sensation d'emprisonnement est assez différente. Elle tient à deux choses : le fait que Sakinna soit issue de l'immigration, et le fait qu'elle soit une femme. Ces deux éléments constituent un double emprisonnement, mais qui apparaît plus intérieur, puisque la jeune femme ne reste pas dans la cité et voyage tout au long du livre. C'est à Kamel, un détenu avec lequel elle correspond, qu'elle confie ce sentiment :

> […] il n'y a pas de liberté pour moi, même si je ne suis pas derrière les barreaux.
> Je ne suis pas entourée de murs épais, mais je ne suis pas libre. (JNI, 37)

La structure en chiasme des deux phrases montrent bien que si de l'extérieur elle peut paraître libre, c'est en elle qu'elle sent les barreaux et les murs épais de la prison. D'abord parce qu'en tant que « bougnoule », elle se voit condamnée au désœuvrement : « Je tourne en rond toute la journée autour des ANPE, des agences d'intérim... » (JNI, 37). Mais aussi parce qu'en tant que femme, elle semble n'avoir que deux choix : accepter de vivre dans une cage dorée [29], et être alors respectées de ses pairs, ou bien vivre de manière très libre, ce qui la rendrait condamnable à leurs yeux. C'est sur la seconde alternative que se termine le livre : « Femme arabe, on m'a condamnée à perpétuité, car j'ai franchi le chemin de la liberté » (JNI, 126). Il est intéressant de noter ici que c'est le choix de la liberté qui l'emprisonne. Ce paradoxe montre toute la difficulté de la situation que vit cette jeune femme, ressortissante algérienne

[29] « Notre cadeau, c'est une maison garnie avec de l'or. » (JNI, 57)

mais née en France, qui semble ne pouvoir choisir qu'entre deux vies qui lui apparaissent toutes deux comme des condamnations. D'après Sakinna Boukhedenna, pour les femmes la pression de la condamnation n'est donc pas seulement exercée par la population française blanche, mais aussi par la population maghrébine (puisqu'elle voyage en Algérie) ou issue de l'immigration maghrébine (en France). Chacun à leur manière, ces textes soulignent donc un sentiment d'emprisonnement. Les personnages sont présentés comme marginalisés, victimes d'un regard suspicieux, ou bien, dans le cas de *Ça t'apprendra à vivre*, se considérant comme condamnés à l'exil. Dans tous les cas, ils ne peuvent pas se sentir à leur aise, dans une situation stable et rassurante. Nous verrons dans le point suivant cette difficulté à vivre quelque part sans s'y sentir vraiment installé et bienvenu.

*L'instabilité : « Creuser-enfouir-perdre »*

Le dernier chapitre de *Ça t'apprendra à vivre* est très significatif car il clôt le livre sur le sentiment d'une stabilité impossible à atteindre. Beaucoup de textes de notre corpus se terminent sur cette même impression d'incertitude, avec par exemple la perspective d'un départ vers un nouvel inconnu, comme le remarque Alec Hargreaves dans *Immigration and Identity in Beur Fiction* : « One of the most striking features of Beur narratives is the frequency with which they end with departures [30] ». Chez Jeanne Benameur, si aucun nouveau déménagement n'est annoncé, on ne ferme cependant pas le livre sur le sentiment d'avoir trouvé une stabilité, de s'être adapté au nouvel espace. Au contraire, la description de la famille à la plage, qui est pourtant un lieu de détente, montre que celle-ci « a toujours l'air de rétablir le campement » (CTV, 110). On reste à l'étape du provisoire, de l'incertain, avec par exemple les serviettes éponge de toilette qui font office de serviettes de plage. Pour la narratrice, cela s'explique par l'habitude de « l'exil répété » : « on se protège » (CTV, 110), dit-elle, comme si s'installer vraiment, ce serait prendre le risque de s'attacher au nouvel espace de vie, et donc de connaître un autre déchirement si la conjoncture des événements venait à pousser de nouveau à l'exil. Dans *Le porteur de cartable* ou les romans d'Azouz Begag, on trouve une autre raison à cet état d'instabilité permanente : celui de l'espoir du retour, que nous étudierons dans la deuxième partie de ce chapitre.

Une telle instabilité est évidemment source d'angoisse pour une petite fille. La narratrice

[30] « L'un des traits les plus frappants des récits beurs est la fréquence avec laquelle ils se terminent sur un départ. » Alec Hargreaves, *Immigration and identity in Beur fiction*, Berg, 1997, p.164

de *Ça t'apprendra à vivre* tente de la contrôler par le jeu qu'elle invente à la plage, et qui consiste à enfouir un objet dans le sable, faire semblant d'oublier l'endroit où il est, et finalement le retrouver. Ce procédé ne manque pas de rappeler le célèbre jeu de la bobine décrit par Sigmund Freud dans *Au-delà du principe de plaisir* : observant son neveu qui joue à lancer une bobine attachée à une ficelle, pour ensuite la ramener à lui, le psychanalyste comprend que l'enfant met en scène les disparitions traumatisantes et les retours tant attendus de sa mère. En répétant le traumatisme, et en constatant qu'il est toujours capable de ramener la bobine à lui, il se rassure. Le jeu de l'objet que l'on enfoui dans le sable semble tout aussi symbolique. Il permet certainement à la petite fille de s'assurer que certains repères peuvent rester fixes dans le temps et l'espace, même dans un lieu comme la plage, qui se caractérise par un sol mouvant et incertain, une mer qui monte et qui descend, des « galets, en équilibre », et des « flaques » qui se forment et se déforment (CTV, 110). Il lui permet aussi d'éprouver les limites de sa mémoire comme pouvoir magique pour faire réapparaître l'objet, puisqu'à chaque fois elle « tente l'oubli encore plus fort » (CTV, 109), elle intensifie le danger, jusqu'à finalement ne plus parvenir à retrouver son objet. Son jeu se distingue ici de celui de la bobine car, quitte à en souffrir, elle semble se forcer à comprendre que parfois l'esprit n'est pas assez fort pour remédier à l'oubli et à la perte. À ce jeu fait alors écho l'enterrement de son père, qui sert de clôture à l'histoire :

> Un jour du mois de février, sous la pluie, on a creusé, on a enfoui.
> Mais je ne peux plus perdre l'endroit.
> Le nom de mon père est gravé sur la plaque. (CTV, 112)

Ainsi le livre se termine sur la fragilité et l'instabilité de la vie, dans laquelle tout repère semble pouvoir s'éteindre d'un moment à l'autre. Certes, l'endroit pourra toujours être retrouvé parce que le nom du père est gravé dans la pierre ; mais l'être dans la terre n'en est pas moins perdu à jamais, ce qui signifie que rien, pas même le fait de marquer l'endroit par les mots, ne garantit la réapparition de ce qu'on a enfoui. La leçon est dure, et elle correspond à la sévérité du titre, *Ça t'apprendra à vivre* : un titre qui peut sonner comme une réprimande, le fait de vivre devenant une faute qui justifierait la dureté du sort ; mais ce qui semble plus évident, c'est que ce titre fait du récit de la petite fille une leçon de vie, celle de la précarité de l'existence. Certes, le ton est amer, car cette formule constitue généralement la maigre consolation que l'on utilise pour montrer ce qui est malgré tout positif dans des épreuves douloureuses. Mais nous devons tous vivre dans l'instabilité et l'incertitude, et c'est sans doute ce que le fait d'émigrer d'un pays à un autre force à accepter le plus.

Dans ce livre, l'espace est donc au cœur des tensions, en Algérie comme en France. Les personnages semblent quitter l'emprisonnement dû à la guerre pour la condamnation de l'exil, comme si un foyer stable leur était interdit. Cependant, malgré la tonalité sombre de cette œuvre, on ne peut pas parler de misérabilisme, car le style tout en suggestion de Jeanne Benameur nous laisse en quelque sorte en suspens, et nous empêche de tomber dans le simple apitoiement. Elle nous représente l'émotion dans son état brut, dans sa pureté, au moment où elle naît et où elle s'étouffe pour s'exprimer par le corps plus que par les mots. De plus, si l'espace est ici au cœur du mal-être, la famille de la narratrice ne connaît pas la misère et la pauvreté matérielle de beaucoup d'immigrés d'Afrique du Nord, comme ceux qui sont venus habiter les bidonvilles des années 60. C'est dans *Le Gone du Chaâba* que l'on trouve la meilleur description de ces conditions de logement, une description plus ambivalente qu'on ne pourrait croire.

## B° *Le Gone du Chaâba* : du bidonville à la cité

Le passage du bidonville à la cité est très intéressant parce qu'il marque la véritable phase de l'immigration : les personnages vont devoir quitter leur bidonville, qui les lie encore très fortement à l'Algérie, pour habiter la ville ou du moins la cité, un espace les inscrivant de manière plus marquée dans le paysage français. Or, ce changement n'est pas vécu sans heurts, d'autant plus que les relations des personnages avec leur espace sont représentées de manière complexe.

### 1- Description du Chaâba

Lorsque l'on se représente un bidonville, on imagine avant tout les conditions misérables dans lesquelles doivent vivre ses habitants. Azouz Begag ne dissimule pas ces aspects négatifs. Mais nous verrons comment il parvient à éviter l'écueil du misérabilisme, en montrant au lecteur pourquoi les Chaâbi ont pu éprouver malgré tout un certain attachement pour leur bidonville, qui était pour eux un espace de liberté et d'espoir.

#### *Un espace marginal et fragile*

*Le Gone du Chaâba* est un très bon témoignage sur les conditions de vie dans les bidonvilles, qui ont été habités par des milliers d'immigrés arrivés du Maghreb après la seconde guerre mondiale, une période où le besoin de main d'œuvre dépassait largement les possibilités de logement [31]. Au moment où le récit se déroule (le milieu des années 60), on dénombrait 75000 habitants dans les bidonvilles, dont 42% de Maghrébins [32]. La plupart étaient resserrés autour de la capitale, mais c'est dans la périphérie de Lyon que s'est formé celui dans lequel a grandi Azouz Begag. Dans tous les cas, cependant, le bidonville se situe en marge de la ville. Marginal spatialement, il l'est aussi socialement, puisque dans *Le Gone du*

[31] Rappelons ici qu'après la guerre, des villes entières avaient été détruites : à Lorient par exemple, une bonne part de la population (immigrée ou non) a dû vivre un temps sous des abris de tôles et de planches.

[32] Yvan Gastaut, « Les bidonvilles, lieux d'exclusion et de marginalité en France durant les trente glorieuses », in *Cahiers de la méditerranée*, 2004, n°69. http ://cdlm.revues.org/index829.html

*Chaâba*, il est habité uniquement par des familles algériennes, qui conservent leurs coutumes et même leur langue, comme si elles s'étaient constitué un petit bout d'Algérie en plein cœur de la France. Les femmes, surtout, parlent très peu français puisqu'elles restent « scellées aux tôles ondulées et aux planches du bidonville » (GC, 10). C'est tout juste si Messaouda, la mère d'Azouz, peut communiquer avec le laitier : « elle récitait en français les mots que ses enfants lui avaient appris. Elle faisait rire tout le monde, même le laitier à qui je devais traduire la commande. » (GC, 146). Enfin, c'est sa pauvreté qui rend cet espace marginal, une pauvreté que l'on découvre dès le début du récit puisque l'action prend place autour du « seul point d'eau du bidonville : une pompe manuelle qui tire de l'eau potable du Rhône » (GC, 7). L'eau courante n'existe pas au Chaâba, et cette pompe qui servait à l'ancien propriétaire (un Français) pour arroser son jardin, est utilisée par tous les Chaâbi pour cuisiner, boire ou, comme dans l'incipit, faire les lessives. Dès les premières pages, Azouz Begag nous peint alors une scène qui tourne autour de la misère matérielle, puisque le point d'eau devient l'objet d'une violente dispute entre les femmes. Un peu plus loin, c'est l'installation sanitaire qui est décrite, et le débordement inévitable de sa cuve, qui oblige les hommes à la vider vers le remblai et à creuser un autre trou. On est donc bien loin du confort moderne.

Ainsi Azouz Begag ne cache pas la marginalité des conditions de vie dans le Chaâba. Il souligne même la fragilité de cet espace qui ressemble davantage à une « menuiserie » (GC, 11), c'est-à-dire à une sorte de chantier, qu'à un habitat solide et durable. D'ailleurs le terme *Chaâba* est une façon de désigner un taudis (d'après Azouz Begag, il se rapproche du mot *gourbi*). Le champ lexical de l'informe est ainsi très présent dans la description du Chaâba :

> La grande allée centrale, à moitié cimentée, cahoteuse, sépare à présent deux gigantesques tas de tôles et de planches qui pendent et s'enfuient dans tous les sens. […] La maison de béton d'origine, celle dans laquelle j'habite, ne parvient plus à émerger de cette géométrie désordonnée. Les baraquements s'agglutinent, agrippent les uns aux autres, tout autour d'elle. Un coup de vent brutal pourrait tout balayer d'une gifle. (GC, 11)

Chaque terme qui pourrait donner une assise à ces habitations est parasité par ceux qui rendent sa structure hasardeuse et fragile : la grande allée centrale ne suffit pas à donner une symétrie à l'espace, puisqu'elle est elle-même informe (« à moitié cimentée, cahoteuse ») ; le gigantisme des deux tas, déjà fragilisé par le fait d'être constitué de tôles et de planches, perd définitivement son côté imposant avec les verbes « pendent » et « s'enfuient » ; la maison de béton, seule construction solide de l'ensemble, semble écrasée sous le reste ; et enfin les baraquements ont beau s'agglutiner autour d'elle, leur assemblage reste incertain puisqu'ils doivent s'agripper les uns aux autres. On comprend alors comment, malgré cet entassement

gigantesque de matériaux, un coup de vent suffirait à le balayer comme s'il ne s'agissait que de poussière. Ainsi, comme l'a remarqué Michel Laronde dans *Autour du roman beur*, « le bidonville appartient au monde du mou : la boue en est la matrice.[33]». C'est un espace où règne l'incertain. Même les relations entre les habitants sont chaotiques. La bataille de la lessive, au début du récit, a beau se terminer de façon diplomatique, elle présente d'ores et déjà le Chaâba comme un lieu traversé de tensions. On y découvre deux clans, celui de Messaouda et celui de Zidouma, entre lesquels l'équilibre paraît fragile. La dispute autour du point d'eau, « unique dans l'oasis » (GC, 10) et donc forçant les clans à se réconcilier, annonce leur scission définitive lorsque Zidouma osera affronter Bouzid et brisera ainsi la structure hiérarchique du Chaâba. Il suffira que le départ du Chaâba semble envisageable pour que les deux clans ne fassent plus l'effort de cohabiter. Le bidonville est donc décrit comme un espace marginal et fragile, ce qui correspond bien à la représentation commune. Cependant, Azouz Begag ne se limite pas à ces aspects négatifs : nous verrons dans le point suivant pourquoi les Chaâbi, paradoxalement, pouvaient être attachés à ce lieu même si les conditions matérielles y étaient très mauvaises.

*Des Chaâbi attachés à leur bidonville*

Malgré une description qui abonde en termes péjoratifs, on sent paradoxalement un certain attachement à cette espace. Il semble avoir du charme dans son désordre, presque une âme. Dans la description que nous avons analysée plus haut, on pouvait d'ailleurs remarquer une personnification des baraquements avec des verbes comme *s'enfuir* ou *s'agripper*. La voix du narrateur semble bien résonner d'une note tendre et amusée au souvenir de ce cocon de misère. Bien sûr, sa voix est celle de quelqu'un qui a gravi les échelons sociaux, et qui peut se permettre de décrire cet endroit un peu à la manière du voyageur qui raconte ses déboires avec amusement, parce qu'ils appartiennent justement au passé. C'est aussi la voix d'Azouz enfant, à un âge où les ressources développées pour oublier la misère ou du moins vivre avec peuvent être impressionnantes. Le passage du *Thé au harem d'Archi Ahmed* dans lequel Madjid se souvient de son enfance au bidonville souligne bien cette capacité d'adaptation mêlée d'inconscience :

> Les enfants jouent avec une petite graine d'insouciance dans la misère, dans la boue, sous la fumée dense et épaisse que crachent les cheminées. Ils se

[33] Michel Laronde, *Autour du roman beur*, L'Harmattan, 1993, p. 99

> débrouillent toujours, les gosses, pour s'amuser même sur un champ de mine... (TH, 117)

Lorsqu'il se remémore cette ancienne vie, Madjid habite toujours dans la cité, son avenir reste bouché et sa description du bidonville s'en ressent : elle est beaucoup plus sombre que celle du narrateur dans *Le Gone du Chaâba*. La métaphore du « champ de mine » est très violente par son contraste avec l'amusement enfantin ; mais elle permet de mieux cerner la complexité du regard que pose Azouz Begag sur le Chaâba : le narrateur sait que ce qu'il décrit peut être comparé à un champ de mine, il ne cache pas que les enfants jouent « au milieu des éclats de bouteilles, des pierres qui cognent sur des clous rouillés » (GC, 61), mais il trouve le moyen de s'en amuser malgré tout, ou du moins il le dessine comme un endroit davantage hors du commun que simplement misérable. Cela lui permet non seulement d'éviter l'écueil du misérabilisme, mais aussi de rappeler que les Chaâbi ressentaient un certain bien-être dans leur bidonville. Avec l'introduction du personnage de Bouzid qui suit la description du Chaâba, on comprend qu'ils y avaient leurs repères et leurs habitudes : « Bouzid a fini sa journée de travail. Comme à l'accoutumée, il s'assied sur sa marche d'escalier, sort de sa poche une boîte de chemma, la prend dans le creux de sa main gauche et l'ouvre. » (GC, 11). Les possessifs évoquent une sensation d'appartenance, et donc le sentiment d'être chez soi, surtout avec la marche d'escalier : ce n'est pas n'importe quel endroit, c'est son endroit, celui qu'il connaît et qu'il occupe chaque soir après le travail. L'habitude connote ici un confort psychologique qui vient nuancer l'inconfort matériel venant d'être décrit.

De plus, si ces familles restent attachées au Chaâba, c'est parce qu'il les préserve du regard extérieur et leur procure un espace de liberté. Ils peuvent notamment y vivre comme en Algérie : les femmes continuent de porter les habits traditionnels, on parle arabe, et on est libre d'organiser l'espace selon les fêtes ou les rituels, sans gêner personne ou subir un regard étranger parfois inquisiteur. Dans un lieu autre que le Chaâba, tout cela poserait problème, comme le souligne l'accumulation des questions que Messaouda se pose lorsque les familles commencent à déménager :

> Dans quel autre Chaâba les hommes vont-ils pouvoir prier dans les champs ou dans le jardin sans paraître ridicules ? Dans quel autre endroit vont-ils fêter l'Aïd ? Et pour les circoncisions, comment vont-ils faire ? Et pour égorger leurs moutons ? (GC, 147)

Ainsi, même si l'on a pu considérer cette « masse informe » avec ses « remblais qui l'encerclent » (GC, 11) comme une prison, pour les Chaâbi elle semblait surtout représenter un cocon qui les protégeait du malaise de vivre en terre étrangère. Ils ont pu y recréer un

véritable microcosme algérien. Dans une interview accordée à la revue *Urbanisme*, Azouz Begag précise : « Mon père n'est pas venu ici en 1949 pour venir en France, il est venu en ville, là où il y avait du travail. […] Géographiquement, on était complètement à l'écart de la civilisation, ce qui nous permettait de reconstituer une vie comme au bled. [34] ». Le but des Chaâbi n'étaient donc pas du tout celui de s'intégrer à la culture française, au contraire, ils désiraient pouvoir conserver leur culture parce qu'ils n'envisageaient pas de rester en France. Leur but était d'aller « là où il y avait du travail », d'offrir à leur enfants la chance d'étudier dans de bonnes conditions pour grimper dans l'échelle sociale, et d'économiser pour préparer leur retour au pays d'origine. Nous verrons donc dans le point suivant que la marginalité et la fragilité du Chaâba représentaient finalement un espoir, celui du retour, qui atténuait en quelque sorte l'inconfort du présent.

*L'espace de l'espoir : celui du retour*

Au sein du Chaâba, l'inconfort matériel n'est pas simplement synonyme de misère : il conserve à cet espace un caractère provisoire qui correspond à la perspective d'un retour au pays d'origine. Déménager pour habiter dans de meilleures conditions reviendrait en quelque sorte à accepter le fait de s'installer en France et à mettre une croix sur l'Algérie. Azouz Begag explique que ces familles « vivaient ici en faisant le maximum d'économies, sur tous les plans, pour construire un jour au pays, puisque leur vraie vie était là-bas. [35] ». Toute leur vie en France était donc tendue vers un futur en Algérie, et c'est pourquoi l'inconfort pouvait être supporté : ne pas avoir l'eau et l'électricité, c'était économiser, utiliser des matériaux de récupération pour construire les baraquements, c'était garder l'argent qu'il faudrait pour construire des maisons en dur au bled. L'esprit d'économie est très présent dans les romans d'Azouz Begag ; il constitue l'un des thèmes principaux de *La leçon de francisse*, puisque l'intérêt d'emmener son fils aux marché aux puces, c'est de lui apprendre à « faire des *zicounoumis* » (LF, 9), leitmotiv qui revient tout au long du livre comme une obsession. Le jeune narrateur éprouve des sentiments ambivalents quant à cette vie si particulière dans laquelle tout est pensé de manière provisoire. La comparaison de sa famille avec des vacanciers sur un terrain de camping revient à plusieurs reprises dans le texte, tantôt avec résignation, tantôt avec lassitude. Bien souvent dans notre corpus, la détermination du père à

[34] Thierry Paquot, « Invité(s) : Azouz Begag », *Urbanisme*, juillet-août 2002, n°325 [En ligne] http ://www.urbanisme.fr/issue/guest.php ?code=325 (dernière mise à jour le 8 juin 2011)

[35] *Ibid.*

ne vivre en France que dans le « *brouvisouare* » (LF, 10) est remise en cause par les autres membres de la famille, fatigués de se priver d'une *vraie vie* pour un lendemain qui n'arrive pas. Dans *Le Porteur de cartable*, cette tension se cristallise autour de l'achat d'un frigidaire. Tandis que Fatima s'extasie « devant un petit Frigévia » (PC, 16) d'une capacité de cent litres, Ali reste plus circonspect :

> Mon Père, qui ne l'écoutait guère, avait ouvert, fermé, ouvert et encore fermé la porte du petit Frigévia pour en conclure que lorsque nous retournerions chez nous, là-bas, à Bousoulem, il en achèterait un d'au moins deux cents litres. (PC, 16)

Le frigidaire symbolise bien le fait d'être installé, puisqu'il permet de conserver les aliments et d'en acheter en plus grande quantité au lieu de devoir en acheter chaque jour comme si on s'apprêtait à partir le lendemain. Mais Fatima devra continuer à suspendre « le sac de viande suintant le sang à un piton rouillé » (PC, 15), à la fenêtre, avec l'air du temps comme garde-manger, car son mari ne peut pas se résigner à faire une croix sur l'espoir du retour.

Rien ne paraît plus incertain, pourtant, que ce retour. C'est toujours en des termes imprécis que les pères répondent à ceux qui les questionnent sur la date prévue : « [La guerre] finira bientôt, *Inchallah* » (PC, 16), assure Ali ; « on va pas tarder ! » (BPP, 100) promet le père de Béni ; « Bi titre, j'va bartir l'anni brouchaine, bi titre li mois brouchain » (GC, 240), répond Bouzid au régisseur dans *Le Gone du Chaâba.* La *vraie vie* semble rester un rêve plus qu'un avenir proche. Tout y est imaginé de façon grandiose par rapport à la vie en France : « Toutes les semaines tu rajoutes une pièce » (PC, 13), réplique Omar à son père quand ce dernier lui raconte qu'il y a douze pièces dans la maison de Bousoulem, pour le consoler du trente-deux mètres carré qu'ils doivent partager à Paris. Souvent les pères, et parfois les mères, sont décrits comme rêvant à leur pays. Mais ce qui est donc considéré par opposition à la *vraie vie* en Algérie comme une fausse vie, devient finalement la réalité qu'ils connaîtront, pour la plupart, toute leur existence. Doria, dans *Kiffe kiffe demain*, en parle avec la touche d'humour noir qui lui correspond :

> Certains espèrent toute leur vie retourner au pays. Mais beaucoup n'y reviennent qu'une fois dans le cercueil, expédiés par avion comme de la marchandise exportée. Évidemment, ils retrouvent leur terre, mais c'est sûrement pas au sens propre qu'ils voyaient la chose... (KKD, 104)

Ce qui est intéressant dans le choix de la comparaison avec la marchandise exportée, c'est qu'on voit ici que ceux qui sont considérés comme des immigrés finissent par appartenir davantage à la France qu'à leur pays d'origine. Malgré eux peut-être, ils s'y sont finalement

installés et y ont fait leur vie. Dans ces conditions, ils ont dû nécessairement dépasser l'étape du provisoire et quitter les espaces qui lui correspondent, comme le bidonville.

La marginalité et la fragilité du Chaâba ne sont donc pas seulement synonymes de misère, mais aussi d'espoir. C'est pourquoi il sera très difficile pour ses habitants de l'abandonner. Azouz Begag nous offre ainsi une vision originale et nuancée de cet espace que l'on percevrait spontanément comme invivable. De cette manière, les Chaâbi ne sont pas représentés de manière à susciter la pitié ou le blâme. La complexité de la représentation de leur espace de vie reflète celle de leur situation et de leurs sentiments vis-à-vis de la France comme de l'Algérie.

## 2- La mort du Chaâba

Après avoir décrit la vie au Chaâba, Azouz Begag raconte la mort progressive et douloureuse de ce véritable cocon de misère, qui est d'abord mis en danger par le regard extérieur (celui de la police, puis de la presse), pour se trouver ensuite miné de l'intérieur par la révolte de Zidouma. Le bidonville ne peut pas survivre à cette double attaque : ses habitants le quittent peu à peu, privant cet espace de la chaleur humaine qui faisait sa raison d'être.

### *Un espace ébranlé par le regard extérieur*

C'est à mi-chemin du récit que le premier coup à la structure fragile du Chaâba est porté : la police vient perquisitionner à la suite d'une enquête sur un trafic de viande. En effet, le frère de Bouzid tient une boucherie hallal illégale. C'est Azouz qui, en toute innocence, guide les policiers vers l'abattoir, sous les regards désemparés des femmes. Cet épisode oblige à poser un nouveau regard sur le Chaâba parce qu'il met à jour le caractère illusoire, ou du moins extrêmement vulnérable, de ce microcosme algérien. Cette boucherie participait à la recréation d'une vie au bled puisqu'on pouvait continuer à consommer de la viande hallal : les moutons étaient tués et vidés de leur sang selon les coutumes religieuses. Si cette viande n'avait été vendue qu'au sein du Chaâba, la police ne serait peut-être pas intervenue : mais Saïd la vendait aussi aux familles maghrébines habitant des chalets plus proches de la ville.

En étendant son commerce hors du cocon que formait le Chaâba, Saïd a fini par attirer le regard extérieur jusqu'au cœur du bidonville. On voit donc que ce microcosme ne peut survivre que s'il reste clos sur lui-même, car vouloir étendre ses pratiques culturelles en dehors de l'enveloppe qui le protège, c'est courir le risque d'aller à l'encontre des pratiques culturelles qui font loi dans le pays où il se trouve, c'est brouiller les frontières entre l'extérieur et l'intérieur, et donc signer la disparition du microcosme, celui-ci devenant un espace comme un autre.

De plus, les Chaâbi ne sont pas uniquement des immigrés qui ne savent pas parler français et qui, par leur statut d'étrangers, peuvent faire barrière au regard extérieur : les enfants, qui pour certains n'ont connu que la France, ont un statut bien plus ambivalent et peuvent aussi bien servir de pont entre leurs parents et le reste du monde que l'inverse. Les réactions de Messaouda et d'Azouz pendant la perquisition policière sont ici très révélatrices. Dans un premier temps, la mère peut protéger le Chaâba en faisant semblant de ne pas comprendre ce que veulent les policiers, répétant « Bas couprand ! Bas couprand ! » (GC, 123) pour opposer la barrière de la langue à leur demande de coopération. Les policiers restent alors incapables de localiser l'abattoir. Mais lorsque l'inspecteur s'adresse à Azouz, la barrière de la langue et même celle de la culture n'est plus possible, puisque le petit garçon apprend à l'école qu'il doit respecter la morale. S'il veut rester en adéquation avec celle-ci, et être le bon élève que son père lui-même veut qu'il soit, il ne doit pas mentir à l'inspecteur. Il lui montre alors l'abattoir sans comprendre les conséquences de son acte, étant bien sûr trop jeune et trop naïf pour cela. En toute innocence, il trahit donc sa famille. D'une certaine façon, il fait l'autre moitié du chemin effectué par Saïd le boucher : il applique sa culture française jusqu'à l'intérieur du Chaâba, y guidant le regard policier et brouillant à son tour la frontière entre le microcosme et le macrocosme.

Avec cet épisode, le Chaâba devient pour le regard extérieur l'espace du crime. La « mare de sang séché » (GC, 125) jusqu'à laquelle Azouz guide les policiers résonne comme la preuve classique d'un meurtre. Mais c'est surtout dans le discours des médias que l'image du bidonville se déforme. Dans l'article de journal que Zhora lit à son père, les faits sont caricaturés et simplifiés. On parle par exemple d'un « important trafic de viande opéré par des Nord-Africains » (GC, 132), alors que seul Saïd vendait ses moutons, et aux quelques familles avoisinantes. Le pluriel vient donc remplacer le singulier, afin de dramatiser les faits. De plus, Bouzid est associé à son frère dans l'affaire, alors qu'il désapprouvait cette activité. Ce discours journalistique approximatif est dénoncé dans d'autres œuvres du corpus, et notamment dans *Le Sourire de Brahim* :

> [Les jeunes] considéraient les médias comme les propagateurs des thèses racistes, cultivant l'instinct de voyeurisme des gens, plus qu'autre chose. (SB, 134)

En effet, après la publication de l'article sur la boucherie, les Chaâbi semblent encore davantage victimes du racisme qu'auparavant. Quand Bouchaoui, un ami de Bouzid, vient lui raconter qu'il a été contrôlé et traité de bikou par des policiers, il ajoute : « Tous les jours, ça va être comme ça, maintenant. » (GC, 135). La tranquillité et le confort psychologique qu'offrait le Chaâba ne semble plus exister. Par ailleurs, ce confort psychologique est aussi miné de l'intérieur, comme nous allons le voir dans le point suivant avec la révolte de Zidouma.

*Un espace miné de l'intérieur : la révolte de Zidouma*

On a vu que dès le début du roman, le Chaâba semble fragilisé par des tensions entre deux clans, celui de Messaouda (la femme de Bouzid) et celui de Zidouma (la femme de Saïd). Cependant, cette rivalité se limite encore aux femmes et ne paraît pas exister entre les hommes. Bouzid, propriétaire du terrain, reste le chef respecté du Chaâba, et même quand il va insulter Saïd et détruire son abattoir après la venue des policiers, ce dernier ne bronche pas : « On ne lève pas sa main sur le chef du Chaâba, même s'il nous souille au plus profond de soi. » (GC, 130). L'utilisation du présent de vérité générale et du pronom indéfini « on » montrent bien ici qu'il s'agit d'une règle indiscutable, une règle qui structure le bidonville. Pourtant, c'est une femme qui va la remettre en cause, brisant alors une seconde règle d'or : garder sa place de femme. La révolte de Zidouma passe d'abord par le regard : « elle dévisagea [Bouzid] pour la première fois de sa vie » (GC, 130). Ce regard insistant s'oppose à l'attitude soumise de Messaouda qui, bien souvent, n'ose pas regarder son mari. Ici on sent que le regard se fait horizontal, sans plus aucun sentiment de peur ou de soumission. La courte phrase « elle osa » (GC, 130), fait sentir que l'on touche à un point de non retour. Le simple fait d'oser, c'est-à-dire de montrer qu'elle n'a plus peur de Bouzid, suffit à « briser l'indestructible » (GC, 136), et d'autant plus violemment que c'est un sujet féminin, « elle », qui ose. Le scandale est déjà complet, et le dialogue qui suit entre Zidouma et Bouzid ne fait que le confirmer :

– Qu'est-ce que tu es donc ? Allah en personne ? Nous ne sommes pas tes

> esclaves. Tu n'es qu'un être humain. Et encore...un être humain n'aurait jamais fait ce que tu as fait à mon mari. […] On dirait que tu es jaloux de lui. […]
> – Rentre chez toi, femme ! Ces histoires ne te regardent pas !
> – Non, je ne rentre pas chez moi. Je suis libre. (GC, 131)

Zidouma fait descendre Bouzid de son piédestal jusqu'à aussi bas que possible puisqu'elle remet non seulement en cause son statut de chef, mais aussi d'être humain, et l'accuse d'être jaloux de son frère, ce qui le met dans une posture inférieure à Saïd qui est pourtant son cadet. Le ton impératif de Bouzid n'a alors plus d'effet sur elle : « je suis libre » détruit toute idée de hiérarchie et d'ordre au sein du Chaâba. Même la supériorité physique de Bouzid n'est plus d'aucune utilité, puisque Zidouma le provoque par des « Frappe-moi ! » (GC, 131) pour lui montrer qu'elle ne craint pas sa force. Les deux belligérants finiront aussi enragés l'un que l'autre, et les voisins ne parviendront qu'avec peine à les « enfermer dans leurs cages respectives » (GC, 131). La scène se termine sur le sentiment d'Azouz d'être « désorienté » (GC, 132), ce qui souligne bien les conséquences de cet épisode pour le Chaâba : Zidouma, en se révoltant contre Bouzid à la place de son mari, détruit les deux fondements sans doute les plus importants de la loi du Chaâba, lui faisant perdre tout la logique de sa structure. Celui-ci n'y survivra pas.

*Une lente désertion des lieux*

Sur la trentaine de pages qui suit la révolte de Zidouma, on assiste à la lente agonie du Chaâba. Bouzid en a perdu le contrôle : « la moitié du bidonville appartient [à Zidouma] » (GC, 136). La discorde entre les deux clans s'est donc étendue aux hommes. Ce qui faisait la force du Chaâba avant le scandale de la boucherie clandestine, c'était la solidarité et la chaleur humaine malgré les disputes. On sent bien la nostalgie du narrateur lorsqu'il décrit ce temps où même Messaouda et Zidouma se partageaient leurs repas : Azouz portant des morceaux de galette pour la famille de son oncle croisait l'un de ses cousins apportant une assiette de couscous, les hommes dégustaient ensemble leur café en se berçant de musique orientale, et les enfants écoutaient la vieille voisine française, Louise, leur raconter des histoires. C'est cette chaleur humaine qui pouvait faire dire au narrateur : « Au crépuscule, le Chaâba est merveilleux » (GC, 63). Mais après la révolte de Zidouma, tout lien social semble avoir disparu : Saïd évite Bouzid, et si « la haine s'est dissipée, elle a fait place à l'indifférence, une terrible indifférence qui ronge l'âme du Chaâba » (SG, 137). L'indifférence est pire que la

haine car alors plus rien ne relie les êtres. C'est la froideur qui s'installe, une froideur mortifère pour un lieu qui survivait grâce à la solidarité de ses habitants.

Ces derniers quittent le Chaâba peu à peu pour aller habiter dans les cités de transit ou des appartements lyonnais, jusqu'à ce que Bouzid et sa famille restent seuls. Ce sont les Bouchaoui qui amorcent le mouvement, laissant leur baraque encore pleine de ses meubles mais « sans âme » (GC, 141). Dès lors, l'atmosphère du bidonville n'est plus décrite qu'en termes négatifs, avec le champ lexical de la lourdeur qui évoque un sentiment d'abattement et de déprime :

> Pour tous ceux qui restent au Chaâba, la vie quotidienne devient pesante et fade. L'atmosphère s'est alourdie comme si le ciel tirait à lui sa couverture de nuages gris-noirs. (GC, 141)

Même la venue du camion-poubelle, qui autrefois attirait des hordes d'enfants avides de fouiller les trésors qu'il allait décharger, ne provoque plus l'enthousiasme, et l'anaphore du terme « personne [36] » pour décrire ce manque de réaction donne l'impression que le bidonville est déjà vide. Les derniers à partir sont Saïd et Zidouma, et le narrateur peut alors dire que «le Chaâba est mort » (GC, 148), puisqu'il n'y a plus qu'une maison, le reste étant devenu un « remblai de matériaux de construction pour bidonville » (GC, 149). Né des matériaux de construction, le bidonville y retourne. Le laitier ne passe plus, et la vieille Louise devient indésirable. L'automne vient s'ajouter à cette ambiance funèbre, qui rappelle au narrateur un poème de Baudelaire appris à l'école, « Chant d'automne ». En effet, dans ce poème, il est bien question d'une lente destruction qui mène vers la mort. Pour Bouzid, il semble extrêmement difficile de se résoudre à quitter « son paradis » (GC, 148), mais il accepte finalement de déménager en août 1966. Cette date correspond bien à la tendance générale de l'époque : on comptait « de moins en moins de bidonvilles en France à partir de 1965-1966. [37] ».

Attaqué de l'extérieur et miné dans sa structure interne, le Chaâba ne survit pas. Azouz Begag nous décrit ainsi comme une mort naturelle celle de cet espace à la fois misérable et attachant. Mais pour la plupart des bidonvilles de France, le processus fut bien plus violent, car le gouvernement n'a pas pu tolérer longtemps ces habitations de fortune, et a décidé de les abattre lui-même. Comme la famille de Bouzid, les habitants ont donc dû déménager et s'adapter à un nouvel espace.

---

[36] « Personne n'a annoncé son arrivée. Personne ne s'est aggripé à son flanc. Personne n'a couru […]. (GC, 141)

[37] Yvan Gastaut , « Les bidonvilles, lieux d'exclusion et de marginalité en France durant les trente glorieuses », *Cahiers de la Méditerranée*, 69 | 2004, [En ligne] http ://www.joseph-wresinski.org/IMG/pdf/Gastaut.pdf

3- Deux ans dans le centre lyonnais

Le déménagement du bidonville à l'appartement lyonnais peut apparaître comme une amélioration de la qualité de vie. Mais nous allons voir que le confort psychologique est moins évident à trouver dans cet espace, et que le confort matériel lui-même reste relatif. Ce déménagement demande en tout cas un effort d'adaptation qui, à la fin du roman, est réduit à néant par la perspective d'un nouveau départ. Quitter le Chaâba, ce n'est donc pas quitter le provisoire et l'instabilité.

*Le nouvel appartement : une source d'émerveillements et de tensions*

Le nouvel appartement produit d'abord une impression positive : « Eh, c'est beau ! » (GC, 164) s'exclame Zhora lorsqu'elle y rentre. Cet adjectif sera repris plusieurs fois par Zidouma lorsqu'elle viendra rendre visite à Messaouda. En effet, ce nouvel espace est doté d'un confort matériel qui n'existait pas au Chaâba : l'électricité fait connaître les joies de la « lumière automatique » (GC, 166), de la télévision ou encore du « fer à repasser électrique » (GC, 173). Les murs sont recouverts de tapisserie et l'ancien locataire a laissé des meubles en formica flambant neufs, un lit capitonné et même des tableaux. Et surtout, le grand luxe, ce sont les toilettes, au système bien plus hygiénique et agréable que celui du Chaâba. Messaouda semble émerveillée par ce nouveau logement : « tous ces objets qui l'entoure la fascinent. Il suffit de l'observer caresser le frigo lorsqu'elle le nettoie. Elle craint de l'écorcher. » (GC, 173). Celle qui était servante dans une ferme à El-Ouricia prend maintenant soin de son appartement comme d'un bonheur fragile et inespéré. Elle craint même à tout moment de le perdre, puisqu'à l'exclamation de Zhora précédemment citée, elle répond sèchement en lui rappelant de ne pas attirer « el-rhaïn » (GC, 165), le mauvais œil. Cette croyance musulmane symbolise ce que le nouvel espace occupé inspire à la famille d'Azouz : un mélange de bonheur et de crispation. Ainsi, à l'émerveillement de Zhora succède immédiatement une tension nouvelle qui va s'installer peu peu entre tous les membres de la famille : la réprimande d'Emma envers sa fille est suivie d'une colère infondée envers Azouz, qui s'enfuit et emporte le virus de la zizanie avec lui, puisqu'il va se disputer avec son frère et

amener sur ce dernier le courroux paternel. Cette atmosphère d'agressivité se traduit autant verbalement (insultes, menaces) que physiquement, et la journée de déménagement se clôt sur l'emportement de Bouzid envers toute sa famille : « ah, bandes de diables, fils de démons, impurs, juifs...vous allez me sucer le sang. Allez, digage dlà, tous. Au lit ». (GC, 173)

Contrairement à ce qu'on aurait pu penser, l'acquisition de ce nouvel espace n'apporte donc pas le bien-être. L'ambiance familiale généralement paisible qui régnait au Chaâba se trouve électrisée par un énervement général, qui montre que le confort psychologique qu'ils ont connu est à présent menacé. Il commence à se fissurer. Quant au confort matériel, l'émerveillement du premier regard laisse bien vite place à une certaine désillusion. Le contraste entre le rêve et la réalité se ressent fortement dans la première phrase qui décrit l'endroit : « du couloir de l'entrée, nous contemplons le rêve pour lequel nous avons tant voulu fuir le Chaâba : une cuisine, un salon et deux minuscules alcôves sans fenêtres » (GC, 165). Une sensation d'étouffement commence déjà à naître, puisque le logement paraît sommaire, très réduit, et l'absence de fenêtre évoque un manque d'air et de lumière. Ainsi, quand Staf demande à son frère comment est l'appartement, c'est une description négative que lui en donne Azouz :

> Moi je trouve que c'est pas bien. D'abord, c'est tout noir. Quand on ouvre la fenêtre, on voit la façade de l'immeuble d'en face. Le soleil n'entre jamais chez nous. Et puis c'est tout petit. Et puis, il n'y a pas de salle de bains. (GC, 168)

Le nouveau logement n'offre donc qu'un confort relatif. Il semble qu'on y ait privilégié tout ce que le Chaâba n'offrait pas (les installations modernes, la solidité des murs et des meubles), mais qu'on y a négligé ce que le plus simple des habitats, même dans un bidonville, peut toujours offrir (la lumière, l'espace, un horizon) et qui sont les premières exigences auxquelles il faut répondre pour créer un espace de bien-être. Lorsque l'on vit à l'étroit, dans un endroit sans lumière, et sans pouvoir se mettre à la fenêtre pour voir un horizon qui s'étend, on ne peut que difficilement garder un esprit détendu et positif, et les tensions qui naissent dans la famille El-Ouricia semblent aussi liées à ces conditions. Il lui faut s'adapter à un espace de vie très différent de leur maison du Chaâba, et nous allons voir dans le point suivant que ce processus s'effectue plus ou moins péniblement selon les personnages.

*S'adapter et s'intégrer*

Une fois le déménagement terminé, la famille d'Azouz doit faire face à la solitude : ils ne connaissent pas leurs voisins et doivent s'efforcer de créer un nouveau tissu social. Mais la structure verticale de l'immeuble ne facilite pas ce processus. Comme l'explique Azouz Begag, le bidonville était « très pauvre sur le plan matériel mais très riche sur le plan humain. Pour l'habitant de ce village horizontal, ouvrir la porte sur l'extérieur rendait la rencontre possible parce que tout le monde était sur le même plan. [38] ». La famille El-Ouricia a perdu cette avantage en déménageant. C'est donc la solitude qui domine les premiers mois passés dans le centre lyonnais, une solitude accentuée par le contexte des vacances d'été. « Le quartier est mort », constate Azouz qui ne sait pas comment passer le temps dans ce « désert » (GC, 177), où tous les magasins sont fermés et où personne ne fait attention à lui : dans le bidonville, tout le monde se connaissait, mais dans une grande ville, c'est l'anonymat qui règne, et les gens peuvent le croiser « sans le regarder » (GC, 177). À la rentrée des classes, la situation s'améliore un peu : l'école est un espace de rencontre, et Azouz y retrouve un ancien Chaâbi, Ali Saadi, qui lui permettra de s'intégrer à un groupe de gones. Mais il reste mal à l'aise dans ce nouvel environnement où les codes ont changé : l'accent bouzidien n'est pas compris par les commerçants, et le buraliste se moque gentiment d'Azouz quand il lui demande du « tababrisi » (du tabac à priser) pour son père ; sa mère qui s'habille toujours à l'oriental lui fait honte quand elle vient le chercher à l'école ; et il doit apprendre le langage du gone, avec des expressions nouvelles comme « crécher » pour habiter.

L'adaptation est donc un procédé parfois pénible pour Azouz. En déménageant dans le centre lyonnais, sa famille a réduit son microcosme algérien au seul espace du foyer. Au dehors, c'est une vie à la française qu'il faut mener. Pour s'intégrer, Azouz doit alors apprendre à mener un double jeu, comme Ali qui se comporte différemment avec les filles françaises et les filles algériennes. Le contraste entre la candeur d'Azouz et l'assurance d'Ali a ici un côté très comique :

> Ali semblait très à l'aise avec les filles […]. Lorsque [Martine] a disparu derrière nous, il a même avoué :
> – Celle-là, ça fait longtemps qu'elle me cherche. Elle te plaît ?
> J'ai répondu que ses cheveux blonds étaient merveilleux.
> Il a dit :
> – C'est tout ?
> Arrivé à la maison, Ali a embrassé mes parents et tendu la main à ma sœur comme il se doit envers une jeune fille. (GC, 186)

[38] *Urbanisme*, art. cit.

Ainsi, selon que l'on se trouve au sein du foyer ou dans les rues de Lyon, le code à suivre est différent. Le personnage d'Azouz va jusqu'aux limites de ce double jeu de l'intégration, en affirmant aux frères Taboul qu'il est juif, comme eux, « parce que les Taboul sont deux, qu'ils connaissent bien la maîtresse et beaucoup d'autres élèves » (GC, 189). Le jeune écolier n'hésite pas à payer le prix de l'intégration, même si celui-ci lui reste en travers de la gorge. Être un vrai gone, c'est aussi traîner dans les rues, voler des vélos, ou encore tirer les jupes des filles, et Ali initiera Azouz à tous ces nouveaux divertissements qui vont totalement à l'encontre des règles paternelles.

Bouzid s'inquiète d'ailleurs de voir son fils prendre un mauvais chemin : « s'il commence à rentrer à 8 heures du soir celui-là, alors qu'il a même pas un poil, bientôt il va nous monter sur la tête... » (GC, 188). Le nouvel appartement, pour lui, est avant tout une source d'angoisses. Comme on l'a vu, le bidonville symbolisait pour lui l'espoir du retour. Il pouvait y faire le plus d'économies possibles dans cette perspective. Déménager dans le centre lyonnais, c'est s'éloigner du rêve de la vraie vie en Algérie. Le nouvel appartement a sérieusement entamé ses économies :

> Depuis à peine deux semaines, il a dépensé beaucoup de gros billets pour acheter le mobilier dont il se serait volontiers passé, pour payer trois mois d'avance au régisseur, pour les papiers, pour le déménagement. Ce soir, il a pris un acompte. (GC, 178)

Bouzid semble écrasé sous le poids de cette énumération de dépenses. Il doit se résoudre à s'endetter, ce qui est tout l'inverse des économies. Il est entré dans un autre système, celui de la société de consommation occidentale. L'angoisse qu'une telle situation lui inspire se traduit physiquement : les os de ses joues se creusent « de façon accélérée », et « il y a dans son visage une lourdeur », qui évoque le poids des soucis (GC, 178). Sur sa famille, Bouzid fait alors régner la terreur du gaspillage, et «litriziti » (l'électricité) est sa plus grande obsession. Il finit par ne plus donner un sou à Messaouda et par repartir au Chaâba. Il en reviendra au bout de quelques jours, mais le Chaâba restera pour lui un lieu de « pèlerinage » régulier (GC, 197), comme s'il ne parvenait pas à quitter pour de bon cet espace qui le rassurait à propos de l'avenir, et sans doute à propos de sa propre identité d'algérien. Les circonstances feront pourtant qu'il devra s'en éloigner encore un peu plus, avec un nouveau déménagement en perspective.

*Vers un nouveau logement : l'appartement dans la cité*

À la fin de son année de sixième, Azouz se sent bien dans son nouvel environnement. Il termine l'année avec les félicitations de son professeur de français, et il a tout un groupe d'amis. Mais ce bien-être sera de courte durée : à la fin du roman, Bouzid reçoit une lettre du régisseur lui expliquant que le logement change de propriétaire et que celui-ci veut vendre. Bouzid doit acheter l'appartement, ou le quitter. La famille est abattue par cette nouvelle. Azouz voit s'effondrer tout le monde qu'il vient de se construire : « soudain, dans ma tête, tout s'écroule. Un tremblement de terre qui engloutit Babar, Ali et Kamel, la rue de la Vieille, le Chaâba, le lycée Saint-Exupéry, M. Loubon. » (GC, 236). La perspective de ce nouveau départ lui fait perdre tous ces repères, même ceux qui appartiennent au passé comme le Chaâba. Le narrateur représente bien, ici, le choc de toute personne à qui on annonce un relogement obligatoire, même si on lui promet de vivre dans des meilleures conditions. L'esprit ne peut que résister, au départ, à cet engouffrement dans l'inconnu, à cet arrachement à tous ses repères. C'est ainsi que dans *Momo des Coquelicots*, certains habitants refusent d'être relogés : si leur cité est laide et délabrée, au moins ils savent à quoi s'en tenir, ce qui n'est pas le cas des nouveaux espaces qu'ils vont devoir occuper. Bouzid résiste donc aux pressions du régisseur. Ce n'est que sous la menace de l'expulsion qu'il se résigne, et le roman s'achève sur la perspective de ce nouveau départ. La famille semble condamnée à l'instabilité, comme dans *Ça t'apprendra à vivre*. Les dernières lignes évoquent même un autre voyage, celui du retour. Le régisseur demande à Bouzid quand est-ce qu'il repart dans son pays, comme si ce retour était une évidence, voire une obligation, et qu'il ne pourrait jamais vraiment s'installer en France.

C'est dans *Béni ou le Paradis Privé* qu'Azouz Begag fait évoluer ses personnages dans la cité de la Duchère. Leurs prénoms ont changé, ainsi que certaines caractéristiques physiques (le narrateur étant doté d'une surcharge pondérale), mais on sent bien qu'il s'agit plus ou moins d'une suite au *Gone du Chaâba*. Comme cela est annoncé à la fin du premier roman, les personnages arrivent à la Duchère au mois de juillet, et emménagent dans un « appartement F4 au deuxième étage » (BPP, 45), dont Béni donne une description aussi lapidaire que négative : « sans balcon pour étendre le linge, sans vue à cause de la forêt d'immeuble qui nous encerclait, sans ascenseur. » (BPP, 45). Il suit au départ le même schéma que dans *Le Gone*, puisque c'est à nouveau les grandes vacances et que Béni ne connaît personne. Mais il se montre plus habile à s'intégrer qu'Azouz, puisque celui-ci se contentait de regarder les autres gones jouer au foot, alors que Béni va leur demander de jouer avec eux. Il

sait s'imposer et n'hésite pas à aller vers les gens. Malgré tout, c'est le sentiment d'exclusion qui domine dans le livre, puisqu'on renvoie toujours le jeune lycéen aux origines étrangères de sa famille. Il doit rappeler sans cesse à ses professeurs et à ses camarades qu'il est né en France, et à la fin du roman, les portes du Paradis (une boîte de nuit) restent pour lui fermées. Pourtant, Béni se sent plus proche de la culture française que de la culture algérienne de son père. Il est d'ailleurs amoureux d'une jeune fille prénommée France, et finira par déclarer : « Entre mon père et la France, j'ai choisi la blonde. » (BPP, 110). C'est donc la problématique du conflit entre le foyer et l'extérieur que poursuit *Béni ou le paradis privé*. Le narrateur semble condamné à errer entre deux espaces : celui de son père, dans lequel il ne se reconnaît pas, et celui de celle qu'il aime, France, auquel on lui refuse l'accès.

Avec Azouz Begag, on suit donc le cheminement d'une famille issue de l'immigration, du bidonville à la cité. L'espace est au cœur des tensions car il détermine la relation de cette famille avec le pays d'origine et le pays d'accueil. Vivre au Chaâba, c'est avoir encore un pied en Algérie ; vivre en cité, c'est s'en éloigner tout en restant à la marge de la société française. Bouzid et les siens n'apparaissent donc jamais vraiment installés. Mais Azouz Begag fait moins d'eux des victimes que des personnages rattrapés par un enchaînement logique (à l'instar de la mort naturelle du bidonville) qui n'avait été imaginé ni par eux ni par les Français, dans l'esprit desquels la présence de ces immigrés était temporaire – ou en tout cas, *devait* l'être. On voit qu'ils entrent, de manière plus subie que voulue, dans un processus d'intégration qui suit des paliers avec les générations. C'est un processus qui demande du temps, comme le rappelle Sami Naïr, dans *L'immigration expliquée à ma fille,* à propos de l'immigration italienne, espagnole et polonaise au début du XXe siècle[39]. Il n'est donc pas étonnant qu'une des étapes de ce processus soit l'errance et le questionnement, mis en scène dans notre corpus par des voyages entre la France et l'Algérie.

[39] « Toute l'histoire de France montre que l'assimilation est un processus lent mais inévitable. » Sami Naïr, *L'immigration expliquée à ma fille*, Seuil, 1999, p. 34

## C) Voyages entre la France et l'Algérie

Paradoxalement, les voyages que nous allons analyser n'ont pas été effectués par ce immigrés adultes qui, comme on l'a vu, n'espéraient que de retourner dans leur pays. Ce sont leurs enfants qui se rendent en Algérie. Mais que ce soit dans *Journal « Nationalité : immigré(e) »*, dans *Le Sourire de Brahim* ou dans *Quand on est mort, c'est pour toute la vie*, ces voyages se terminent toujours par un retour en France. Nous verrons donc ce que signifie ce parcours de la France à la France, en passant pas l'Algérie, dans ces trois œuvres.

### 1- *Journal « Nationalité : immigré(e) »* : La quête d'un chez-soi

Dans son journal, Sakinna Boukhedenna raconte ses voyages en France et en Algérie, deux pays dans lesquels elle recherche en vain un endroit où elle se sentirait chez elle. Son parcours est aussi décousu que son récit, reflet d'une identité en inadéquation avec les deux pays et leurs codes. Bougnoule en France, « quahba min França [40] » en Algérie, même un toit est pour elle un abri difficile à acquérir. S'assimilant à des peuples sans terre, elle ne peut rêver que d'un chez-elle imaginaire.

#### *Errances et déconstruction de la logique spatio-temporelle*

Le journal de Sakinna Boukhedenna débute dans un sentiment d'instabilité et de désorientation : « je ne sais plus où je suis et où je vais » (JNI, 7), confie-t-elle. La multiplicité des toponymes qui vont, par la suite, parcourir le texte, répond à ce sentiment. La jeune femme apparaît sans cesse sur les chemins de l'errance. Non seulement elle effectue à deux reprises un voyage en Algérie, pour à chaque fois revenir en France, mais au sein des pays eux-mêmes elle est sans cesse en mouvement. En France, elle habite tantôt à Mulhouse, tantôt à Dijon ; elle fugue à Strasbourg avec ses sœurs ; elle part travailler à Sombernon et vivote un temps à Génevilliers ; et enfin les festivals l'attirent régulièrement dans des villes telles que

[40] « putain de France » en arabe (JNI, 98)

Colmar. En Algérie, elle ne reste pas simplement dans la capitale. Elle part trois semaines à Annaba, près de Constantine, et fait deux voyages dans le Sahara, à Tamanrasset. Son parcours est d'autant plus décousu que son journal ne respecte pas de véritable chronologie. Il ne s'agit pas, en fait, d'un journal au jour le jour mais plutôt d'un recueil de souvenirs, qui surgissent pèle-mêle et dont le désordre reflète la confusion intérieure de celle qui les rapporte. Certaines dates, d'ailleurs, perturbent la chronologie de manière évidente : par exemple, une lettre intitulée « fin janvier ! » (JNI, 59) vient s'intercaler entre deux autres datant du mois de février. Le temps et l'espace apparaissent donc comme deux dimensions disloquées, et la narratrice voyage dans l'une comme dans l'autre sans suivre de logique particulière. Cette errance constante et cette absence de construction sont le signe d'une identité qui n'a jamais été reconnue, et d'un esprit qui se trouve en perpétuelle quête d'une harmonie entre les logiques externes et sa propre intériorité. Sakinna vagabonde sans cesse car elle ne parvient pas à trouver de lieu dans lequel elle se sent acceptée comme elle est. La jeune femme se sent rejetée à la fois par la France, où elle est née, et par l'Algérie, dont elle possède pourtant le passeport.

*Bougnoule en France, immigrée en Algérie*

Sakinna ne cesse de le répéter tout au long de son journal : en tant qu'Algérienne née en France, elle est perçue de manière négative des deux côtés de la méditerranée. Pour elle, c'est un dilemme insoluble et une injustice extrêmement douloureuse. « Bougnoule en France, putain en Algérie, Fatma en France, immigrée en Algérie » (JNI, 91), résume-t-elle. Dans les deux pays, elle souffre donc à la fois d'une forme de racisme et de sexisme. L'une des manifestations de cette double exclusion, c'est sa difficulté à trouver un logement. En France, elle se heurte au racisme : « on ne loue plus aux Nords-Africains » (JNI, 25) lui lance-t-on à Dijon avant de lui fermer la porte au nez. En Algérie, elle est confrontée à un sexisme qui la révolte : une femme ne peut trouver un logement (appartement, chambre d'hôtel) que si elle est accompagnée de son mari ou d'un homme de la famille. L'autre solution est la prostitution. C'est pourquoi, en tant que femme seule et libre, elle est regardée comme une « quahba » (JNI, 85) et subit les harcèlements de tous les hommes, ou presque, qui acceptent de lui louer une chambre d'hôtel ou de l'accueillir chez eux. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles Sakinna change sans cesse de logement en Algérie. Elle alterne entre des prétendus intellectuels qui tiennent des discours progressistes et qui, une fois la nuit venue, lui

demandent compensation ; et les familles d'accueil qui l'observent d'un œil inquisiteur. Cette difficulté à trouver un logement où elle se sent accueillie telle qu'elle est, c'est à dire en tant que femme immigrée libre, montre de façon aiguë que tout espace lui est refusé, et pas seulement à l'échelle d'un pays : le simple bénéfice d'un toit ne lui est pas accordé. Ainsi la situation de la femme immigrée est doublement complexe. Elle poussera Sakinna à s'identifier à ces peuples sans terre qui vivent dans l'errance.

*Un peuple sans terre*

Dans *Journal « Nationalité: immigré(e) »*, Sakinna s'identifie aux Palestiniens car elle considère que, comme elle, « ils n'ont plus de terre » (JNI, 86). Elle compatit aussi au sort des Touaregs qui souffrent du racisme en Algérie, à cause de « leur tenue liée à leur culture » et de « leur couleur de peau noire » (JNI, 125). On pourrait même ajouter que son affiliation à la mode punk, en France, reflète ce sentiment de ne se reconnaître que dans ceux qui sont vivent à la marge et vagabondent sans cesse sur les routes. Dans de nombreuses autres œuvres du corpus, on retrouve des comparaisons similaires, avec des peuples connus pour ne pas (ou ne plus) posséder de territoire. Dans *Fais-moi peur* et *Les Deux Moitiés de l'amitié*, par exemple, le parallèle est établi avec le peuple juif. Dans *Le Sourire de Brahim* et *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, les protagonistes se sentent solidaires des gitans dont les camps jouxtent la cité : « parias en puissance, ils [servent] de défouloir aux bourgeois » (SB,33). Plusieurs œuvres contiennent aussi des références aux Indiens d'Amérique : ainsi quand Brahim va voir un Western, il se range toujours du côté des Indiens ; Omar, dans *Le Porteur de cartable*, surnomme Raphaël « l'Indien » (PC, 99) ; Béni compare sa mère à une « Sioux des temps modernes » (BPP, 48). On pourrait aussi évoquer les tentes d'Indiens que le grand frère de la narratrice, dans *Ça t'apprendra à vivre*, construit pour elle. Enfin, le peuple basque représenté dans *Saia* rappelle aussi cette idée d'une dépossession du territoire. Les peuples colonisés et les peuples nomades apparaissent ainsi comme des images de ce que ressentent les personnages dans leur rapport à l'espace. La comparaison s'arrête cependant au fait qu'ils ne possèdent pas de territoire : les Palestiniens, explique Sakinnna, ont toujours une culture, une langue, et si leur terre est « spoliée » (JNI, 86), elle a bien une existence physique. On pourrait faire la même remarque sur les Indiens. Les gitans ont aussi des « rites qui [remontent] à une lointaine mythologie » (SB, 33). Le problème des immigrés comme Sakinna, c'est qu'ils ne sont ni colonisés, ni de tradition nomade. On comprend donc qu'elle en vienne à rêver d'un

ailleurs imaginaire pour mettre fin à son errance.

*Le rêve d'un ailleurs*

Le journal de Sakinna se conclut sur la condamnation à l'errance : « me voilà immigrée sur le chemin de l'exil, identité de femme non reconnue je cours le monde pour savoir d'où je viens » (JNI, 126). Malgré tous ses voyages, la jeune femme n'a donc pas répondu à la question qui amorce le livre. Elle n'a pas trouvé cet endroit apaisant où elle pourra se sentir chez elle avec des gens qui lui ressemblent. Cet endroit ne semble pas exister, sauf dans l'imaginaire : « je rêvais de construire une île entre Marseille et Alger, pour enfin qu'on ait, nous, les immigrées et les immigrés, la paix. » (JNI, 103). Dans d'autres œuvres du corpus, ce rêve d'un ailleurs n'est pas aussi précis. Ce que désirent surtout les personnages, c'est échapper à l'espace dans lequel il doivent vivre au quotidien et dont ils se sentent pourtant exclus. Doria rêve ainsi régulièrement, dans *Kiffe kiffe demain,* qu'elle s'envole de la fenêtre, ce qui lui rappelle l'épisode de l'atlas, ce jour où elle a dessiné sur une carte du monde « le chemin [qu'elle allait] faire plus tard, en passant par les endroits les plus beaux du monde » (KKD, 73). Dans *Béni ou le Paradis privé*, au lieu de rêver à changer d'espace le narrateur s'imagine changer de peau. Il voudrait pouvoir vivre dans un monde de comédiens où chacun pourrait changer de rôle à sa guise : « plus de gros, plus de maigres, plus de Blancs, plus de couleur, plus de Béni-t'es-d'où-toi ? D'ici ou de là-bas ? » (BPP, 74), c'est un monde sans étiquettes, voire sans identités, dont il rêve. Et c'est ce monde qu'il semble atteindre, dans une envolée fantastique, à la fin du roman : « 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... » (BPP, 173). Le videur et le caissier, qui ont lui ont refusé l'accès de la boîte « Paradis de la nuit », représentent les autorités qui décident des étiquettes. Béni rêve de s'envoler dans un ailleurs à l'opposé de ce monde, un ailleurs où ils disparaissent.

Dans son journal, Sakinna Boukhedenna montre à quelle point il est difficile pour elle de trouver un endroit qui soit en adéquation avec ce qu'elle est. Sa rage et sa persévérance, et le style de son écriture que nous étudierons plus loin, donnent cependant un aspect plus révolté qu'attristant à cette incessante quête d'un chez-soi. Dans *Le Sourire de Brahim*, cette quête prend un aspect politique, le protagoniste cherchant à créer lui-même l'espace qui lui correspond.

2- *Le Sourire de Brahim* : la quête politique

Dans le roman de Nacer Kettane, les voyages de Brahim entre la France et l'Algérie correspondent à une recherche de l'action politique à mettre en place pour réaliser des idéaux humanistes. La toponymie des titres des chapitres met en évidence la relation entre l'espace et cette quête politique. Les voyages de Brahim le font évoluer dans sa réflexion et l'amènent à la conclusion qu'au lieu de suivre les mouvements politiques existant en France et en Algérie, il doit créer ses propres projets, délivrés des frontières qui séparent les nations, les cultures et toutes formes de clan.

*Toponymie des titres des chapitres*

*Le Sourire de Brahim* se divise en huit chapitres, et chacun fait référence à un lieu, ce qui montre bien que dans cette œuvre aussi l'espace occupe le cœur de la réflexion. Dans les quatre premiers chapitres (« Octobre à Paris », « Les jeux du cimetière », « De la Djeema à la Bastille », « Ces chants qui viennent de très loin »), Brahim se trouve en France ; dans les deux suivants (« Sous le soleil d'Alger », « L'Orient et ses rois »), il parcourt l'Algérie ; et enfin dans les deux derniers (« Les grondements de la cité », « Quand le béton fleurira »), l'action se déroule de nouveau en France. Les titres reflètent bien ce parcours qui forme une boucle de la France à la France en passant par l'Algérie. On peut voir dans ces voyages une quête identitaire, mais dans le roman de Nacer Kettane, c'est la quête politique qui domine, et tous les titres des chapitres portent ainsi une charge polémique. « Octobre à Paris » fait par exemple référence au 17 octobre 1961 : l'auteur rappelle la répression sanglante qui s'est abattue ce jour-là sur une manifestation pacifique des Algériens de la capitale. L'apparente neutralité du titre semble rappeler l'étouffement de l'affaire par le gouvernement, comme si rien de particulier ne s'était jamais passé ce jour-là, et que ce mois d'octobre avait été un octobre comme tous les autres. Le texte, par contraste, est chargé d'émotion puisque le petit frère de Brahim, qui doit avoir quatre ou cinq ans, est tué par une balle perdue. « Octobre à Paris » amorce donc le thème de la difficulté d'un combat politique sincère face à des politiciens qui paraissent, aux yeux du personnages, désespérants.

« Les jeux du cimetière » évoque l'autre versant de ce thème : la persévérance de Brahim qui, malgré tout, ne tombe pas dans le fatalisme. Le contraste entre le lieu lugubre et

le jeu évoque ici les ressources de ce jeune kabyle et de ses compagnons de galère, qui parviennent à s'amuser et à vivre même dans le plus sinistre des environnements. La cité décrite dans ce chapitre est un lieu marqué par la mort : le décor est gris, froid, et recèle des dangers mortels, comme des voies ferrées dont on n'a pas barré l'accès, ou une cage d'ascenseur sans ascenseur et non grillagée. La façade du bâtiment dans lequel Brahim habite est comparée à un visage marqué par la lèpre, avec sa peinture craquelée et ses fêlures. Mais les jeunes de la cité ne se laissent pas contaminer par cette ambiance mortifère, et cherchent sans cesse à créer des lieux de chaleur humaine. Cette persévérance se retrouve dans la double activité politique du chapitre « De la Djeema à la Bastille », la Djeema étant le cercle fréquenté par le père de Brahim, et la Bastille étant le lieu d'une manifestation des étudiants de mai 68. Brahim ne se reconnaît cependant ni dans l'un ni dans l'autre. Dans « Ces chants venant de très loin », l'authenticité des poètes kabyles lui parle bien plus que les discours vides des politiciens algériens ou des étudiants maoïstes. Brahim part donc en Algérie dans l'espoir d'y trouver un combat politique plus concret et efficace. Mais il se retrouve « Sous le soleil d'Alger », c'est-à-dire sous la coupe de nouveaux politiciens. Le soleil d'Algérie, symbole d'un ailleurs idéalisé, est une nouvelle désillusion. Ce pays qui se dit socialiste et libéré du système colonial reproduit le schéma de « L'Orient et ses rois », un schéma élitiste, patriarcal et liberticide. « Les grondements de la cité » font alors écho aux chants du quatrième chapitre comme un appel vers la France et surtout vers une nouvelle forme d'authenticité, qui se poursuit dans « Quand le béton fleurira » : le débat des jeunes de la cité, qui cherchent à mettre en place des idées concrètes pour acquérir un poids culturel et politique. Au lieu d'appartenir au passé, comme les chants des poètes, ces paroles et ces actes sont tournés vers un avenir pour lequel Brahim peut agir.

*Construire un pays sans frontières*

Dans *Le Sourire de Brahim*, les voyages entre la France et l'Algérie soulignent l'évolution de la réflexion politique de Brahim. Ils s'articulent comme un parcours dialectique qui permet d'arriver à la conclusion du roman : il ne faut pas se contenter de suivre des mouvements politiques, il faut créer le sien propre. Ainsi les mouvements dans l'espace traduisent moins une quête identitaire qu'une quête de l'action à produire. Brahim ne part pas en Algérie pour retrouver ses racines, il sait d'où il vient : il est né en Kabylie et c'est à ce

peuple qu'il appartient [41]. Il part surtout pour explorer « d'autres valeurs, d'autres mondes » (SB, 44), et pour trouver un modèle politique qui correspond à ses idéaux. Mais l'Algérie offre la même désillusion que la France. Il y observe les mêmes absurdités, les discours vides des socialistes algériens faisant écho à ceux des étudiants de mai 68. Il y connaît aussi le même sentiment d'exclusion :

> Ses pensées, telle une balle de ping pong, allaient d'un pays à l'autre. Alors qu'en France les adeptes du « Si tu n'es pas content retourne chez toi » faisaient rage, ici on le renvoyait dans un « chez lui » chimérique. Mais alors, c'était où « chez lui » ? (SB, 114)

L'image de la balle de ping pong, aussi parlante visuellement que dans ses sonorités, est aussi utilisée dans *Journal « Nationalité : immigrée »* [42]. Toutefois, à la différence du journal de Sakinna Boukhedenna, le roman de Nacer Kettane ne se termine pas sur l'errance, mais sur la détermination à agir pour sortir de ce jeu de ping pong en construisant soi-même l'espace nécessaire au bien-être.

Brahim revient en effet d'Algérie avec un nouvel objectif : au lieu de chercher à se rallier à un mouvement politique artificiel, il décide « de ne plus compter que sur lui-même, en essayant de trouver des gens qui lui ressemblent réellement » (SB, 124). L'imprécision du terme « gens » montre que Brahim ne cherche pas une ressemblance ethnique ou culturelle, mais bien une adéquation dans des idéaux et dans la manière de les concrétiser. En effet, Brahim perçoit avant tout l'espace comme un champ cultivable, et non comme une nation avec des frontières fermées et des valeurs inaltérables. L'Algérie est d'ailleurs pour lui « ni plus ni moins que la France avec du soleil » (SB, 86). Il se sent « chez lui partout avec la Méditerranée comme drapeau » (SB, 124). Ainsi le béton, pour lui, doit fleurir et il ne se soucie pas pour cela des origines de ceux qui vont le cultiver à ses côtés, ou encore de leur âge ou de leur sexe. Brahim a grandi dans un monde interculturel : parmi ses amis, il y a « Tahar, le Marocain ; Julio, l'Espagnol ; Patrick, le pied-noir ; Ago, l'Arménien ; et plein d'autres. » (SB, 34). Il se lie aussi bien d'amitié avec des filles qu'avec des garçons, avec des homosexuels que des hétérosexuels, avec des étudiants que des ouvriers. Ses idéaux sont marqués par cette diversité, et les contours de l'espace dans lequel il se sent chez lui sont dessinés par ces gens, et non par des frontières de papier.

> Est-ce qu'il faut vraiment avoir un pays pour se dire qu'on existe ? Ce pays, il l'aimait, comme il aimait l'Algérie, mais son territoire était là dans les yeux

[41] « Il appartenait à ce peuple, à cette culture ; ses racines étaient là, solides. » (SB, 71)

[42] « […] la France et l'Algérie sont égales sur une chose : jouer au ping-pong avec nous, les "Nationalité : Immigré(e)".» (JNI, 100).

> de Hocine, les rires de Tahar, les pitreries de Patrick, dans les mains gercées de sa mère, dans la voix rugueuse du père, dans l'odeur de la couscoussière. (SB, 173)

Le livre se clôt donc sur la certitude d'un avenir meilleur, marquée par l'utilisation du futur à la fois dans le titre du dernier chapitre et dans une succession de paragraphes qui promettent l'éclosion (en même temps que l'explosion) de la cité : « les frontières n'existeront plus » (SB, 175), prophétise le narrateur. Brahim ne recherche finalement pas un espace stable, un cocon aux repères inébranlables, mais plutôt un espace illimité dans lequel la stabilité n'est plus nécessaire.

Le roman de Nacer Kettane est donc construit autour d'une articulation dialectique de l'espace, celui à construire étant le dépassement de ceux qui existent. Si l'écriture de Sakinna Boukhedenna est révoltée, celle de l'auteur du *Sourire de Brahim* est donc résolument combative. Elle rappelle l'idée, évoquée précédemment, que l'intégration prend du temps ; elle ajoute celle qu'il faut soi-même agir, de façon créative et efficace, pour construire un pays dont on devient par conséquent partie intégrante. On trouve une conclusion similaire dans *Quand on est mort, c'est pour toute la vie*.

### 3- *Quand on est mort, c'est pour toute la vie* : la quête de justice

Dans ce roman d'Azouz Begag, le protagoniste voyage de la France à l'Algérie en quête de réponses face à l'injustice qui l'a frappé de plein fouet, avec la décision d'un « non-lieu » concernant l'homicide de son frère. En permanence sur la route, il suit un véritable parcours initiatique : tandis que ses rencontres en France le renvoient sans cesse à un pays appartenant au passé de sa famille, celles d'Algérie le poussent vers un avenir à construire.

#### *Le non-lieu*

C'est une injustice qui est à l'origine du voyage d'Amar entre la France et l'Algérie : son jeune frère a été abattu par un chauffeur de taxi en voulant s'enfuir pour ne pas payer la course, et le juge a décidé d'abandonner l'action judiciaire. Le « non-lieu » qui a été déclaré

sur cette affaire scandalise le narrateur, et le terme revient dans les premières pages comme une obsession : « NON-LIEU : pas eu lieu, somme toute. Le meurtre n'avait donc jamais eu lieu ! Telle était la conclusion de l'enquête. » (QM, 7). Ainsi le terme judiciaire prend une valeur concrète dans l'esprit d'Amar, avec un sens spatial et non causal : on passe de la locution *n'avoir pas lieu de*, c'est-à-dire *ne pas avoir de raisons de* poursuivre l'action judiciaire (ou plutôt, ici, d'éléments d'enquêtes suffisamment précis), à la locution *n'avoir pas lieu*, c'est-à-dire *ne pas se dérouler dans un endroit*. Ce jeu avec le terme judiciaire permet de dénoncer l'absurdité de la décision du juge, et la partialité de la justice. Plus largement, il exprime aussi le sentiment d'une existence niée, non reconnue au sein de la société, que l'on trouve aussi bien dans *Le Sourire de Brahim* que dans *Journal « Nationalité : immigré(e) »*. Dans les deux œuvres sont racontées des injustices similaires, qu'il s'agisse du 17 octobre 1961 ou de Sakinna qui explique qu'en Algérie elle pourrait être violée par des policiers sans que personne ne s'en offusque. Le non-lieu, c'est un peu la condition de ces personnages qui souffrent d'un manque de reconnaissance et auxquels on refuse un chez-soi. On peut ici penser à la signification du non-lieu de Marc Augé, pour qui il s'agit d'un espace de transit, où l'on ne se reconnaît pas et où on ne peut pas s'installer : ce sont par exemple les camps de transit ou les moyens de transport [43]. Cette définition correspond bien au seul espace dont semblent pouvoir bénéficier ces personnages : celui du mouvement perpétuel. Amar se lance ainsi dans des errances qui forment un véritable parcours initiatique, en France comme en Algérie.

*Errances et parcours initiatique*

La douleur de la perte et le sentiment d'injustice jettent d'abord Amar dans des pérégrinations à travers la ville de Lyon, en vélo puis en voiture. Il s'arrête dans plusieurs endroits symptomatiques de son état d'égarement et de sa quête de justice. Il entre d'abord dans le parc de la Tête-d'Or, lieu de promenade, propice à la flânerie et à la méditation, et dont le nom issu d'une légende (celle d'une statue du Christ à la tête d'or, enfouie dans la terre du parc à la fin du Moyen-Âge) évoque la naissance d'une quête. Le narrateur et sa monture font alors une première rencontre, celle du gardien du parc qui, « à cheval sur une Mobylette métallique » (QM, 18), vient lui barrer l'accès du parc parce qu'il est interdit d'y circuler à vélo après 12h30. Quand Amar lui demande la raison de cette injustice (« Pourquoi toi tu roules dans le parc à Mobylette, après 12h30 ? » – QM, 19), le personnage lui répond en le

[43] Marc Augé, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, 1992

renvoyant à un autre espace : « si vous êtes pas content dans les jardins de France, retournez dans votre désert ! » (QM, 20). La quête doit donc continuer. Amar se rend alors chez quelqu'un qui devrait être un peu plus intelligent que ce gardien, un savant qui devrait posséder des réponses : le médecin du travail. Mais lui aussi fini par le renvoyer sur la route : « changez d'air ! Partez ! » (QM, 22), ce à quoi obéit Amar qui reprend son vélo et pédale jusqu'à la gare Lyon-Perrache, lieu de passage par excellence dans la ville, et annonce de son voyage prochain. C'est le personnage du mendiant qui intervient alors, et le met à l'épreuve de la charité, épreuve à laquelle Amar échoue mais qu'il réussira plus tard dans le roman, en Algérie. Il va ensuite reprendre son vélo qu'il a laissé devant le poste de police, provoquant l'agent qui se trouve à l'entrée pour voir jusqu'où peut aller l'injustice : « ce vélo, il est à moi ! […] Je ne suis pas en train de le voler ! » (QM, 28) insiste-t-il, persuadé que l'agent va le soupçonner de vol parce qu'il est arabe. Mais le représentant de l'ordre lui ordonne à nouveau de partir. C'est à ce même poste de police que le narrateur revient, cette fois-ci en voiture, parce qu'il a grillé un feu rouge de peur de freiner brusquement sur une chaussée mouillée : c'est un dilemme judiciaire qu'il veut que les policiers résolvent ici. Ceux-ci, encore une fois, lui disent de s'en aller. Amar conduit enfin jusqu'à une aire d'autoroute où il décide de prendre l'avion pour l'Algérie.

C'est donc sur les routes algériennes que se situe la deuxième partie du roman. Les cinq jours que le narrateur passe à Aïn-El-Zina sont brièvement racontés. Ce rapide séjour est suivi d'un long trajet en bus vers l'aéroport, qui ne connaîtra que quatre interruptions. La première est celle du déjeuner au relais routier, endroit « typique du désert de l'Arizona » (QM, 77) qui donne l'impression au narrateur de se trouver dans un western. Un autre personnage de mendiant l'accoste, qui a la chance de s'appeler Mourad, comme le frère dont Amar fait le deuil. L'épreuve de la charité se mêle alors ici à l'occasion de retrouver un petit frère à travers cet « enfant d'une douzaine d'années » (QM, 77). Amar se montre très généreux avec lui, comme si cela lui permettait de rétablir l'injustice dont Mourad a été victime. En lui donnant deux billets de cent francs, il lui offre la chance d'un avenir meilleur alors que son cadet en a été privé. La seconde pause dans le voyage est celle qui est conséquente à la digestion. À cette occasion, un vieillard aveugle descend du bus pour continuer sa route en marchant dans le désert. Au chauffeur qui s'inquiète, il montre les « chemins invisibles » (QM, 100) qu'il va suivre. On verra que ce personnage mystérieux appelé « hadj pépère » (QM, 100), et qui évoque le personnage du pèlerin des romans d'initiation classiques, annonce la fin du récit.

La troisième interruption est celle du barrage policier, auquel Amar doit descendre non parce qu'il est soupçonné d'être un ennemi politique, mais parce qu'il vient de France. Le

hasard fait que le sergent a lui-même grandi à Lyon. Leur dialogue complice apprend alors au narrateur les réalités de la situation politique en Algérie, par le récit d'un meurtre injuste qui fait écho à celui de Mourad. Ainsi l'injustice se trouve dans les deux pays. La dernière interruption est due au retour de hadj pépère qui, pour toute explication, lance cette phrase mystérieuse : « Le pays, hier, a eu besoin de vieux croûtons […]. Aujourd'hui, moi je veux changer son destin. » (QM, 135). C'est finalement l'exemple dont avait besoin Amar. En effet, la justice ne se trouve pas en changeant d'espace. Il faut créer soi-même cet espace. Le roman se clôt ainsi sur le retour au travail du narrateur : la recherche en sciences humaines et sociales. « Y a encore du boulot dans ce domaine » (QM, 136), dit à Amar le policier qui, à l'arrivée en France, vérifie son passeport et lui demande son métier. Le travail d'Amar peut ainsi s'apparenter au trajet du vieillard aveugle sur les « chemins invisibles » : les chemins qu'il suit n'existent que dans son esprit, mais ce sont eux qui lui permettent réellement d'avancer et d'agir pour la vérité. Ainsi le roman d'Azouz Begag fonctionne comme un pendant intellectuel à la détermination à agir que l'on trouve dans *Le Sourire de Brahim*. Tous deux répondent à leur façon au questionnement de Sakinna Boukhedenna.

## Conclusion du chapitre 1

Grâce à ces analyses, nous pouvons donc remarquer que ce qui caractérise l'espace dans lequel est représentée la population issue de l'immigration, c'est le mouvement, comme si le processus de la migration étudiée dans la première partie se poursuivait dans les suivantes. Migrer, ce n'est pas simplement partir d'un pays pour aller vers un autre. C'est aussi apprendre à vivre dans ce pays, et le faire sien. C'est, souvent, faire le deuil du pays d'origine. À la migration succède l'intégration, et cet enchaînement ne peut s'articuler que sur plusieurs générations. La transformation intérieure par laquelle doivent passer les personnages se traduit par leur situation d'instabilité, leurs errances, et leur détermination à trouver ou a créer l'espace qui sera le leur. Ainsi, la population issue de l'immigration maghrébine est représentée comme une population en pleine évolution. Le lecteur n'a pas, ici, l'image de personnes incapables (voire refusant) de s'intégrer. Les auteurs sont loin de cacher la difficulté de cette intégration, mais ils en montrent aussi toute la complexité, et surtout, ils contredisent

le sentiment d'échec puisque l'espace dans lequel évolue ces personnages est toujours en construction. Le processus de leur intégration n'étant pas terminé, le temps du bilan n'est pas venu et c'est vers l'avenir qu'il faut se tourner. Comme l'explique Gérard Noiriel, le processus de l'intégration « se poursuit aujourd'hui, quoiqu'en disent ceux qui veulent absolument inquiéter l'opinion avec les "problèmes" d'immigration [44] ». Ces lectures peuvent donc être très instructives pour les jeunes lecteurs, qui peuvent à la fois se reconnaître dans les douleurs et les questionnements des personnages, et constater que la fin heureuse ou malheureuse de leur histoire reste en suspens. Ils peuvent eux-mêmes réfléchir et agir pour l'influencer, et participer à la construction d'un espace commun. En effet, cet espace ne se construisant pas tout seul, on voit bien que ce sont les acteurs de l'histoire qui occupent dans cette problématique un rôle primordial. Lorsque deux êtres appartiennent à des mondes différents, leur vie en commun crée nécessairement des tensions. L'étude de ces tensions apparaît donc indispensable, et c'est pourquoi nous analyserons, dans le chapitre suivant, le système des personnages dans les œuvres de notre corpus.

[44] Gérard Noiriel, *Le Creuset français, Histoire de l'immigration XIX^e – XX^e*, Points, « Histoire », 2006, p. VII

## CHAPITRE 2 : CARACTÉRISATION ET SYSTÈME DES PERSONNAGES

Immigrer et s'intégrer, c'est vivre avec des personnes qui ont une culture différente. Pour les parents, c'est voir leurs enfants grandir dans cette nouvelle culture. Il se crée donc nécessairement des tensions entre différentes valeurs, différents systèmes de pensée, différents codes. Comment ces tensions sont-elles représentées par les personnages de notre corpus ? Est-ce qu'elles ne mènent qu'à des conflits, ou permettent-elles un échange ? Dans plusieurs œuvres de notre corpus, une grande place est accordée au contraste des générations : en quoi la population issue de l'immigration maghrébine en est-elle particulièrement représentative ? Il semble tout aussi intéressant d'étudier l'image des rapports hommes-femmes au sein de cette population, puisque c'est là une source de tension très médiatisée : nous nous demanderons donc comment les personnages de nos œuvres mettent en scène ces relations, et s'ils les présentent d'une manière aussi négative que dans les médias. Enfin, il semble que l'analyse des amitiés interculturelles, très présentes dans notre corpus, soit nécessaire pour compléter cette réflexion sur les personnages. Les ouvrages de notre corpus font par exemple le récit d'amitiés entre une juive et un musulman, un pied-noir et un algérien, ou tout simplement un garçon issu de l'immigration maghrébine et un qui ne l'est pas. Comment ces amitiés se construisent-elles ? Que montrent-elles au jeune lecteur ? C'est donc en étudiant la manière dont s'articulent les personnages, en particulier lorsqu'ils forment des couples et des duos, que nous verrons comment la population issue de l'immigration maghrébine est représentée dans la relation de l'autre à soi, thème central dans la problématique de la mixité sociale.

## A) Les relations intergénérationnelles

Les relations intergénérationnelles occupent une place importante parmi les différentes problématiques abordées dans notre corpus. Brigitte Smadja, dans *Il faut sauver Saïd*, montre le fossé qui peut exister entre les parents immigrés et leurs enfants nés en France. Mais Azouz Begag, sans dissimuler un décalage évident, témoigne de la complicité possible entre un père et son fils dans *La Leçon de francisse*. Quant à Valentine Goby, le parallèle qu'elle construit entre Chaïma et son grand-père dans *Chaïma et les souvenirs d'Hassan* souligne en même temps l'écart des deux générations.

### 1- Le fossé parents-enfants dans *Il faut sauver Saïd* : entre la caricature et le réalisme

Malika Person écrit dans un article pour *La Matricule des anges* que le roman de Brigitte Smadja « évite les discours convenus [45] ». Ce que l'on peut dire en tout cas, c'est qu'elle n'épargne pas ses personnages, et notamment ceux des parents de Saïd. Entre ces derniers et leurs enfants semble exister un véritable fossé, qui a des conséquences à ce point extrêmes que l'on a parfois l'impression de tomber dans la caricature.

#### *Aveuglement et immobilisme*

Dans *Il faut sauver Saïd*, l'aveuglement et l'immobilisme des parents vis-à-vis de leurs enfants est sans doute le signe le plus alarmant du fossé qui existe entre eux. La mère, surtout, semble vivre dans l'ignorance complète du monde extérieur et de la réalité que vivent ses enfants. Ce qui la caractérise avant tout, c'est son incapacité à comprendre les signes que lui renvoient ses fils et sa fille, ou du moins à réagir à ces signes. La langue constitue ici une première barrière, comme on peut le voir dès la première lettre du journal. Saïd raconte qu'il a demandé un dictionnaire pour son anniversaire et qu'il recopie les définitions qui lui plaisent :

[45] Malika Person, « *Il faut sauver Saïd* », *La Matricule des anges*, n°046, octobre 2003, [En ligne], http ://www.lmda.net/din/tit_lmda.php ?Id=17440 (dernière mise à jour le 1er juin 2011)

« je dis parfois les mots à maman, elle les répète, elle sourit, elle ne comprend pas. Elle parle mal le français. » (SS, 6). Saïd essaie donc de partager avec elle un peu de la culture française qui constitue son monde en dehors du cocon familial, mais c'est en fait un monde qu'elle n'a jamais vraiment connu, dont elle ne comprend pas les codes, et elle ne peut qu'écouter gentiment et répéter vaguement, un peu comme une grand-mère avec laquelle son petit-fils essaierait de partager sa passion pour l'informatique. Le fait de répéter symbolise aussi l'attitude d'immobilisme de la mère, qui se décline de manière plus grave avec ses autres enfants.

Abdelkrim, en tant que premier fils, est son préféré, quoiqu'il cache à peine le fait qu'il vole, et rentre de plus en plus tard à la maison : « pour elle, il n'a pas quatorze ans, il n'a jamais grandi, elle le défend toujours » (SS, 35). Ainsi pour la mère de Saïd le temps est immobile, et par conséquent son attitude vis-à-vis d'Abdelkrim l'est aussi. Elle ne réagit pas non plus lorsque son dernier enfant, Mounir, montre des signes de surdité. C'est Saïd qui emmène son petit frère à l'hôpital. Devant ce manque de réaction maternelle, Samira (sa fille) se met en colère et lance à sa mère qu'elle n'attend que ses dix-huit ans pour devenir enfin « une femme libre » : « Maman n'a pas eu l'air de comprendre ce que ça voulait dire. » (SS, 43), raconte Saïd. Ce portrait de la mère est donc si peu nuancé qu'il semble davantage correspondre à un cliché qu'à une réalité. Ce qui manque en tout cas ici, c'est une variété de personnages qui pourrait venir complexifier la réalité que représente cette mère de famille. Celle-ci répond, au fond, à une certaine logique : elle est mère au foyer, elle a été éduquée en Algérie, et même quand elle tente de prendre position vis-à-vis de ses enfants (elle essaie de défendre Samira contre Abdelkrim), son mari la fait taire. Il semble que l'autorité du père de Saïd la maintienne donc dans l'immobilisme que nous avons observé précédemment. Mais aucun autre personnage maternel ne vient former un contre-point à cette représentation de la mère de famille issue de l'immigration maghrébine.

*L'absence de dialogue*

Le père lui-même peine à sortir d'un aveuglement effrayant vis-à-vis d'Abdelkrim : « il ne peut pas imaginer que son fils soit un voleur » (SS, 35), explique Saïd. Il considère qu'il a bien élevé ses enfants, et le narrateur reconnaît en effet la valeur de ce qu'il leur a appris : « être bon, honnête, faire ses devoirs » (SS, 72). Il n'est pas aussi passif que sa femme et distribue même des gifles de temps en temps, mais cette autorité semble frapper dans le vide

car elle n'est pas soutenue par un dialogue. Chaque crise familiale aboutit à la violence et à la rupture, sans permettre de discuter une fois les esprits apaisés. Ainsi Abdelkrim est finalement envoyé en Algérie, pour éviter qu'il ne finisse en prison comme son cousin Tarek. De plus, les enfants ne connaissent visiblement pas l'histoire de leurs parents et n'ont aucune explication sur ce qu'ils observent chez leur père et leur mère. Abdelkrim ne réalise sans doute pas que ses parents ont émigré pour lui offrir une vie meilleure, et lorsqu'il voit son père au chômage, il n'éprouve pour lui que du mépris et va chercher dans la rue des autorités de substitution (son cousin Tarek, ou plus largement le groupe des jeunes de son âge). Saïd explique qu'il ne sait rien de l'Algérie : « mes parents ne parlent pas de l'Algérie sinon pour nous répéter que, là-bas, c'était mieux » (SS, 88). Il ne connaît « aucune histoire du Coran », et ne sait « ni lire l'arabe, ni l'écrire, ni le parler » (SS, 76). Ainsi non seulement Saïd ne peut pas partager la culture française qu'il connaît avec ses parents, mais ceux-ci ne lui enseignent pas non plus leur propre culture, celle dans laquelle ils ont grandi en Algérie. Il n'y a donc aucun échange entre les deux générations. L'éducation, pour le père, est constituée de repères simples : il faut rentrer à temps pour le dîner, il faut être poli, et il faut bien se comporter à l'école. Il ne semble pas capable d'appréhender des situations plus complexes. Ainsi, lorsque le professeur de français de Saïd donne une punition collective à sa classe, Antoine (l'ami de Saïd) n'a pas peur de la réaction de son père, car il sait que celui-ci le croira quand il dira que ce n'est pas de sa faute ; le narrateur, lui, n'est pas si confiant : « moi, je pensais, mon père ne me croira pas et j'aurai droit à une gifle. » (SS, 14). Le père d'Antoine constitue d'ailleurs la parfaite antithèse des parents de Saïd, et nous verrons dans la partie suivante que le narrateur se prend même à rêver de changer de famille.

*Une représentation pessimiste des relations parents-enfants*

Même si le portrait des parents de Saïd n'est pas entièrement négatif, puisque l'on sent bien que ces gens souhaitent le bonheur de leurs enfants, les relations qu'ils entretiennent avec eux semblent avoir un avenir plutôt sombre. Les frères et sœurs de Saïd dessinent les trois chemins qui s'offrent à lui, dans une situation dont ses parents sont incapables de le sortir. Avec Samira, sa sœur aînée, c'est le chemin de la rupture : elle part de la banlieue pour fuir Abdelkrim qui veut la séquestrer et lui faire porter le voile. Abdelkrim, quant à lui, représente le chemin de la rue[46], c'est-à-dire la soumission à la loi du groupe, à laquelle il est si difficile

[46] On peut d'ailleurs se demander si l'orthographe de son prénom, qui peut aussi s'écrire *Abdelkarim* (le serviteur du

de résister pour Saïd dans son immense collège où les redoublants comme Tarek font la loi. S'opposer à eux, c'est risquer de se retrouver non seulement isolé, mais aussi violenté, et Saïd doit d'ailleurs accepter de travailler dans le trafic de drogue de son cousin, qui menace de s'en prendre à Samira s'il ne le fait pas. Le troisième chemin, c'est celui de Mounir, qui s'enferme dans la surdité : « j'aurais voulu être sourd comme Mounir » (SS, 57), confie Saïd à son journal, quand il est épuisé du bruit et de l'agressivité qui l'environnent. Les parents n'arrivent à éviter ni la rupture, ni la rue, ni la surdité à leurs enfants, et on se demande quelle issue pourra trouver Saïd.

Il semble finalement ne pouvoir se réfugier que sous l'aile de parents de substitution. Les deux professeurs dont il est question dans le livre, Mme Beaulieu et M. Théophile, forment comme un couple parallèle : la jeunesse de l'enseignante fait sa fragilité, mais aussi son dynamisme, et elle a le courage d'emmener à Paris une classe qui lui mène la vie dure ; l'âge de Monsieur Théophile fait sa force, et il représente l'autorité qui manque à Mme Beaulieu. C'est à lui que Saïd finit par confier son journal, et il rêve même « de vivre pour toujours avec lui » (SS, 41). Ici Brigitte Smadja va loin, même si elle exprime certainement le sentiment qu'un enfant comme Saïd peut ressentir. On peut cependant se demander quel effet peut produire sur le jeune lecteur un tel rejet des parents algériens, pour un personnage qui incarne visiblement l'école républicaine dont l'auteur est nostalgique. L'opposition du père de Saïd et du père d'Antoine peut aussi venir nourrir cette interrogation. Le père d'Antoine représente le père parfait : il écoute son fils, et cherche à le protéger en déménageant, à la fin du livre ; il est cultivé, et il n'hésite pas à emmener Antoine et Saïd à la campagne pour le week-end, alors que les parents de Saïd n'osent pas franchir le périphérique pour visiter la capitale ; il fait la cuisine et la vaisselle, alors que dans la famille de Saïd, « les garçons n'aident pas les femmes » (SS, 36). Il est divorcé, certes, mais il s'entend toujours très bien avec son ex-femme, et Antoine n'a « pas l'air triste du tout de cette situation » (SS, 73). On a donc clairement ici l'opposition du couple traditionnel issue de l'immigration et du couple moderne occidental, et cela accentue l'impression de basculer dans un manichéisme qui est d'autant plus gênant que l'œuvre se veut réaliste. Ce que l'on peut dire en tout cas, c'est que l'articulation des personnages adultes offre une représentation très pessimiste des relations entre les parents et les enfants issus de l'immigration maghrébine qui vivent en banlieue.

On sent bien que Brigitte Smadja écrit pour dénoncer un drame, celui des enfants

Généreux, en arabe), n'est pas une façon d'évoquer le chemin du « crime » vers lequel se dirige l'adolescent. Au lieu d'être le serviteur du généreux, le jeu avec les sonorités du lexique français ferait de lui le serviteur du crime, et c'est en effet ce qu'il devient.

comme Saïd, et qu'elle veut montrer toute l'étendue de ce drame. Sa description des relations familiales s'en ressent nécessairement. Elle dénonce l'immobilisme, l'aveuglement et le manque de dialogue sans craindre d'aller très loin dans la critique, mais son but semble être moins de choquer que de faire réagir, comme le titre y engage. C'est un état d'esprit tout autre qu'Azouz Begag décrit la relation père-fils dans *La Leçon de francisse*, et la représentation qu'il en fait est par conséquent plus optimiste, et sans doute aussi plus nuancée.

## 2- La relation père-fils dans *La Leçon de francisse*

Dans ce roman, l'histoire se déroule dans les années 1960. L'atmosphère n'est alors pas encore celle des cités d'aujourd'hui, même si le narrateur et son père vivent dans un bidonville. Azouz Begag représente donc la relation entre les les deux personnages sous une lumière plus positive. Il ne cache pas le décalage qui existe entre eux, notamment au niveau du langage. Mais le petit garçon ne rêve pas pour autant d'un autre père, comme Saïd. Il prend même conscience de la valeur des enseignements de son père, un ouvrier analphabète.

### *Le décalage du langage*

Ce roman d'Azouz Begag commence par un mélange de joie et d'incompréhension : le père annonce à son fils qu'il doit apprendre à devenir un adulte et qu'il va donc l'emmener au « marchipisse » (LF, 7). Le narrateur est ravi mais ne comprend pas du tout de quoi il s'agit : « marchipisse ? C'était la première fois que j'entendais ce mot. Au début, je croyais que ça voulait dire marcher et faire pipi en même temps [...] » (LF, 8). Il doit demander la traduction à sa grande sœur, qui lui explique que son père va l'emmener au marché aux puces. La situation est comique, mais elle montre aussi que les deux personnages ne parlent tout à fait pas le même langage : tandis que le fils parle français, et traduit donc « marchipisse » par les deux mots qu'il connaît dont les sonorités lui semblent les plus proches, le père parle « d'une étrange manière dans une langue mélangée d'arabe et de français » (LF, 7), et prononce donc *marché aux puces* avec son accent algérien. Azouz Begag utilise ainsi les caractéristiques du sociolecte des immigrés algériens pour souligner le décalage existant entre le père et le fils, le premier ayant encore un pied en Algérie tandis que l'autre est baigné dans la culture française.

Plus loin, il montre que c'est parfois le père qui ne peut pas comprendre le fils :

> Bien sûr, je suis grand maintenant, mais un kilomètre à pied, ça use, ça use, un kilomètre à pied, ça use les souliers, et déjà que les miens sont troués...Je blague avec lui, mais il ne comprend pas, il dit : « Kiski ti dis ? » (LF, 19)

Le petit garçon joue avec les mots et les références de la culture française, ce que son père ne maîtrise pas. La complicité n'est donc pas évidente entre les deux personnages.

Une scène montre particulièrement bien ce qui les sépare : tous les deux sont sur le chemin du marché aux puces, et le petit garçon admire ce qu'il voit autour de lui, donne des coups de pied dans les feuilles et fait de la fumée avec sa bouche dans l'air froid de l'hiver. Son père, au contraire, garde la bouche fermée pour que la maladie ne l'empêche pas de travailler, demande à son fils de ne pas abîmer ses chaussures en tapant dans les feuilles, et ne prête pas attention au décor : « ses pensées sont ailleurs, là-bas, demain » (LF, 17). On voit donc que le fils se concentre sur le *hic et nunc* alors que toutes les pensées de son père sont tournées vers un avenir en Algérie. Ils semblent appartenir à deux espaces différents. Cette disharmonie se traduit aussi dans la manière dont chacun considère la fête de Noël. Le petit garçon voudrait avoir des cadeaux comme tous les autres enfants, et il aime regarder les décorations dans la ville. Son père y est au contraire insensible : « cela ne brille pas pour lui » (LF, 73). Il ne veut pas fêter Noël non seulement parce c'est une fête chrétienne, mais aussi parce qu'il ne veut pas devenir un « consommateur en France » (LF, 35) : ce serait renoncer à l'Algérie. Ainsi le décalage observé précédemment à propos du langage est en réalité symptomatique de toute une scission entre les deux personnages. Pourtant, nous allons voir dans le point suivant que le petit garçon n'en vient pas à rêver d'un père de substitution, ce qui était le cas de Saïd dans le roman de Brigitte Smadja.

*Lunettes de Prof : le faux père*

La rencontre du narrateur avec Lunettes de Prof intervient après l'épisode du marchand de jouets et celle du cousin Amor. Le jeune garçon est triste parce que son père n'a pas voulu lui acheter un train électrique. Il se dit qu'il en a parfois assez de vivre dans le provisoire et de devoir faire des économies. Quand son père rencontre le cousin Amor, le jeune garçon écoute avec distance la discussion des deux adultes. Mais il est impressionné par la double leçon du vieil ouvrier : celui-ci lui dit que « l'important est de ne pas être commandé par quelqu'un, comme ils l'ont été eux, dans les grasses prairies d'Algérie quand ils étaient en colonie

obligatoire » (LF, 44), mais il ajoute aussi que « pour devenir quelqu'un dans la vie, il faut lire, lire et lire » (LF, 47) car le peuple ne peut pas respecter l'autorité de quelqu'un qui n'est pas savant. Le narrateur s'aventure donc vers le stand de livres et commence à lire *Vingt mille lieux sous les mers*. Mais le marchand, qui le prend pour un voleur, le regarde avec suspicion. Il demande à l'homme aux lunettes qui feuillette des livres à côté s'il est le père du jeune garçon. Le monsieur acquiesce et prend la main du narrateur qui, paniqué, s'enfuit retrouver son père. Il est persuadé que cet homme, qu'il surnomme « Lunettes de Prof » parce qu'il ressemble à un maître d'école, voulait l'enlever.

Cet épisode est intéressant parce que le jeune garçon aurait pu jouer le jeu de Lunettes de Prof, qui voulait simplement lui permettre de « lire gratuitement des livres » (LF, 61), mais il refuse catégoriquement de tromper qui que ce soit sur l'identité de son père. Pourtant, ce personnage représente tout ce qui manque à la figure paternelle pour le petit garçon : il pourrait partager avec lui le plaisir de la lecture, les chansons qu'il apprend à l'école, ou encore les joies des fêtes de Noël. Mais il ne se laisse pas piéger par cette tentation. Grâce à cet épisode, on comprend que même s'il existe un décalage entre le père et le fils, celui-ci n'altère en rien l'affection qui les relie. De plus, le petit garçon agit selon la dignité que cherchent à lui enseigner son père et le cousin Amor. Il considère que Lunettes de Prof a eu, comme le marchand, des préjugés à son égard, puisqu'il l'a pris sous sa protection comme s'il était un enfant pauvre et abandonné qui n'aurait pas d'autres occasions de lire des livres. Or le narrateur refuse qu'on le prenne en pitié. Il a sa fierté, il a un père pour s'occuper de lui, et c'est vers ce père qu'il revient. Il ne compte pas le renier pour la culture française. Au travers de ce récit d'une journée au marché aux puces, on découvre donc peu à peu en quoi consiste la « leçon de francisse » : il ne s'agit pas simplement d'apprendre à faire des économies, mais aussi d'apprendre ce qu'est la dignité.

*Une « leçon de francisse »*

Au centre du roman, le narrateur comprend que « […] penser beaucoup pour dépenser moins. C'est ça la leçon de morale du jour. » (LF, 40). Mais il ne s'agit pas simplement de faire des économies. On voit d'ailleurs ici que le jeu de mots entre « penser » et « dépenser » instaure un parallèle entre le fait de consommer immodérément et celui de se vider de toute réflexion. La société de consommation est tout juste en train de naître au moment où se déroule l'histoire (dans les années 60), mais Azouz Begag a publié ce livre en 2007 et il est

très probable qu'il ait pensé, en écrivant, à cette société où l'on s'abrutit dans la consommation sans penser à long terme. Le leçon du père, cependant, ne tombe pas dans l'excès inverse, c'est-à-dire l'avarice. Il achète même deux tickets de bus pour rentrer, alors que le trajet est gratuit pour les enfants : pour lui, profiter de cette offre devant son fils serait s'abaisser à la mesquinerie. Il préfère se payer le luxe de la largesse et de la fierté. Par contre, acheter un petit train électrique au prix fort, c'est se faire voler bêtement, et on ne peut pas se le permettre quand on a un projet de vie à financer. La « leçon de francisse » est donc complexe. En emmenant son fils au marché aux puces, le père cherche à lui faire comprendre la nécessité d'avoir une ambition et de penser à long terme, tout en évitant de tomber dans la mesquinerie. Ainsi il lui fait la belle surprise de lui offrir, à la fin du roman, le petit train électrique : il en a fait baisser le prix de moitié. Mais le petit garçon n'a pas assisté au seul échange qui aurait pu lui permettre de comprendre comment son père négocie les prix, ce qui montre bien que la leçon va au-delà de la gestion de l'argent.

Ce voyage au « *marchipisse* » renforce la complicité entre les deux personnages, parce que le narrateur comprend mieux son père. L'enseignement de cet homme qui est un ouvrier analphabète n'a rien à envier à celui que pourrait dispenser Lunettes de Prof. Il apprend à son fils l'importance de la dignité, qui guide tout son projet à long terme : on le devine à travers le discours du cousin Amor, qui fonctionne comme un double du père. Si ces hommes ont réclamé l'indépendance, c'est pour se sentir à nouveau dignes. Et s'ils travaillent dur en France, c'est dans le but de pouvoir jouir de cette dignité retrouvée en Algérie, et aussi pour donner accès à l'instruction à leurs enfants. Dans ce lieu de consommation quotidienne qu'est le marché aux puces, le narrateur apprend donc l'importance de valeurs qui dépassent celle de l'argent. Son père n'est esclave ni du présent, ni de l'avenir, il sait jouer avec eux comme avec la langue française, une langue qu'il n'a jamais pris la peine de parler correctement mais qu'il pourrait maîtriser s'il le voulait. Son fils est plus capable que lui de faire une leçon de français, et il corrige d'ailleurs son père, mais celui-ci s'en amuse et continue à dire « icoule » (école), « sauvage » (chauffage) ou « formage » (fromage) pour provoquer et taquiner son fils.

> Il est joyeux. Il joue avec les prononciations. C'est dimanche. Pas de ciment aujourd'hui. Pas de contre-maître. Il parle français comme bon lui semble. C'est un homme libre, il est chef de lui-même. (LF,65)

Ainsi le rapport au langage, qui était problématique au début du roman, devient l'occasion d'un jeu complice entre le père et le fils. Si le second peut donner une leçon de français, le premier lui aura enseigné le « francisse », qui est le signe de sa liberté et de sa dignité.

À travers cette « leçon », Azouz Begag opère donc une réconciliation entre les codes du père et ceux du fils. Le décalage qui apparaît au début du livre devient l'objet d'un jeu complice entre les deux personnages, au lieu d'être simplement la cause d'incompréhensions et de frustrations. Dans *Chaïma et les souvenirs d'Hassan*, la relation intergénérationnelle évolue aussi vers un rapprochement entre deux êtres qui sont pourtant, au début du récit, presque étrangers l'un à l'autre.

## 3- Évolution de la relation entre Hassan et sa petite-fille Chaïma

Le récit et les illustrations de ce livre dessinent entre l'adolescente et son grand-père une relation complexe, faite de plus de silences que d'échanges. C'est d'abord le contraste entre le vieil homme et sa petite-fille qui construit le récit, et même quand ils apprennent à se connaître, certains non-dits perdurent. On comprend cependant, grâce au jeu des points de vue, qu'ils sont plus proches qu'ils ne le pensent, et la fin du récit révèle l'attachement profond qui les lie. Son livre a aussi l'intérêt de ne pas simplement reproduire l'habituel schéma première/seconde génération.

### *Deux portraits en contraste*

Dans ce texte, Valentine Goby raconte l'histoire à travers deux points de vue : celui de Chaïma, qui arrive tout juste du Maroc, et celui d'Hassan, qui a vécu en France pendant presque toute sa vie d'adulte. Ces personnages vont apprendre à se connaître, mais lorsqu'ils se rencontrent, ils sont comme des étrangers l'un à l'autre, et le texte ainsi que les illustrations travaillent le contraste que forment leurs deux générations. Dès le début du texte, il est question d'une petite fille : Hassan et ses amis du foyer pique-niquent dans un parc et une fillette joue près d'eux. L'illustration dessine déjà la barrière qui isole les deux générations : un grand arbre vient séparer entièrement l'espace où se trouvent les trois vieillards et celui où la fillette joue [47]. On pourrait aussi dire que l'Arc de Triomphe qui se dresse derrière Hassan et ses amis évoque les souvenirs de la guerre dont il sera question plus loin, tandis que le cheval à ressort de la petite fille est le symbole de l'insouciance et la vitalité de Chaïma. Ainsi le

[47] Cette illustration se trouve dans l'annexe p. 163.

personnage de cette *petite fille* vient annoncer celui de la *petite-fille*, qui est introduit quelques lignes plus loin dans le récit. L'incipit joue d'ailleurs avec le lecteur, car on pourrait croire qu'Hassan parle de Chaïma : « Cette petite, je l'aime bien. » (CSH, 5). Mais les phrases suivantes viennent produire un effet déceptif : « Blonde, et puis toujours mignonne avec ses poupées. Je la vois souvent jouer ici […]. ». On comprend donc qu'il s'agit d'une inconnue, et pourtant elle est déjà l'objet de l'affection d'Hassan. Il semble que cette petite fille lui est plus proche que sa propre petite-fille, puisque lorsque Chaïma arrive, il réalise qu'il « la [reconnaît] à peine ». Il la décrit comme s'il la découvrait en même temps que le lecteur.

À partir de ces retrouvailles, le texte établit tout un réseau d'oppositions entre les deux personnages. Il y a bien sûr le fait que l'un soit au crépuscule de sa vie, et l'autre à l'aube de la sienne. Ainsi les « vieilles dents » d'Hassan contrastent avec les « dents très blanches » de Chaïma, et la jeunesse des corps de l'adolescente et sa mère font ressentir au grand-père toute la vieillesse du sien : « leurs jupes volettent, leur pas est souple, et je sens se réveiller toutes les douleurs de mon corps » (CSH, 6). Mais le contraste n'est pas simplement physique. Hassan vit en France depuis une quarantaine d'années, et il y a travaillé comme maçon ; il ne sait ni lire ni écrire. Chaïma a toujours vécu au Maroc, et elle est instruite (elle va au lycée). Les deux personnages peinent donc à trouver ce qui peut les rapprocher : Chaïma vient voir son grand-père tous les jours, mais ils n'ont « rien à faire ni à se dire » (CSH, 13), constate celui-ci. L'adolescente s'ennuie ; ce qu'elle voudrait, c'est passer ses soirées avec les jeunes de son âge, par exemple au ciné-club du lycée, qui projette les comédies musicales d'autrefois. Les illustrations des pages 26 et 27 mettent en évidence l'opposition entre l'atmosphère pesante qu'elle doit subir avec son grand-père, et la gaité de *Singing in the rain*, qu'elle aurait voulu voir avec ses amis [48]. L'image de la page de gauche montre Chaïma et Hassan sur un banc, comme écrasés par la force des lignes horizontales que forment la pelouse, le haie et le feuillage des arbres. L'image de la page de droite est au contraire dynamisée par la pluie, le chant, et la danse du personnage, et le dessin se structure autour de la ligne horizontale du lampadaire. Ainsi sont mis en opposition deux produits des années 1950, l'un parfaitement inconnu et l'autre célèbre. Hassan, pour Chaïma, représente avant tout un devoir, celui de s'occuper d'un vieillard qui reste secret ; Gene Kelly est en revanche le symbole de l'insouciance. Mais nous allons voir dans le point suivant que ce qui sépare avant tout le grand-père et sa petite-fille, c'est le silence.

[48] Ces illustration se trouvent dans l'annexe p. 163.

*Rompre le silence*

L'alternance des deux points de vue permet de voir tout ce que les deux personnages ne se disent pas, c'est-à-dire tous les silences qui existent entre eux. Dès la première page, on apprend avec surprise qu'Hassan est plutôt embarrassé de voir sa fille et sa petite-fille venir d'occuper de lui, parce que cela l'oblige à leur dévoiler ce qu'a été sa vie en France pendant les quarante dernières années :

> Je sais que dans quelques minutes elles vont vouloir visiter le foyer Sonacotra, j'en ai mal au ventre. Elles verront tout ce vide, ma misère. Elles sauront que, depuis toujours, j'ai menti. (CSH, 6)

La relation d'Hassan avec sa famille s'est donc construite sur l'absence, mais aussi sur le silence. Comme ces familles qui vont l'été au Maroc avec des « grosses voitures lustrées », des « tee-shirts Lacoste » et des « lunettes Ray-Ban » (CSH, 53), Hassan a toujours caché à sa famille la difficulté de son existence en France. Confronté à leur présence, il essaie tant bien que mal de conserver ses secrets. Il fait par exemple passer Chaïma devant lui dans les escaliers, pour qu'elle ne le voit pas descendre. Lorsqu'elle le questionne sur la photographie du tabor marocain qui se trouve au-dessus de son lit, il change de sujet. Mais devant l'insistance de l'adolescente, il est obligé de rompre le silence. Et c'est autour d'un thé accompagné de madeleines que, comme le narrateur proustien, il voit se dresser en lui « l'édifice immense du souvenir ». Hassan qui jusqu'ici peinait à trouver une seule phrase à dire à Chaïma, se lance dans un long récit de ses aventures dans l'armée française. Lui qui considérait la présence de la jeune fille comme une gêne, le voilà qui s'agace lorsque son ami Ahmed entre dans la cuisine et l'interrompt : « c'est moi qui parle à Chaïma » (CSH, 18), lui rappelle-t-il. Il a brisé la loi du silence sur le sujet, et c'est tout un flot de paroles qu'il libère. Non seulement Ahmed, mais aussi Mahmoud se joint à son récit autour du thé et des madeleines, et l'expansion qu'ils apportent à la parole se traduite par une expansion géographique, avec la guerre en Indochine et en Algérie. Et quand Florence, de l'association « Mémoire des Chibanis », vient interroger les hommes du foyer sur la guerre, Hassan parle tant qu'il en a du mal à respirer : « j'ai trop parlé » (CSH, 29), se dit cet homme qui a gardé le silence pendant des dizaines d'années.

Chaïma est fascinée par le récit de ce grand-père qui se révèle avoir été un héros de guerre. Mais si le malaise du début semble s'évanouir, et qu'un attachement se crée, on ne peut pas dire qu'une complicité sans faille s'établisse entre les deux personnages. Des non-dits perdurent, que l'on découvre à travers les pensées du grand-père et de sa petite fille. Hassan

refuse toujours qu'on le plaigne, et seul le lecteur saura qu'il pense effectivement avoir été victime d'une injustice après la guerre :

> Je ne pouvais pas lui dire, hier, qu'on a rien eu en échange de la guerre. […] Je me suis tu parce que Chaïma m'aurait trouvé lâche de ne pas me mettre en colère ; ces discussions ne servent à rien. (CSH, 23)

Sur ce sujet Hassan et les autres hommes du foyer ne veulent pas briser la loi du silence, et même l'insistance de Florence n'y fera rien. De même, le grand-père de Chaïma ne veut pas avouer à quel point il est malade : « personne ne sait que je tousse des billes de calcaire et que, certaines nuits, je me lève pour cracher du sang » (CSH, 24). Garder l'injustice ou la souffrance pour soi, c'est s'éviter de devoir les regarder dans les yeux des autres. C'est pourquoi Hassan est angoissé par les radios qu'Aïcha l'oblige à faire : « avec les radios, ce sera transparent » (CSH, 24). Les autres ne peuvent pas voir ses poumons malades enfermés sous sa peau, mais une fois que l'image de ceux-ci est reproduite sur le papier translucide des radios, c'est comme si sa peau elle-même devenait transparente, et c'est tout ce que leur cache Hassan qui se révèle aux autres. Dans leur regard, il ne peut plus échapper à l'angoisse, et à la réalité de la mort qui le guette. C'est une seconde souffrance qui s'ajoute ici à celle du corps. On comprend alors qu'Hassan ait pu aimer raconter ses exploits et ses voyages de soldat, mais qu'il ait préféré continuer à se taire sur l'ingratitude du gouvernement, sur ses années de labeur dans le bâtiment, ou encore sur le foyer de Sonacotra qui, comme le remarque Chaïma, n'a rien d'un foyer au sens d'un chez-soi (CSH, 9). La relation d'Hassan avec sa petite fille reste donc complexe : leurs voix tantôt se rejoignent, et tantôt s'éloignent.

*Deux voix qui s'entrecroisent*

Les personnages de Chaïma et d'Hassan sont construits sur des contrastes, mais aussi sur des parallélismes. Il y a bien sûr le fait que lui soit arrivé en France à seize ans, et elle à quinze. Mais leurs voix se font aussi écho en de nombreux endroits. Par exemple, l'enthousiasme de Chaïma pendant son voyage du Maroc à la France sera repris par celui d'Hassan décrivant les pays qu'il a parcourus en tant que soldat. Une fois en France, l'adolescente se heurte au racisme, car sa mère ne trouve pas de logement à cause de son nom, et cela lui fait mal « pareil que devant la scène d'*Indigènes* où les goumiers sont privés de tomates, réservés au blancs. » (CSH, 39). Alors que tous les deux reviennent du marché, où ils ont acheté de quoi faire un tajine de poulet, Chaïma demande à Hassan si le Maroc lui

manque, et il répond de manière évasive qu'il est habitué ; quand il lui retourne la question, elle se dit que le Maroc ne lui manque pas. Mais quand elle prépare le plat, que les senteurs s'élèvent et que les papilles se réveillent, tous les deux deviennent nostalgiques, le vieil homme retrouvant « des images douces de femme au foyer, de repas chauds », et elle se rappelant l'ambiance féminine des cuisines, « les journées passées à babiller autour des marmites fumantes, à remuer les sauces, à plumer les volailles, à sentir l'amour partout autour de [soi]. » (CSH, 42).

Toutefois, le moment où Hassan et Chaïma se rapprochent le plus est paradoxalement celui où le récit les arrache l'un à l'autre, c'est-à-dire à la fin du livre, quand la jeune fille quitte le chevet de son grand-père pour aller fêter l'anniversaire de Julien (le garçon qu'elle aime bien), et qu'Hassan est emporté par la vieillesse et la maladie. À peine sortie de la chambre d'Hassan, Chaïma est étouffée par l'angoisse. Sa poitrine la brûle, son ventre se tord, elle sent « comme une poussée de fièvre » (CSH, 60). Au même moment, Hassan peine à respirer, chute de son lit en voulant prendre un médicament, et sent qu'il meurt. Il se retrouve à l'hôpital, mais ne survivra que quelques heures, le temps que Chaïma puisse enregistrer ses derniers mots, qui sont les noms de sa femme et de chacun de ses huit enfants, énumérés « avec tout l'amour jamais dit » (CSH, 66). Prononcer tous ces noms, c'est à la fois retrouver ceux qu'ils évoquent, en les faisant apparaître dans la pensée, et leur dire adieu. Cela montre aussi qu'Hassan a vécu avant tout pour sa famille, même s'il était absent. Chaïma se promet donc d'être comme lui, « vivante », avec « le goût de l'ailleurs, le goût de partir, le goût de la rencontre » (CSH, 69), car elle a compris que si son grand-père était parti, ce n'était pas seulement pour l'argent, mais pour retrouver une ville dans laquelle il avait connu l'aventure, au moment de la guerre. Ainsi, même si tous les non-dits entre les deux personnages n'ont pas disparu, ils savent donner à l'autre, et puiser chez l'autre, ce qui est essentiel.

On peut donc dire que le point commun de ces trois romans, c'est que chacun montre à sa façon l'importance d'un véritable échange entre les générations, qu'il passe par le dialogue, comme entre Chaïma et Hassan, ou par l'implicite des gestes et des jeux, comme dans *La Leçon de francisse*. Les jeunes lecteurs peuvent voir que c'est quelque chose qui manque dans la famille de Saïd. Et dans les deux autres livres, ils découvrent la richesse que la complicité avec les plus âgés peut apporter. Cette réflexion dépasse d'ailleurs le cadre de la population issue de l'immigration maghrébine, mais la représentation de celle-ci est cependant

particulièrement intéressante lorsque l'on s'interroge sur le décalage entre les générations, puisque dans ce cas non seulement le temps les éloigne, mais aussi l'espace, les parents ayant vécu dans un autre pays que leurs enfants. De même, on peut se demander comment le masculin et le féminin s'articulent lorsqu'ils sont représentés par des personnages franco-maghrébins, d'autant plus que les médias insistent généralement sur un conflit entre les schémas traditionnels et le couple français contemporain.

## B) Le masculin et le féminin

La relation entre le masculin et le féminin, dans notre corpus, est d'abord représentée par les parents. Or, c'est chez Akli Tadjer que le couple parental apparaît le plus complexe : nous commencerons donc par étudier *Le Porteur de cartable*. Il semble aussi intéressant de s'interroger sur la relation entre frères et sœurs : ce sont ici deux romans d'Azouz Begag, *Le Gone du Chaâba* et *Béni ou le Paradis Privé*, qui nous servirons de support. Enfin, nous analyserons les rapports hommes-femmes à partir du point de vue féminin de Sakinna Boukhedenna dans *Journal : Nationalité immigrée*.

### 1- Le couple parental dans *Le Porteur de cartable*

Au sein de notre corpus, le couple parental est représenté de manières très variées. On trouve aussi bien des familles dans lesquelles la femme se soumet à l'autorité du mari, que des familles dans lesquelles elle en est libérée. Il y a aussi des familles mono-parentales (la mère étant veuve ou divorcée). Mais c'est dans *Le Porteur de cartable* que le couple est représenté de la manière la plus nuancée. Si le schéma traditionnel est bien présent, il semble bousculé par la façon dont les caractères des personnages sont construits.

#### *Des rôles bien définis*

D'un point de vue extérieur, les Boulawane reproduisent le schéma traditionnel de l'époque : tandis que le mari travaille (Ali est marchand de fruits et légumes), Fatima reste au foyer, avec pour occupations principales les tâches ménagères et le tricot. Elle semble rarement sortir, et charge même son fils Omar de faire les courses. Son mari, en revanche, est non seulement dehors pour son travail, mais aussi pour aller au bistrot ou pour remplir ses devoirs d'homme. C'est lui qui va voir le gérant de l'immeuble et l'Oncle Mohamed quand celui-ci se retrouve en prison. Bien qu'il s'agisse du frère de Fatima, Ali refuse qu'elle l'accompagne car « la prison, c'est une affaire d'hommes » (PC, 235). Même au sein de

l'appartement, l'espace est ainsi divisé et marque la répartition des rôles masculins et féminins : lorsque les hommes du réseau tiennent leur réunion dans la pièce principale, Fatima reste à boire du thé dans le coin qui lui sert de cuisine. Elle ne mange pas avec eux, et elle rougit même quand Messaoud l'inclut dans ceux à qui il s'adresse, comme si sa présence ne devait pas être remarquée.

En la regardant, Omar l'imagine faire la couverture de son magazine de tricot, parce qu'elle est très belle. Mais il sait bien que son père ne le permettrait pas : l'épouse appartient pour lui à la sphère du privé. C'est l'homme qui s'occupe de la sphère publique, et d'ailleurs Fatima ne participe pas aux réunions du réseau. À moins de circonstances extrêmes, la femme qui laisse l'œil extérieur se poser sur elle est une humiliation pour le mari : Ali crierait à son « honneur perdu » (PC, 25) si Fatima faisait la couverture de *Pingouin*. L'honneur est une notion-clé au sein du couple, et elle est aussi à la charge du mari. Ainsi le père d'Omar est humilié lorsque Messaoud le renvoie du réseau (il l'accuse de traîtrise pour l'humilier devant Fatima, qu'il convoite). Il ne peut pas en parler à sa femme, car son honneur, c'est aussi sa virilité. Pour la retrouver, il doit prouver qu'il fait toujours partie de la révolution, c'est-à-dire de la sphère masculine : c'est le cas lorsqu'il attaque les deux membres de l'O.A.S ayant mis le feu à un café algérien. Envoyé en prison, il devient un héros. Au sein du couple Boulawane, les rôles semblent donc bien définis : ils correspondent à des valeurs traditionnelles qui se traduisent par une fragmentation de l'espace. Cependant, la caractérisation des personnages viennent complexifier ce schéma.

*Des caractères qui bousculent le schéma du couple traditionnel*

Le couple parental du *Porteur de cartable* montre qu'il y a d'un côté la simplicité d'un schéma attendu, et de l'autre côté la complexité des êtres, et que ces deux constructions, lorsqu'elles s'opposent, viennent créer des relations bien plus riches de nuances qu'il n'y paraît d'abord. Afin de bousculer la définition des rôles masculins et féminins, Akli Tadjer a choisi avant tout de créer une sorte de mésalliance. En effet, Fatima considère qu'on l'a mariée à un homme qui lui est inférieur, du point de vue physique comme du point de vue intellectuel. La mère d'Omar est une très belle rousse aux yeux gris, à la peau claire et aux traits fins, et elle ne cache pas son mépris pour les « larges narines » des Boulawane (PC, 49).[49] Mais surtout,

[49] La prédilection pour la peau claire se trouve non seulement dans cette oeuvre mais aussi dans d'autres livres du corpus, par exemple dans *Béni ou le paradis privé* (p.57-58). Il va sans dire que cela ne correspond en rien à notre opinion personnelle.

c'est une femme instruite, car son frère Mohamed a obligé ses parents à l'envoyer à l'école. Son mari, lui, ne sait ni lire ni écrire. Si elle a conscience de la place de femme que la tradition lui réserve, elle garde donc un caractère très fort et ne se laisse pas écraser par son mari qui, de toutes façons, n'a rien d'un tyran. La première page du roman montre d'emblée le caractère conciliant de celui-ci : Ali va voir le gérant de l'immeuble « sous la pression de Yéma » (PC, 11), et lui explique :

> – Si ce n'était que moi, je resterais bien là où je suis mais c'est ma femme […]. Vous savez ce que c'est les femmes. C'est jamais content, ça veut toujours plus grand... C'est à cause de ma femme que... C'est la faute de ma femme si... C'est toujours comme ça avec ma femme... (PC, 11)

C'est donc Ali qui parle au gérant, parce que c'est là son rôle d'homme. Mais c'est « Yéma » (Maman en arabe) qui semble dominer et prendre les décisions (alors que dans *Le Gone du Chaâba*, par exemple, Messaouda laisse à son mari tout pouvoir de décision quant au déménagement). Le comique de répétition vient souligner le comique de cette situation où la femme semble porter le pantalon. Le père d'Omar, qui n'est pas d'un caractère très fort, se réfugie en tout cas derrière sa femme pour éviter la confrontation directe, et pour essayer sans doute d'en appeler à la solidarité masculine, mais le gérant l'interrompt d'un cinglant « je croyais que chez vous c'était les hommes qui commandaient » (PC, 12).

Toutefois, dans ce couple, le schéma traditionnel n'est pas simplement renversé. On s'aperçoit au fur et à mesure du livre qu'Ali ne s'écrase pas non plus complètement devant sa femme : son rôle d'homme, dont il a lui aussi conscience, le lui interdit. Cette double opposition des rôles traditionnels et des caractères entraîne nécessairement des conflits. Ainsi lorsque Karchaoui laisse entendre au père d'Omar que Fatima aurait une aventure avec Messaoud (ce qui est faux), une grave dispute éclate dans le couple : Ali menace sa femme de la répudier, celle-ci « maudit, une fois de plus, ses parents qui l'[ont] mariée à ce pauvre marchand de salades », ce qui le vexe au point qu'il lui colle alors « deux baffes magistrales » (PC, 134). C'est la première fois qu'il porte la main sur elle, et ce sera la dernière, car Fatima sait se défendre : elle le menace d'aller voir la justice. Mais le couple se réconciliera, car le trait de caractère qu'ils ont en commun, c'est la gentillesse. Cette gentillesse permet à ce couple né d'un mariage arrangé de vivre des vrais moments de sollicitude et d'affection. Lorsque Fatima s'effondre à la nouvelle de l'emprisonnement de son frère, Ali se charge de toutes les « tâches ménagères qui ne sont pas faites pour un homme » (PC, 232). Quand c'est lui qui souffre des ragots que l'on raconte sur lui après son exclusion du réseau, c'est elle qui le prend dans ses bras et le console. Les relations entre mari et femme ne se réduisent donc

pas ici au rapport de force. L'image de ce couple se rapprocherait plutôt de celle qui est tissée dans le tapis qu'ils ont reçu en cadeau de mariage, « ce vieux tapis avec un cerf mité qui pleure sa biche planquée dans un fourré » (PC, 17). Il s'agit d'un couple qui tient à la fois du tragique et du comique, avec des codes traditionnels qui se trouvent mis à mal comme ce tapis rongé par les mites. Il s'agit d'un couple un peu chaotique, mais indéniablement attachant.

*Le Porteur de cartable* offre donc une image nuancée des relations entre mari et femme dans une famille issue de l'immigration maghrébine. On peut se demander à présent comment les relations entre frères et sœurs sont représentées dans notre corpus. Or c'est Azouz Begag, avec *Le Gone du Chaâba* et *Béni ou le Paradis Privé*, qui les met le plus en scène.

## 2- L'évolution des relations entre frères et sœurs dans *Le Gone du Chaâba* et *Béni ou le Paradis privé*

Peu de livres de notre corpus mettent en scène des relations entre un frère et sa sœur. C'est dans les deux premiers romans d'Azouz Begag qu'en est donné le meilleur aperçu. De plus, le narrateur et sa sœur ont des rapports différents d'un livre à l'autre : il est donc intéressant d'étudier cette évolution.

### *Azouz et Zhora : des rapports paisibles*

Dans *Le Gone du Chaâba*, Azouz a trois sœurs : Zhora, Aïcha et Fatia. Mais le personnage de la sœur se concentre surtout en Zhora. Elle est plus âgée que le narrateur (qui a neuf ans au début de l'histoire), et apparaît comme une seconde mère pour son petit frère. En tant que sœur aînée, elle est responsable des ses frères et sœurs, et si elle n'arrive pas à se faire obéir d'eux et à les ramener à la maison pour le dîner, c'est à elle qu'on fait des reproches. Elle est le plus souvent représentée en train d'aider sa mère à la maison : elle prépare le café pour le père, repasse le linge, et se lève avant les autres le dimanche matin pour faire bouillir l'eau du café. Le narrateur décrit ces faits sans émettre aucun jugement. De son point de vue, il semble naturel que ses sœurs s'occupent des tâches domestiques tandis que son frère et lui ne font rien pour aider :

> Mon frère Moustaf est allongé sur le lit des parents, absorbé par un *Blek le Roc*. Aïcha, Zhora et Fatia vaquent à la cuisine avec ma mère. […] J'écoute le hit-parade à la radio. (GC, 13)

Cette situation, pour le narrateur, n'a rien de choquant, d'autant plus qu'il ne connaît pas, à neuf ans, d'autres structures familiales, et que de toutes façons, au moment où se déroule l'histoire, le féminisme n'a pas encore bousculé les mœurs en France. Même si on peut s'offusquer de cette inégalité entre frères et sœurs, il reste que le narrateur décrit dans ce roman des relations paisibles, et même complices. Zhora, gentille et patiente, est celle qui aide à faire les devoirs, et qui donne des conseils : par exemple, quand Azouz refuse de montrer ses copies à Nasser pour que celui-ci triche pendant les devoirs, elle le soutient et lui propose d'aider plutôt son camarade à réviser les contrôles. On voit que les deux enfants ont été élevés dans les mêmes valeurs. Ils ont aussi le même regard d'ironie tendre vis-à-vis de leurs parents : ainsi quand Zhora aide sa mère à se laver les cheveux, et que celle-ci crie qu'elle est en train de la noyer, Zhora se tourne vers Azouz « amusée, un peu ironique » (GC, 118). Mais cette entente entre frères et sœurs commence à se fissurer après le déménagement dans l'appartement lyonnais, comme on a pu le voir dans le chapitre précédent. Quant au narrateur de *Béni ou le Paradis Privé* et sa sœur Naoual, leur attachement paraît bien maigre sous l'agressivité pesante qu'ils déchargent l'un sur l'autre.

*Béni et Naoual : des rapports tendus*

Béni a aussi trois sœurs : Kheira, Naoual et l'aînée Zhora. Mais c'est surtout de Naoual dont il est question. Elle est plus âgée que le narrateur, qui est en seconde au lycée. Naoual doit avoir environ dix-huit ans, puisqu'elle a préparé un CAP de couturière auquel elle a échoué. Les personnages ne sont donc plus des enfants, et leurs relations semblent nourries des tensions qui caractérisent l'adolescence, d'autant plus que Béni réussit scolairement alors que Naoual, aigrie par son échec au CAP, se retrouve à s'occuper des tâches ménagères en attendant, visiblement, de se marier. Les trois scènes qui représentent les rapports entre le frère et la sœur sont donc dominées par l'agressivité, qui est marquée par la violence du lexique : « fais-moi pas chier », « diplôme de merde » (BPP, 88), « vieille con », « gros lard » (BPP, 112 et 113) sont des exemples parmi d'autres. L'innocence enfantine est loin. Mais l'histoire étant racontée du point de vue de Béni, on peut voir qu'il reste une certaine

ambivalence dans ses sentiments vis-à-vis de Naoual : « je ne sais jamais comment agir avec elle. Des fois elle me fait pitié et des fois j'ai envie de l'étrangler » (BPP, 111), confie-t-il. La structure binaire de la phrase souligne l'alternance parfois surprenante des deux attitudes de Béni à l'égard de sa sœur. D'un côté, l'adolescent reproduit la pensée machiste de son père, et plus largement de sa famille, d'une manière si caricaturale qu'elle en devient comique. Il raconte par exemple qu'un jour où son père battait Naoual « pour une raison à lui » (BPP, 142), elle avait crié si fort pour appeler la police à l'aide qu'elle avait paru folle aux yeux de sa famille :

> Toute la famille avait constaté que ce soir-là un nouveau problème existait à la maison. Pour que quelqu'un de chez nous, une fille en plus, soit acculée à crier : « Au secours, police secours », alors que son père est en train de l'éduquer, c'était bien la preuve d'un malaise profond. L'on diagnostiqua un début de folie et les marabouts du coin furent mis à contribution. (BPP, 142)

Ici l'auteur joue avec son lecteur, en faisant de Béni un frère détestable. Le fait que le narrateur soit homodiégétique et qu'il se dise en accord avec sa famille permet en fait de rendre l'effet de provocation plus intense que lorsqu'aucun jugement n'est émis. On est révolté pour la pauvre Naoual en voyant que personne, pas même son frère, ne la comprend. Il faut préciser cependant que Naoual n'est pas la seule à être « éduquée » de cette façon : par exemple, le père bat violemment Béni quand celui-ci le harcèle pour avoir un sapin de Noël. Mais pendant cette scène, Naoual pleure et les autres essaient de défendre le petit Béni. Il y a donc de la compassion pour celui qui est battu. Ici, c'est surtout l'isolement de Naoual qui rend la scène provocante, plus que le fait qu'elle soit frappée pour une insolence quelconque (car c'était à cette époque très fréquent dans les familles, immigrées ou non). Le fait que cet effet dénonciateur apparaisse involontaire chez Béni renforce son impact sur le lecteur. D'un autre côté, Béni ne se montre pas non plus entièrement insensible à ce que ressent sa sœur. Quand elle éclate en sanglots après une réflexion de celui-ci (« Vivement qu'on te marie, vieille folle ! » BPP, 114), il voudrait pouvoir la consoler, mais l'austérité des rapports familiaux l'en empêche : « je ne peux pas prendre ma sœur dans mes bras ! » (BPP, 114), se dit-il. On comprend qu'une distance pudique empêche les deux adolescents d'avoir des relations détendues et des véritables conversations.

Par rapport au *Gone du Chaâba*, les relations entre frère et sœur dépeintes dans *Béni* ont donc évolué, pour devenir certes moins paisibles, mais aussi plus riches d'émotions. La tonalité perd de sa neutralité pour se teinter d'ironie et questionner l'équilibre de ces rapports

familiaux. Dans *Journal : Nationalité immigré(e)*, en revanche, la révolte est telle qu'elle ne laisse pas de place à l'humour quand il s'agit d'évoquer les relations hommes-femmes.

## 3- *Journal : Nationalité immigrée* : une peinture sombre des rapports hommes-femmes

Il est intéressant d'étudier le rapport hommes-femmes dans cette œuvre car il s'agit de l'un des rares récits de notre corpus qui soient écrits du point de vue féminin. De plus, la représentation de ces relations dépasse ici le cadre familial puisque Sakinna n'est ni dépendante de sa famille, ni mariée lorsqu'elle écrit. Survient alors le problème de la femme en tant que telle, qui n'est ni épouse, ni mère, ni fille : une position sociale qui, d'après l'auteure, est difficile à tenir pour une femme issue de l'immigration et sans diplômes.

### *La femme comme objet de l'homme*

Dans *Journal : Nationalité immigré(e)*, les rapports hommes-femmes sont vus d'une façon très pessimiste. D'après l'auteur, la femme issue de l'immigration maghrébine connaît la même condition que la femme algérienne, en particulier dans les milieux pauvres et dans lesquels l'instruction est limitée : si elle n'est pas mère ou sœur, elle n'est qu'un objet sexuel, une « moins que rien » (JNI, 54). Le premier sort n'apparaît pas plus enviable que le second, car si l'on préserve une réputation, on abdique sa liberté. Il faut ici rappeler que cette œuvre est avant tout un cri de révolte : il ne s'agit pas de nuancer ou de relativiser, mais de dire sa colère. D'ailleurs la critique n'épargne personne chez Sakinna Boukhedenna, et elle montre dès le début de son livre que le machisme est tout aussi présent chez ses amis punks, comme Jeff, le garçon dont elle est amoureuse et qui la traite comme un objet sexuel. Cette jeune femme est une écorchée de la vie et sa vision de la société s'en ressent. Pour elle, les hommes ne connaissent pas les femmes et ne cherchent pas à les connaître, quelque soit la façon dont elles sont liées à eux : « nos père ne se comportent pas comme de vrais pères. Ils n'ont que des relations très lointaines avec nous, les filles. Pourquoi ? Pourquoi nos frères se comportent-ils en maîtres et non en vrais frères ? » (JNI, 54). Ce qu'évoque la jeune femme par l'adjectif « vrais », c'est l'authenticité des rapports d'un individu à un autre individu, au contraire de la superficialité d'un rapport qui s'arrête à l'étiquette sociale (ici la fille et la sœur). La relation

entre le mari et l'épouse n'est pas représentée d'une manière plus positive, car là aussi la femme, au lieu d'être considérée comme une personne, est ramenée à une fonction, celle de l'épouse, dont le rôle principal est de procréer. Ainsi Sakinna Boukhedenna la compare à un « champ » (JNI, 55), que le mari exploite : « plus elle est grosse mieux c'est » (JNI, 56), car ses rondeurs sont le signe de sa fertilité. Quant à la femme avec laquelle l'homme n'a pas de liens familiaux, elle est aussi un objet : celui de la sexualité. « Femmes sans âmes, il y a trop d'hommes comme ça... » (JNI, 57) déplore l'auteure. Le jeu des sonorités souligne bien ici que la vision qu'ont les hommes des femmes est une vision qui supprime l'essentiel : l'âme, un mot qui reprend presque la totalité des sons du mot « femme ».

Sakinna Boukhedenna est d'autant plus révoltée par cette situation que les hommes eux-mêmes savent ce que c'est que d'être réduits à une étiquette (l'arabe) ou à un objet à exploiter (l'ouvrier arabe). Elle compare l'homme arabe à « l'os que la machine a trop rongé » (JNI, 56) : il est usé par l'exploitation patronale, et pourtant il applique chez lui le même schéma sur son épouse, qui devient un champ usé. La différence, c'est que les ouvriers se révoltent contre le patron. Or, « quand [les] mères se mettent à lutter, ils s'unissent contre elles car, pour eux, ce ne sont plus des mères mais des putains. » (JNI, 56). Ici aussi, la femme doit donc se définir par la passivité, elle doit rester un objet. Seul l'homme peut lutter, et donc se définir par un rôle actif, celui du sujet. Comme on l'a vu dans *Le Porteur de cartable*, les relations hommes-femmes doivent respecter des rôles bien définis selon le schéma traditionnel. Mais Sakinna Boukhedenna, en mettant en parallèle la condition ouvrière et la condition féminine, met en valeur le sentiment d'injustice qui peut naître de cette situation. Elle montre aussi l'absurdité qu'il y a à considérer comme simple objet sexuel toute femme qui se situe en dehors des liens familiaux :

> Dans la rue beaucoup de fils de l'Algérie ont cette phrase à la bouche : « Toutes les femmes sont des putains sauf ma mère ». Ils sifflent dans la rue des femmes, des filles, mais si un homme siffle leur sœur ou leur mère, ils le tueront. Alors qu'eux-mêmes emmerdent des filles ou des femmes, qui elles, sont également des sœurs et des mères d'autres hommes. Quel illogisme, n'est-ce-pas ? (JNI, 116)

Ainsi, non seulement les relations hommes-femmes se caractérisent par l'injustice, mais aussi par l'absurdité. Il s'agit là d'un discours intéressant parce qu'il décrit des réalités vécues par la jeune femme et qui peuvent paraître évacuées ou édulcorées dans les romans étudiés précédemment. La plume révoltée de Sakinna Boukhedenna tranche avec des textes sans doute écrits avec plus de finesse, mais aussi avec une certaine indulgence. Cependant, il faut préciser ici que ce sont moins les hommes que l'écrivaine accuse, que toute une tradition, qui

passe par l'éducation et qui forme aussi les esprits des femmes.

*Des relations hommes-femmes figées par la tradition*

Quand elle se rend en Algérie, Sakinna se rend compte que ces rapports hommes-femmes ont été construits à partir de toute une « prétendue éducation traditionnelle » (JNI, 114) dans laquelle la sexualité est perçue comme le mal. L'homme comme la femme doit donc ligaturer sa sexualité :

> La femme devient le mal pour eux, ils se méfient d'elle. Ils la nient en tant que femme, la réclament en tant que mère, sœur, et assouvissent leurs besoins biologiques qu'ils ne dominent pas sur celle qu'ils appellent la putain, la « qhaba » […]. (JNI, 114)

On peut discuter cette interprétation, mais elle explique de manière logique pourquoi la femme ne peut pas être considérée simplement comme femme, et non comme mère, sœur, ou prostituée. Soit elle est non sexuée et respectable, soit elle est sexuée et dépravée. La tradition, sous la plume de Sakinna Boukhedenna, donne donc aux rapports hommes-femmes un aspect simpliste et figé. Mais si elle en arrive à une vision aussi négative, c'est à cause de son vécu en France et en Algérie. Sakinna est une jeune femme qui veut chercher à concilier son identité algérienne avec son identité de femme libre, indépendante et digne. Or, presque tous les hommes auxquels elle se trouve confrontée nient l'une ou l'autre de ces identités, qu'ils viennent d'un milieu ouvrier ou intellectuel. Les étudiants arabes qu'elle fréquente en France, par exemple, nient son arabité parce qu'elle porte « une tenue qui ne [correspond] pas aux normes de la société dite arabe » et qu'elle ne reconnaît pas son infériorité de femme (JNI, 73). Lorsqu'elle leur dit qu'elle veut aller en Algérie, ils lui rient au nez mais ne lui expliquent pas qu'en tant que femme seule, là-bas, tout le monde la prendra pour une « qhaba ». Elle le découvrira sur place. Mais le pire, pour elle, reste le fait que les femmes algériennes, « en majorité, [pensent] que l'homme est supérieur à la femme. » (JNI, 95). Elles aussi ont été éduquées dans ce sens, et quand elles voient Sakinna, elles disent qu' « elle se prend pour un homme » (JNI, 95). Ici, c'est donc l'identité de femme elle-même qui est niée. D'après l'écrivaine, la tradition définit un rôle bien précis pour chaque sexe : l'homme, traditionnellement représenté par le lion, est détenteur de la raison ; la femme, symbolisée par la gazelle, est guidée par la passion (JNI, 114). Quiconque prétend sortir de ce cadre perd son identité sexuelle ou son identité culturelle. En effet, d'après Sakinna Boukhedenna, les

hommes considèrent que cette tradition fait partie de leur culture orientale. La remettre en cause, ce n'est pas lutter contre une injustice, c'est simplement se tourner vers la culture occidentale, ou perdre sa virilité.

Dans chacune des œuvres, on peut voir que le schéma traditionnel garde une empreinte très forte, que ce soit au sein du couple parental, entre frères et sœurs, ou plus largement entre hommes et femmes. Il peut cependant être bousculé par la caractérisation des personnages, comme dans *Le Porteur de cartable*, par l'ambiguïté d'un narrateur comme Béni, ou par la révolte d'une jeune femme qui refuse d'abandonner son arabité, sa féminité et sa liberté. On sent que le rapport hommes-femmes est un sujet délicat et complexe lorsqu'il se trouve au cœur d'une confrontation entre la tradition et la modernité, sans doute parce qu'il participe très largement à la définition du groupe culturel. Il en est l'un des fondements les plus immédiatement visibles, et remettre en cause ce fondement apparaît comme la remise en cause de ce qu'est la féminité et la masculinité, c'est à dire de ce qui définit en grande partie les êtres. Dans les œuvres de notre corpus, une telle contestation est toujours la source de conflits et de ruptures, même si certains personnages masculins, comme l'oncle Mohamed dans *Le Porteur de cartable* ou Hamoudi dans *Kiffe Kiffe Demain*, apparaissent très ouverts. Cette tension naît du fait qu'à travers les rapports hommes-femmes, ce sont deux systèmes de pensée qui s'affrontent. La population issue de l'immigration maghrébine n'est cependant pas représentée comme enfermée dans son propre système, comme le montrent les nombreuses amitiés interculturelles qui sont racontées dans les ouvrages de notre corpus.

## C) Amitiés interculturelles

Les amitiés et les relations interculturelles sont beaucoup représentées dans notre corpus. Le roman de Susie Mogenstern, *Les Deux Moitiés de l'amitié*, a l'intérêt de mettre en scène un dialogue entre une jeune juive et un jeune musulman. Nous verrons ensuite comment un pied-noir et un franco-algérien de dix ans, dans *Le Porteur de cartable*, apprennent à dépasser les étiquettes et les apparences. Pour finir, nous analyserons le duo formé par Madjid et Pat dans *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, de Mehdi Charef.

### 1- *Les Deux Moitiés de l'amitié* : une juive et un musulman

Dans ce roman de Susie Morgenstern, Salah et sa famille, qui sont des musulmans immigrés d'Algérie, ne sont représentés qu'en comparaison avec Sarah et sa famille, qui sont juifs et dont les grands-parents ont émigré de Pologne et de Turquie [50]. L'auteure montre que ce sont d'abord les points communs qui apparaissent entre la culture de Salah et celle de Sarah, même si la confrontation des personnages crée aussi un jeu d'oppositions et de décalages. Les deux enfants découvrent ainsi ce qu'est l'amitié, c'est-à-dire savoir apprécier chez l'autre ce qui nous rapproche de lui comme ce qui nous en différencie. On peut se demander pourquoi, cependant, Salah et Sarah ne parviennent jamais à se rencontrer véritablement.

#### *Un jeu de miroirs*

La première chose que remarquent Salah et Sarah, c'est la similarité de leurs prénoms, qui forment une paronomase symbolique de toute la confrontation à venir entre les deux personnages, puisque ceux-ci se ressemblent sans être toutefois identiques. Grâce à leurs dialogues et à l'alternance de la focalisation, se situant tantôt du côté de la jeune fille, tantôt

[50] Il faut préciser ici que nous ne considérons pas que la religion juive soit absente de la population issue de l'immigration maghrébine. Nous voulons simplement montrer un exemple d'amitié interculturelle comprenant un personnage issu de l'immigration maghrébine, ce qui est le cas de Salah.

du côté du garçon, on comprend qu'ils ont de nombreux points communs. Leurs sentiments et leurs émotions se répondent. Chacun se plaint de la solitude et de la difficulté de se faire des amis, et chacun trouve donc en l'autre un premier ami. Cette amitié leur permet de grandir, en se construisant une vie sociale et affective en dehors du cocon familial. Ainsi, tandis qu'un téléphone est installé dans la chambre de Sarah pour qu'elle ait son intimité, Salah explique à sa mère qu'il n'est « plus un bébé » et qu'il « ne [peut] pas tout [lui] dire. » (DMA, 62). Leur amitié téléphonique les fait donc mûrir, et leur apprend beaucoup sur la relation à l'autre. Ils sont tous les deux tristes après leur première dispute, et se rendent sans le savoir dans la même bibliothèque pour étudier la culture de l'autre. Ils apprennent que l'Islam et la religion juive se rejoignent sur plusieurs points : l'insistance sur le fait qu'il n'y ait qu'un seul Dieu, ou certains interdits comme celui de manger du porc, par exemple. Ni l'un ni l'autre ne fête Noël, les enfants juifs recevant des cadeaux pendant Hannouka, et les enfant musulmans recevant de l'argent et des habits au moment de l'Aïd el Saghir.[51] L'hébreu et l'arabe se ressemblent aussi beaucoup, ne serait-ce que dans la façon de se saluer : « salâm Alaïkoum » en arabe, « shalom aleichem » en hébreu (DMA, 28). Ce jeu de miroirs montre au jeune lecteur que les juifs et les musulmans, qu'on a souvent représentés en conflit, ont en réalité de nombreuses raisons de se sentir proches. Salah comme Sarah doivent d'ailleurs faire face à un rejet infondé de la part des autres : le jeune garçon raconte à son amie comment un Père Noël l'a traité de bougnoule, et lui explique qu'on dit cette insulte quand on n'aime pas les arabes ; Sarah comprend très bien ce qu'il veut dire : « Ah ! Bon, c'est comme sale juif ! » répond-elle (DMA, 30). Ici, les deux enfants sentent cependant confusément que l'antisémitisme comme le racisme ont aussi le pouvoir de les diviser, car ces insultes rappellent un conflit durable dont ils ont confusément conscience. D'ailleurs, ils s'aperçoivent aussi que leurs familles, tout comme eux-mêmes, se différencient sur beaucoup de points.

*Un jeu de décalages et d'oppositions*

Mêmes dans ce qui rapproche les deux personnages, on observe des décalages, comme on l'a remarqué précédemment avec la paronomase des prénoms. Ces décalages sont les premiers signes de ce qui les différencie. Salah et Sarah, par exemple, sont tous les deux en CM2, et sont nés au mois de mars. Mais Sarah a dix ans, alors que Salah en a douze : il

[51] Dans notre édition il est écrit que la « fête préférée » de Salah est « l'Aïd el Kair », mais aucune fête musulmane ne répondant à ce nom à notre connaissance, nous supposons que c'est l'Aïd el Saghir dont il est question. Mais il peut aussi s'agir de l'Aïd el Kebir, bien que lors de cette fête les enfants ne reçoivent pas de cadeaux.

devrait être en cinquième, mais son arrivée récente en France lui a fait prendre deux ans de retard. Les familles des deux enfants sont issus de l'immigration, mais ce sont les grands-parents de Sarah qui ont émigré en France, et non ses parents. Ces derniers savent très bien parler français, ce qui n'est pas le cas de ceux de Salah. La mère du jeune garçon porte toujours des tenues traditionnelles, alors que celle de la jeune fille porte des jeans. Tout ce jeu de contrastes semble montrer un décalage temporel entre les deux familles, si ce n'est pas entre les deux religions. D'ailleurs, Sarah apprend que la polygamie existe toujours chez les musulmans, alors que chez les juifs elle a été interdite au Moyen-Âge. Salah s'aperçoit de son côté que l'an 1989 correspond à l'an 5749 pour Sarah, et 1367 pour lui : « il rit tout seul en imaginant que lui était encore au Moyen-Âge alors que Sarah avait dépassé l'an 2000 ! » (DMA, 106). Cette insistance sur un décalage temporel montre que les deux amis découvrent leurs différences en même temps que leurs ressemblances.

Le texte construit aussi tout un jeu d'oppositions : Salah et Sarah vivent dans deux mondes qui semblent représenter deux extrêmes. Ainsi Salah vit dans un appartement de soixante-huit mètres carré avec ses parents et ses quatre frères et sœurs, alors que Sarah, qui est fille unique, habite dans une maison avec jardin, qui contient huit pièces. Chez le jeune garçon, on manque donc d'intimité, mais chez la jeune fille, un peu plus de compagnie serait appréciée. Seulement, son père « ne voulait qu'un seul enfant pour bien le réussir » (DMA). Effectivement, toute la pression parentale semble se concentrer sur Sarah qui ne cesse, tout au long du récit, d'exprimer son angoisse vis-à-vis de la réussite scolaire. En CM2, elle semble devoir travailler pour son entrée en sixième comme si elle préparait les concours des Grandes Écoles : elle ne peut pas jouer dans le jardin parce qu'elle a « trop de travail » (DMA, 17), et la « la sixième l'année prochaine » revient régulièrement comme la hantise ultime (DMA, 15, 26, 47, 66). Son père veut absolument qu'elle passe un baccalauréat scientifique, alors qu'elle est plutôt littéraire. Ils exigent même d'elle qu'elle soit heureuse, puisqu'elle ne manque de rien. Sarah est donc une petite fille qui, sous cette pression, a l'impression qu'on lui reproche toujours quelque chose : elle a perdu toute confiance en elle et en la vie. Salah, de son côté, apparaît beaucoup plus confiant, optimiste, et enthousiaste. Il a hâte d'aller en sixième pour apprendre l'anglais, et il aime la nature et le sport (ce que Sarah déteste). Ses parents, cependant, ne semblent pas insister beaucoup sur son instruction. Ils le laissent regarder la télévision, alors que les parents de Sarah refusent d'en avoir une chez eux, parce que cela empêche de lire des livres et de développer son imagination. Avant de parler avec son amie, Salah n'a effectivement jamais lu un livre en entier. C'est grâce à elle qu'il se rend pour la première fois dans une bibliothèque et apprend comment s'en servir. Ce jeu d'oppositions

permet de souligner à la fois les aspects positifs et les contreparties négatives des deux éducations : d'un côté, Sarah est très savante mais aussi très angoissée ; de l'autre côté, Sarah est confiant mais manque de culture car ses parents ne le poussent pas assez à s'instruire. Cette symétrie montre aussi que deux personnes très différentes peuvent s'apporter mutuellement, bien que cette amitié ne dépasse pas le stade du téléphone.

*Le chemin infini de l'amitié*

De ces ressemblances, décalages et oppositions, naît une grande amitié entre les deux personnages (et même un sentiment amoureux). Leurs différences leur permettent de s'enrichir l'un l'autre. Sarah fait découvrir à Salah des mots, des livres et des pays, tandis que Salah lui apprend à profiter de la vie. Si elle est une intellectuelle, on peut dire que lui est un sage. La personnalité de Sarah semble correspondre à la signification de son nom de famille, Mayer [52] : elle est une jeune fille brillante, éclairée par le savoir ; le nom de famille de Salah, Abdesselem, signifie quant à lui « serviteur de la Paix », et en effet il semble apporter un peu de paix dans l'esprit de Sarah, en lui redonnant confiance en elle. Leurs différences font aussi naître des disputes, mais ces disputes leur font mieux comprendre ce qu'est la relation à l'autre et le dialogue : même quand on pense que l'autre a tort, il faut respecter sa pensée. C'est leur conclusion après leur première dispute : « après tout, qui sait quand c'est une bêtise ou pas ? J'ai simplement le droit de te dire ce que je pense et toi, tu as le droit de me dire ce que tu penses. » (DMA, 115). La réciprocité des termes témoigne bien de l'équilibre qu'ils ont trouvé, et on a ici une belle leçon de tolérance. Toutefois, leurs dialogues ou leurs recherches sur la culture de l'autre ne vont jamais s'aventurer dans la polémique la plus délicate, même s'ils la sentent peser au-dessus d'eux : le sujet du conflit isrëlo-palestinien est toujours savamment évité. Par exemple, lorsque Salah fait des recherches sur le judaïsme, et qu'il en arrive à la création de l'état d'Israël, on lit simplement : « et là-bas aussi, il y avait des problèmes. Salah concentra sont attention sur les pages concernant la vie quotidienne. » (DMA, 109). Autrement dit, mieux vaut changer de sujet.

Il y a donc là un nœud, un non-dit, et on peut se demander s'il ne participe pas à l'impossibilité d'une véritable rencontre, en chair et en os, entre les deux personnages. Tout une série de rencontres manquées ponctuent le livre : celle où ils sont tous les deux à la bibliothèque sans le savoir, puis toutes celles qu'ils prévoient et doivent reprogrammer, à

[52] Mayer (ou Meyer) signifie en hébreu « brillant, lumineux »

cause de la pluie d'abord, puis de Sarah malade (alors qu'elle ne l'est jamais d'habitude), et enfin du trac de Sarah, qui part en courant après avoir aperçu Salah. Bien sûr, le récit entretient là le suspens de cette rencontre tant attendue, et l'on comprend bien que ces deux enfants aient peur de briser leur complicité téléphonique en la confrontant à la réalité complète des rapports humains. De plus, le thème central de ce livre est avant tout l'amitié, et le fait que Sarah soit juive et Salah musulman ne semble être qu'une façon d'en symboliser les plaisirs et les difficultés. Le projet initial de Susie Morgenstern était d'ailleurs « d'écrire un roman tout en dialogue entre deux copines », puis elle a décidé qu'il s'agirait d'un garçon et d'une fille, et enfin d'un musulman et d'une juive [53]. La mise en suspens de la rencontre peut donc simplement signifier la difficulté qu'il y a à matérialiser la relation humaine idéale. Mais ce que l'on peut dire en tout cas, c'est que cette difficulté est d'autant mieux soulignée qu'elle est ici mise en scène par une jeune fille juive et un garçon musulman, car ces deux personnages évoquent nécessairement un conflit qui symbolise toute la difficulté de vivre en harmonie avec autrui. Ainsi, grâce à la candeur enfantine de ces deux personnages, et grâce à leur envie de connaître l'autre (ce qui leur évite de se déchirer autour de problèmes politiques), Susie Morgenstern montre le chemin de l'harmonie entre soi-même et l'autre. Mais par le report incessant de la rencontre, elle semble aussi suggérer que ce chemin est infini. En effet, si ce chemin devait s'arrêter un jour, cela signifierait que deux individus peuvent devenir identiques, car c'est seulement de cette manière que l'accord peut être parfait entre eux. Or, pour que deux personnes soient amies, il faut l'alliance de l'identité (des ressemblances) et de l'altérité (des différences), car sans l'altérité, on ne peut pas distinguer les deux êtres l'un de l'autre : ils ne formeraient qu'une seule entité. La seule chose à laquelle l'amitié peut travailler, c'est donc à un équilibre entre les différences, et cette équilibre apparaît comme une balance en mouvement perpétuel.

Le roman de Susie Morgenstern montre ainsi un dialogue possible entre une jeune juive et un jeune musulman. Leur duo apparaît comme un modèle de la relation idéale, où même les disputes viennent « arroser l'oasis de l'amitié » (DMA, 114). Les deux moitiés ne forment jamais un entier, mais elles y travaillent. Si la comparaison des deux familles n'évite aucun cliché, chacune a ses bons et mauvais côtés, et le jeu de miroirs, de décalages et d'oppositions qui naît de leur confrontation fait mûrir les deux enfants. On retrouve un peu la même construction dans *Le Porteur de cartable*.

[53] Susie Morgenstern, « *Les Deux moitiés de l'amitié* », [en ligne], *Les livres*, http ://susie.morgenstern.free.fr/siteweb/Livresde0120ans.htm (dernière mise à jour le 30 janvier 2011)

2- *Le Porteur de cartable* : un franco-algérien et un pied-noir

Akli Tadjer met en scène dans ce roman la confrontation d'un enfant né de parents algériens, Omar, et d'un enfant pied-noir, Raphaël. L'action se déroule à la fin de la guerre d'Algérie : l'atmosphère est donc riche de tensions. Mais les deux enfants ne sont pas aussi fermés que les adultes, et le conflit initial qui les oppose fait peu à peu place à une vraie solidarité, qui permet de montrer à quel point la population issue de l'immigration est complexe : en effet, il est bien difficile de déterminer qui, entre les deux garçons, est algérien, ou qui est français.

*Colonisé et colon*

C'est d'abord le conflit qui naît entre les deux petits garçons. Omar et Raphaël forment un duo qui reproduit à l'échelle enfantine les tensions dues à la guerre d'Algérie. Ainsi leur *histoire* vient représenter un pan de l'*Histoire* avec autant d'humour, sinon plus, que de pathétique, puisqu'ils mettent en scène un passé douloureux, mais au modèle réduit qui correspond à leurs dix ans. Raphaël étant un pied-noir (c'est-à-dire un colon), et Omar un enfant né de parents algériens (c'est-à-dire d'un territoire colonisé), la première source de tension entre les deux enfants est l'espace. Mais à leur échelle, il ne s'agit pas d'un pays : c'est l'appartement que Raphaël vient occuper, et qu'Omar a toujours espéré habité, qui crée le conflit. La famille Boulawane se sent à l'étroit dans un deux-pièces qui fait trente-deux mètres carré et qui ne contient ni cuisine, ni salle de bain, ni toilettes. Mais le gérant de l'immeuble refuse de les laisser habiter l'appartement voisin, plus grand et plus équipé. Quand la famille Sanchez y emménage, Omar ressent par conséquent une injustice profonde, et déteste Raphaël avant même de le connaître, sans que celui-ci ne comprenne pourquoi. Le petit pied-noir peut d'autant moins imaginer la jalousie de son voisin, qu'il n'aime pas du tout ce logement sombre et puant la moisissure. Mais Omar idéalise ce quatre-vingt mètres carré, ne serait-ce que parce qu'il contient des toilettes, et lorsqu'il y pénètre pour le première fois, rien ne peut relativiser son jugement :

> Le couloir est tout sombre. Pas grave, je m'habituerai à la pénombre. Ça sent le moisi. Pas grave, je me ferai à cette odeur de champignon pourri. Le

> papier jauni se décolle par plaque. Pas grave, tout est suffisamment beau pour moi. (PC, 45)

La structure répétitive met en évidence une obstination comique, mais elle montre aussi que l'aspect réel de l'espace importe peu. Ce qui compte, c'est qu'il aurait dû appartenir à Omar et sa famille. Et ce vol d'appartement, le petit garçon est bien déterminé à ne pas le pardonner à son voisin.

Ainsi cet emménagement apparaît comme une reproduction de la colonisation. La comparaison s'accentue encore lorsque Raphaël vient envahir un autre espace, celui de l'école d'Omar. Non seulement il lui vole la vedette auprès de la maîtresse, alors qu'Omar en est amoureux, mais il vient même s'asseoir sur le même banc que son voisin de palier. Les deux garçons conviennent alors « d'un commun accord – une sorte d'Évian-bis – de [se] partager le pupitre en deux parties parfaitement égales » (PC, 91). La référence aux accords d'Évian du 18 mars 1962, qui se sont traduits par un cessez-le feu sur le territoire algérien, montre bien que les tensions de la guerre d'Algérie sont ici mises en scène à travers le duo des deux petits garçons. Leurs chamailleries s'intensifient jusqu'à ce qu'Omar en vienne à frapper Raphaël, lui avouant en même temps la raison cachée de son ressentiment : « Mon logement d'en face ! », lui crie-t-il en lui donnant un coup de poing dans le nez (PC, 100). En effet, le jeune garçon ne déteste pas son voisin parce qu'il est pied-noir, et il lui dit même : « si tu étais cul-de-jatte je t'en voudrais autant... » (PC, 107). La raison concrète pour laquelle il le déteste montre que le ressentiment naît avant tout d'un sentiment d'injustice, un peu comme celui des Algériens qui, n'étant pas considérés comme Français, ne pouvaient pas jouir des mêmes avantages qu'eux. Ainsi Omar est tout à fait capable de se réconcilier avec Raphaël lorsqu'il comprend que celui-ci n'est pas responsable de la situation (c'est plutôt M. Bailly, le gérant de l'immeuble, qui l'est). Les deux enfants apprennent alors à se connaître, et leur amitié permet de montrer à quel point il est alors difficile de déterminer lequel est français, et lequel est algérien.

*Complexité des identités culturelles*

Le duo de ces personnages permet aussi de comprendre à quel point l'identité peut-être complexe, et surtout l'identité culturelle. La confrontation d'un jeune pied-noir et d'un jeune Français né de parents algériens rend cette complexité particulièrement manifeste, car les deux enfants, par la spontanéité de leurs commentaires et l'innocence de leurs interrogations, montrent à quel point il est difficile d'éclaircir une situation très confuse. Ainsi lorsque

Raphaël rencontre pour la première fois Omar, il se sent rassuré par la présence de ce garçon qui porte le même nom que son voisin d'Hydra. Mais ce petit Boulawane-là apparaît plus français qu'algérien. Il sait bien peu de choses sur une Algérie où il n'a jamais mis les pieds, alors qu'il connaît par cœur les rues du deuxième arrondissement de Paris. Ce qu'il aime, c'est le Coca-Cola, les chewing-gums Globbo et les chansons de Salvadore Adamo. Quand il se dispute avec Raphaël, il va même jusqu'à lui crier : « Mon Algérie à moi c'est Paris » (PC, 100). Et pourtant, Omar n'est pas considéré comme un « vrai Français », puisqu'il est rejeté par ses camarades de classe (qui le traitent de « bougnoule », « bicot » et autres insultes) et qu'on ne donne pas le grand appartement à sa famille. « On est quoi si on est pas de vrais Français ? » demande-t-il à sa mère (PC, 50). Celle-ci ne parvient pas à lui répondre. Son père n'en est pas davantage capable, même si pour lui il est clair que l'Algérie, ce n'est pas le pays de Raphaël :

> – […] Même Raphaël, il ne croit plus qu'il va rentrer chez lui.
> – Chez lui, comme il dit, c'est chez nous.
> – Je ne comprends plus rien avec vos histoires. Nous, là, ici, maintenant, on est chez Raphaël ou on est chez nous ?
> – On est chez-nous chez-lui. Maintenant ça suffit. Arrête de me casser la tête avec tes questions. (PC, 180)

Il est donc bien compliqué pour Omar de connaître son identité culturelle, et quand la maîtresse donne pour sujet de rédaction « Pourquoi j'aime mon pays ? », il écrit d'abord une description édulcorée et patriotique de la France, puis une version fantasmée de l'Algérie, les deux rédactions étant aussi drôles l'une que l'autre.

Mais la situation n'est pas plus facile pour Raphaël. Il a été chassé d'Algérie comme si son pays était la France, mais quand il arrive en France, il ne se sent pas chez lui, et d'ailleurs les « Françaoui », comme il les appelle, le traitent en étranger. Ses camarades de classe rigolent « grassement de son accent pied-noir » (PC, 63), et l'agressent dès le premier jour, en répétant le discours de leurs parents : « C'est vrai que c'est à cause des pieds-noirs que mon frère est mort à la guerre d'Algérie ? […] C'est vrai que […] vous allez vous installer définitivement dans notre pays ? » (PC, 65), lui demandent-ils. Il n'est donc considéré ni comme un Algérien, ni comme un « vrai Français ». Mais ce dont il ne démord pas, c'est que son pays, c'est l'Algérie, et il sait d'ailleurs très bien décrire celle-ci à Omar, l'emportant par la magie des mots et des photographies dans un voyage de chez lui, rue Volta à Hydra, jusqu'à la Madrague (PC, 168-169). Il faut cependant remarquer qu'il ne connaît pas la même Algérie qu'Ali Boulawane ou l'oncle Mohamed. Il connaît celle des colons, c'est-à-dire les quartiers aisés qui se trouvent sur les hauteurs d'Alger la Blanche. Quand Omar lui demande de

l'emmener en Kabilie, il lui répond : « Je n'y suis jamais allé. Mon père dit que c'est un pays de misère et de chacals. » (PC, 169). Pourtant, la Kabilie est le seul endroit dont ait entendu parler Omar : d'après son père et son oncle, c'est « plus beau que les jardins du paradis » (PC, 169). La description de la Kabilie par Ali forme cependant un contraste hautement comique avec celle d'Alger par Raphaël : le décapotable est remplacée par le bourricot, la méditerranée par un puits jusqu'au quel il faut marcher chaque jour, et toutes les rencontres sympathiques sur le bord de mer font place à la solitude austère des montagnes. Mais Ali Boulawane est aussi rêveur et enthousiaste, quand il raconte sa Kabilie, que Raphaël lorsqu'il décrit Hydra. Leur identité algérienne semble donc correspondre à deux pays différents, et Omar est d'ailleurs bien plus séduit par celui de son voisin que par celui de son père. Ce qui, en tout cas, réunit les deux enfants, c'est justement la complexité de leur situation, qui fait de tous deux des victimes de la guerre : de ce point commun va naître une amitié profonde.

*« Les deux faces d'une même médaille » (PC, 262)*

Dans *Le Porteur de cartable*, on a, à la différence du roman de Susie Morgenstern, un dénouement qui témoigne d'une amitié sans failles. Peu à peu les deux enfants ont compris qu'ils devaient faire face aux mêmes difficultés : l'injustice, la xénophobie, et les horreurs de la guerre qui les rend presque orphelins. La mère de Raphaël, qui était déjà dépressive depuis son arrivée en France, devient folle en apprenant qu'elle ne pourra plus jamais rentrer en Algérie : elle est internée en hôpital psychiatrique et son fils n'a pas le droit de la voir. Le père d'Omar est lui aussi emprisonné (à la prison de la Santé), parce qu'il a attaqué au couteau les deux membres de l'O.A.S qui venaient de mettre le feu à l'Embuscade, le café algérien du deuxième arrondissement. Privés chacun d'un parent, les deux enfants suivent l'évolution similaire qui correspond à la symétrie de leur situation, perdant leur innocence pour devenir des adultes avant l'heure. Le style de la narration lui-même change, et devient moins enfantin. Omar confie qu'il se sent « usé », « déjà vieux », et Raphaël lui répond qu'il n'est pas le seul : « la guerre ça fait vieillir les enfants » (PC, 261), observe-t-il. Les deux garçons deviennent presque des jumeaux avec des réactions simultanées. Ils sont pris du même dégoût au même moment, Omar à cause du comportement infect de Messaoud, et Raphaël parce qu'on veut envoyer sa mère dans un asile à Hazebrouk, comme si elle était déjà perdue. « […] Tout comme moi, il a eu des vertiges, des nausées, envie de vomir et des boules de feu qui lui ont brûlé le ventre » (PC, 303), raconte Omar. Et en effet c'est bien une véritable fraternité qui

semble alors les lier : « On est comme des frères » (PC, 66), disait Raphaël, au début du récit, à son voisin qui le considérait encore comme un étranger. À la fin du roman, c'est Omar qui parle de fraternité : « tu es le frère que je n'ai pas » (PC, 269), dit-il en pensée à son ami. Lorsque l'indépendance est déclarée, il emmène donc Raphaël et Reine Sanchez en Algérie : cet heureux dénouement peut paraître un peu naïf et irréaliste, mais on sent qu'il résonne comme la paix qu'on a pu souhaiter à cette époque, et que seul l'espace du roman permet aujourd'hui de réaliser.

La symétrie que forment les deux enfants dans *Le Porteur de cartable* permet de réfléchir sur la complexité de ce qu'est l'autre par rapport à soi. Leur duo à la fois drôle et touchant, évoluant dans le contexte confus de la guerre d'Algérie, relativise le fait de rattacher une personne à un pays. Dans *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, on voit que l'origine culturelle fait d'ailleurs peu de différence entre deux personnes, lorsque celles-ci ont grandi dans la dureté des cités.

### 3- *Le thé au harem d'Archi Ahmed* : sandwich aux merguez et jambon-beurre[54]

Dans ce roman de Mehdi Charef, la focalisation interne se concentre surtout sur le personnage de Madjid, mais c'est en compagnie de Pat qu'il évolue dans la plus grande partie du récit. À la fois rivaux et complémentaires, les deux personnages suivent un chemin similaire. Que l'un soit issu de l'immigration et l'autre non semble peu importer. Tous les deux sont marqués pas le « béton » (TH, 62).

#### *Une amitié née de la rivalité*

L'amitié de Pat et Madjid ne s'est pas formée sur la base d'affinités, mais à partir d'une nécessité : au collège, les deux adolescents se retrouvent dans la même classe, et tous deux ayant un esprit dominant, ils comprennent qu'ils gagneraient plus à s'allier qu'à se détruire mutuellement. « Mais ces liens sont terribles. […] C'est la peur de l'un et de l'autre qui au début prime dans la liaison » (TH, 51), explique le narrateur. Le champ lexical de la peur, ici

[54] Nous avons choisi cette image parce que les deux personnages mangent souvent ensemble dans le récit, mais tandis que Pat mange du porc, Madjid n'en mange pas. C'est l'une des seules marques de leur différence culturelle.

marqué par l'adjectif « terrible » et le substantif « peur », ponctue tout le récit de l'alliance entre les deux personnages, qui au début « se sont méfiés l'un de l'autre » (TH, 51), puis ont fini par s'allier parce qu'à deux, « on a moins les jetons » (TH, 52). Cette peur initiale montre bien que cette amitié n'est pas choisie, elle est nécessaire, et par conséquent, elle condamne les deux garçons à ne jamais la briser. « Ce genre d'union est bizarre » (TH, 51), parce que d'un côté elle naît de deux forces, mais d'un autre côté, ces forces une fois confrontées deviennent faiblesses, puisque chacune est rendue vulnérable par l'autre. Il s'agit donc d'une amitié construite sur une tension, et d'ailleurs Pat et Madjid restent deux jeunes coqs qui jouent sans cesse à se comparer, en particulier en ce qui concerne leurs performances sexuelles. Même leurs deux prénoms entrent en rivalité, puisqu'ils ont tous les deux trait à la noblesse, Patrick se référant aux Patriciens de l'antiquité, et Madjid signifiant « de caractère noble » en arabe. Mais l'éventuelle opposition entre l'aristocratie occidentale et la noblesse orientale s'efface ici devant la nécessité de s'allier. C'est donc paradoxalement une tension qui les rend inséparables, comme si l'un sans l'autre, ils ne se sentaient plus exister.

*Une solidarité indéfectible*

Pat et Madjid partagent tout, et d'abord les filles. Tous deux ont été dépucelés par Madeleine, la petite bretonne si détruite psychologiquement qu'elle laisse passer sur elle tous les garçons de la cité, pour le bonheur de quelques caresses. Quand ils ont « envie de baiser » (TH, 108), ils vont voir Joséphine, une femme mariée, et souvent ils y vont ensemble puisque la jeune femme s'étonne quand Pat vient seul : « Et Madjid ? demande-t-elle » (TH, 111). Et enfin, quand ils trouvent des filles en boîte de nuit, ils se les partagent aussi : « On commence chacun avec la sienne, dit Pat […] puis après on échange » (TH, 154). Les filles, c'est exactement comme la drogue, ou comme l'argent récolté en volant et en jouant les proxénètes : c'est le moyen de se procurer un peu de plaisir, et les deux garçons partagent autant les plaisirs que les déceptions, les dangers et les duretés de la vie. Tous les deux se font renvoyer en même temps du collège d'enseignement technique, le « dernier des derniers » (TH, 59), celui qui récupère les irrécupérables. Tous les deux pointent à l'agence pour l'emploi, sans succès. Ce sont eux qui résistent le plus longtemps à la milice des parents, quand celle-ci s'abat sur leur groupe d'amis en train de fumer des joints dans une cave. Et même lorsque Madjid a l'occasion de trouver un travail, il préfère démissionner pour rester solidaire de Pat, qui n'a pas réussi le test d'embauche. Le roman se termine sur cette solidarité,

puisque Pat se rend aux policiers qui viennent d'arrêter Madjid, avec une sérénité qui montre que les conséquences lui importent peu : il sait ce que c'est là ce qu'il doit faire. Le fait que les deux personnages semblent ainsi enchaînés l'un à l'autre montre aussi que l'origine algérienne de Madjid (né en Kabylie) ne fait pas beaucoup de différence entre leurs deux parcours. Ils restent tous les deux à la marge de la société, et ne peuvent visiblement en sortir qu'ensemble, car pour survivre au « béton », ils ont créé une solidarité qu'ils ne peuvent pas briser sans se trahir eux-mêmes.

*Antagonisme et complémentarité*

Cette solidarité entre Pat et Madjid ne signifie cependant pas que les deux personnages soient en tout point identiques. Ils semblent, au contraire, former un couple de personnages antagonistes, Pat étant plutôt caractérisé par les valeurs du corps, et Madjid par celles de l'esprit. Voici comment le premier est décrit : « une masse, une bête baraquée comme un déménageur, rien dans le cigare, tout dans le jean et les baskets » (TH, 27). De plus, Pat semble avoir beaucoup moins de retenue que son camarade, et ne se distingue pas par sa délicatesse. Il n'hésite pas à poser son sexe sur la table, en plein cours, pour le mesurer avec Madjid, il crache dans le plat commun à la cantine (après avoir servi Madjid) pour en priver les autres, et un brin de toilette consiste pour lui à se raser. Madjid est plus discret, et apparaît aussi plus sensible. Il n'est pas indifférent à l'état de Farid, un jeune drogué qui se défonce à tout ce qu'il peut, même la colle avec laquelle on répare les chambres à air, d'où son surnom, « Rustine » : « Madjid ne trouvait pas ça drôle, mais Pat son pote, ça le faisait rire, Rustine. » (TH, 11). On a donc aussi entre les deux personnages une sorte d'opposition du comique et du sérieux. Madjid apparaît plus sensible à la poésie du monde : il sait rêver en regardant les gitanes, belles « comme un bouquet de fleurs japonaises qui se ballade dans un pot oriental » (TH, 73). La comparaison est riche de couleurs, mais aussi d'exotisme, et l'adolescent sait voir cette beauté-là. Certes, les deux garçons ont des difficultés scolaires et de la peine à s'adapter à un cadre, que ce soit celui de l'école ou du travail. Plutôt que de lutter pour s'en sortir, ils préfèrent se laisser couler. Mais Pat, sur ce point, s'est enfoncé bien plus gravement que Madjid. Il a fait notamment trois années en classe de rattrapage, alors que Madjid n'en a fait qu'une. Et quand il s'agit de passer un premier test d'embauche, il est incapable de fournir le travail qu'on lui demande, c'est-à-dire de monter des tournes-disques. Il ne veut pas faire l'effort de réussir, alors que Madjid, lui, se concentre et prend rapidement le rythme, parce

qu'il est motivé par cette première étape vers une autre vie. Les deux personnages sont donc très différents, mais ils semblent liés par un même destin ; comme le corps et l'esprit d'un être, il sont étroitement enchaînés.

## Conclusion du chapitre 2

L'étude de la construction des personnages montre que notre corpus contient un éventail très riche des relations entre générations différentes, sexes opposés et groupes sociaux. Les auteurs ont des visions tantôt optimistes, tantôt pessimistes de ces relations. Ils en donnent parfois une image ambivalente, indécise, ou contradictoire. La diversité des schémas évite en tout cas de tomber dans le simplisme. On voit aussi que les problématiques présentes dans les textes dépassent le cadre de la population issue de l'immigration maghrébine. Celle-ci apparaît surtout comme l'occasion idéale de réfléchir sur les relations intergénérationnelles, sur ce qu'est la féminité et la masculinité, sur ce qu'est le rapport à l'autre, parce qu'elle est le lieu de confrontation entre différents systèmes de pensée. Chaque lecteur peut donc se reconnaître dans les problématiques évoquées. Un livre comme *Le Thé au harem d'Archi Ahmed* montre d'ailleurs que l'origine culturelle est rapidement dépassée par les réalités économiques et sociales. On retrouve la même impression dans *Les Voleurs d'écriture* ou *Les Tireurs d'étoiles* : les personnages, qu'ils soient issus ou non de l'immigration, sont concernés de la même façon par un avenir trop incertain, ou par la prise de conscience d'un drame écologique. Ainsi cette population, bien loin d'être fermée sur elle-même, apparaît comme le lieu d'incessantes interrogations et de jugements sans cesse révisés ou contestés. Elle n'est pas représentée d'une façon univoque et unitaire : la réflexion qu'on peut en tirer est donc très riche. Cette richesse se retrouve aussi dans le travail du style. C'est ce que nous verrons, à travers l'analyse des registres et de la focalisation, dans le troisième chapitre .

## CHAPITRE 3 : LE TRAVAIL DES REGISTRES ET DE LA FOCALISATION

La représentation de la population issue de l'immigration passe par le travail de l'espace et des personnages, mais aussi par celui de la narration, qui traduit à travers les registres et la focalisation le regard qui est posé sur cette population. Nous nous demanderons donc, dans ce chapitre, en quoi ce regard varie de celui que l'on trouve dans les médias. Comment la tonalité des œuvres vient apporter de la nuance au discours ? Les auteurs utilisent-ils une grande variété de registres dans leurs textes ? Quel intérêt peut présenter l'utilisation de plusieurs points de vue, ou le choix d'une narration à la première personne ? Nous nous pencherons d'abord sur les œuvres à tonalité sérieuse, et nous verrons qu'elles font entendre des voix très différentes à travers trois registres (lyrique, tragique et polémique). Une tonalité sérieuse rejoint celle des médias, qui se veulent informatifs et donc réalistes, ou parfois alarmants. Mais dans nos œuvres, le regard est intérieur : il est donc à la fois plus chargé d'émotions et plus ambivalent. Par la suite, nous étudierons les œuvres à tonalité souriante, qui tranchent nettement cette fois-ci avec le discours médiatique. Le travail des registres merveilleux et comiques permet de poser un regard original, et sans doute plus positif ou du moins plus distancié, sur la population concernée par notre étude. Enfin, nous nous intéresserons au travail de la focalisation. Le texte littéraire permet de varier les points de vue, et donc de construire une représentation à travers plusieurs regards. On peut aussi choisir un enfant comme narrateur. La richesse de ces possibilités évoque l'infini du texte, qui peut choisir la suggestion plutôt que l'assertion, alors que le discours médiatique se doit d'être clair.

## A° Œuvres à tonalité sérieuse

Nous étudierons dans cette partie l'effet des registres, dans les œuvres à tonalité sérieuse, sur la représentation de la population issue de l'immigration maghrébine. Avec Sakinna Boukhedenna, c'est le lyrisme qui domine, et qui fait entendre la voix de la révolte. Dans *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, le registre tragique montre à quel point la question du choix n'a rien d'évident pour ceux qui vivent en banlieue. *Le Sourire de Brahim* utilise cependant les ressorts du registre polémique pour peindre une population en plein bouillonnement, riche de débats et déterminée à agir.

### 1- Le lyrisme de *Journal « Nationalité : immigré(e) »*

Le style de Sakinna Boukhedenna est plein d'un souffle lyrique, qui fait apparaître la population issue de l'immigration maghrébine sous un jour révoltant et révolté, en particulier en ce qui concerne le sexisme et le racisme. Son lyrisme, très particulier, se caractérise d'abord par la violence. Mais cette violence est aussi le signe d'un manque de distance qui peut être aveuglant.

#### *Un lyrisme violent*

Le style de Sakinna Boukhedenna est très particulier parce qu'il fait coexister le langage familier et le langage soutenu, le poétique et le prosaïque. Il s'agit d'un style qui fait violence au langage en lui refusant un équilibre. L'auteure ne respecte pas toujours les règles syntaxiques, laissant des phrases bancales, comme si son écriture rageuse cognait les mots de toutes les manières possibles. Le « nous » et le « on » sont utilisés indifféremment, comme dans la phrase suivante : « On a arraché les demis aux babas cools, on savait qu'ils avaient peur de nous, nous avons profité de cette occase. » (JNI, 7). La concordance des temps n'est pas toujours respectée : « Il me semblait être de mon droit de m'asseoir à côté de celles que j'aime. » (JNI, 20). Ces maladresses et ces entrechoquements correspondent aussi à ses états

d'âmes : on sent dans son écriture toute son instabilité, sa révolte, son manque de repères. Ce lyrisme n'a rien de classique. Ce n'est pas celui de Rousseau ou de Lamartine, ni même celui des surréalistes. Et pourtant, il y a dans les mots de la jeune femme un souffle lyrique d'une intensité unique au sein de notre corpus, un souffle que le manque de maîtrise ne rend que plus vibrant et touchant. C'est le pur besoin d'écrire qui guide la plume de l'auteure. Elle écrit parce qu'elle n'a personne à qui parler, et le lecteur imaginaire auquel elle s'adresse reste son seul interlocuteur valable. Les autres ne la comprennent pas, ne l'écoutent pas, et elle fait part de cette lassitude dès la première page de son journal : « J'en ai assez d'essayer de me faire comprendre. Je sais que ça ne marche pas. Pourquoi faut-il toujours faire semblant aux gens qui s'en foutent de ce que je raconte. » (JNI, 7). Elle s'empare donc de sa lyre pour chanter sa solitude, mais elle la crie plutôt, comme dans le punk et le rock qu'elle écoute. D'ailleurs la musique est chez elle une passion : « Dans ma tête, dans mes illusions, je possède la musique, je la ressens dans mes tripes, la musique c'est moi tout entière. » (JN1, 9). De nombreuses références à des groupes, des chanteurs et des concerts ponctuent tout son journal : elle écoute aussi bien Docteur Feelgood que Oum Kalsoum, en passant par Lou Reed, Higelin et Gainsbourg. Ne sachant cependant jouer d'aucun instrument, c'est la plume qu'elle utilise pour s'exprimer.

Mais comme les rockeurs cassent leur guitare, Sakinna Boukhedenna écrase les mots sur le papier, car l'écriture est avant tout un exutoire : « Je me console en crachant ma lucidité à travers des pages que je déteste puisqu'il s'agit de moi dans tout le merdier qu'est cette année de vingt ans que je broie. » (JNI, 44). L'absence de ponctuation, et l'accumulation des propositions relatives, souligne bien ici le déchargement de colère et de dégoût qu'elle opère dans l'écriture. Il s'agit d'un lyrisme noir et acide, un lyrisme bileux qui fait de l'argot un vecteur puissant de l'émotion. Les mots vulgaires éclatent dans les phrases de Sakinna Boukhedenna, en prose comme en poésie :

> Et moi je passais, je m'appelle Sakinna,
> Ils me sifflaient, m'insultaient de putain,
> mais je regardais dans leurs yeux,
> et je lisais la blessure d'un voyage en exil
> tendresse laissée au pays
> Sourire éteint par l'exil (JNI, 58)

Le contraste des niveaux de langage participe à la violence de l'écriture et à l'intensité de l'émotion qu'elle délivre. La jeune femme ne veut se soumettre à aucun cadre et à aucune loi, que ce soit dans l'écriture ou dans ce qu'elle est. Elle veut être entière et libre, et elle renvoie leur propre faiblesse à ceux qui tentent de la réduire à une étiquette, comme ici les hommes

qui l'insultent. Le « mais » qui se trouve au cœur de l'extrait est d'ailleurs une conjonction qu'elle utilise beaucoup, car sans cesse elle remet en cause les codes établis. Son lyrisme est offensif, et même, comme nous allons le voir dans le point suivant, intransigeant jusqu'à l'excès.

*Un lyrisme aveuglant*

L'esthétique de l'extrême, caractéristique du lyrisme, est très présente dans *Journal : Nationalité immigré(e)*. On a pu le voir avec l'utilisation du langage soutenu et de l'argot, ou même précédemment lors de notre analyse des rapports hommes-femmes, puisque la représentation qu'en donne Sakinna offre peu de nuances. Elle semble faire partie de ces êtres qui ne supportent pas le compromis et l'imperfection : son lyrisme est un peu celui de Jaromil dans *La vie est ailleurs* de Kundera, mais d'une manière inversée, car au lieu de fermer les yeux sur l'inacceptable, la jeune femme ne voit que cela. Elle crie sa rancœur aussi bien envers l'Algérie qu'envers la France, et elle déteste les gens de gauche autant que les gens de droite. Même les punks, qui se caractérisent par la marginalité et le nihilisme, trouvent rarement grâce à ses yeux, la plupart appartenant au « faux punk » (JNI, 32). Elle ne se satisfait d'aucun discours :

> On nous a refoulés au fond des classes de transition, on nous a dit : « Vous, vous ne pouvez pas vous adapter » et maintenant qu'ils savent l'ampleur de notre drame, ils se rattrapent en disant : « Vous êtes la deuxième génération, vous êtes nés ici, vous êtes donc un peu chez vous ici ». Je les hais, ceux qui disent que nous faisons partie culturellement de la France, cette terre amère où on nous a arraché de notre vrai culture. (JNI, 70)

Ainsi la révolte de Sakinna peut sembler excessive et irraisonnée. Sa pensée manque parfois de logique, comme lorsqu'elle déplore le fait que les jeunes immigrés savent pas l'arabe, et qu'elle conclut « que c'est la faute des Français. » (JNI, 110), sans développement préalable. Au début de son journal, elle raconte que ses amies et elle-même perturbaient fortement les cours pendant la formation d'aide-cuisinière, et que l'inspecteur en était venu à les menacer de renvoi. La jeune femme voit en cela une profonde injustice : « N'est-ce pas une preuve de répression » (JNI, 29), s'écrie-t-elle comme si elle n'avait mérité en rien ce renvoi.

Le journal de Sakinna Boukhedenna ne contient donc pas la finesse que l'on peut trouver dans d'autres œuvres du corpus. Il a été écrit par une jeune femme de vingt ans qui n'a pas encore pris de recul par rapport à elle-même et au monde qui l'environne. Son style rageur

témoigne de ce manque de distance, les phrases à la syntaxe bancale étant le signe d'une écriture qui revient peu sur elle-même, et qui ne se soucie pas nécessairement de la logique ou de la nuance. L'urgence à dire l'émotion est caractéristique du lyrisme qui est, selon les mots de Valéry, le « développement d'une exclamation [55] » – l'exclamation témoignant d'une émotion intense et difficile à réfréner. Mais le danger du lyrisme, c'est de ne pas dépasser le stade du ressenti, c'est de se complaire dans son intensité, même – et le plus souvent, surtout – s'il s'agit de souffrance. À propos de la poésie lyrique, Hegel explique ainsi dans *Esthétique* que « l'âme agitée par des sentiments [...], au lieu d'agir, persiste dans son intériorité et ne peut par conséquent avoir pour forme et pour but que l'épanchement du sujet, son expression. [56] ». C'est bien l'impression que l'on a à la lecture de *Journal « Nationalité : immigré(e) »*. Sakinna laisse éclater sa révolte et son amertume, elle décrit toute la difficulté de sa condition, mais il semble qu'elle se soit à ce point construite dans la contestation qu'elle ne peut pas exister autrement. Elle pense visiblement que tout est perdu d'avance, et d'ailleurs conclut son journal sur le sentiment d'être « condamnée à perpétuité » (JNI, 126), mais cette conclusion ne fait que reprendre le début de son journal, où elle confiait déjà : « Cette merde de vie qui je t'assure, cher X., n'en finit jamais. » (JNI, 37). La jeune femme a beau voyager, apprendre l'arabe, se cultiver par la lecture, la musique et le cinéma, elle n'agit pas réellement. Elle paraît plutôt tourner en rond dans sa douleur.

Par l'ironie du sort, Sakinna porte un prénom qui fait référence au calme en arabe. Le lyrisme de son journal témoigne au contraire d'une âme tourmentée, qui donne une couleur sombre à la peinture de la population que nous étudions. Mais ce qui est intéressant ici, et assez unique dans notre corpus, c'est qu'elle nous fait entendre la voix d'une jeunesse à la fois idéaliste et sans espoir, qui s'est tellement construite sur un sentiment d'injustice qu'elle semble avoir fini par s'en faire un refuge, faisant des conclusions sans réels développements. Il y a ici une part de tragique, que nous allons étudier chez Mehdi Charef. Lui aussi a commencé très jeune à écrire *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*.

[55] Citation reprise dans : Jean-Michel Maulpoix, « Le lyrisme, histoire, forme et thématique », [En ligne], http ://www.maulpoix.net/lelyrisme.htm (mis à jour le 17 octobre 2007)

[56] *Ibid.*

## 2 - Le tragique dans *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*

On a vu dans le chapitre précédent que Pat et Madjid forment un duo tragique, puisque chacun condamne l'autre à ne pas s'en sortir. Ils font un peu penser à Vladimir et Estragon dans *En attendant Godot*, de Beckett : deux êtres incapables d'échapper à leur condition, qui attendent dans un décor peu réjouissant, comme s'ils n'avaient pas d'autre choix.

### *Le désespoir dès l'incipit*

L'incipit présente déjà Madjid sous un jour tragique, en prenant pour image le jeune homme en train d'essayer de réparer, en vain, une moto qui ne veut plus fonctionner. C'est un peu Estragon qui se débat avec sa chaussure dans *En attendant Godot*. Les deux personnages sont entravés dans leur liberté de circuler, et par conséquent privés de l'ailleurs, privés du pouvoir de s'évader. Madjid doit se résoudre à laisser sa moto dans la cave, « verrouillant la porte au cadenas » (TH, 9) : il fait donc un trait sur sa liberté, reléguée à la cave comme une chose désormais inutilisable. C'est donc l'image d'un Madjid « résigné, impuissant » (TH, 9) qui ouvre le roman. Cet incipit illustre aussi le fait d'être englué dans les réalités matérielles, et d'ailleurs la source de la privation de liberté ici, c'est l'argent : « Pour réparer [la moto], fallait des sous, et Madjid n'en avait pas » (TH, 9). La pauvreté est ce qui définit le plus la condition de ce personnage (bien plus que son origine immigrée). Ici aussi on peut voir un parallèle avec les clochards que sont Vladimir et Estragon : le fait d'être pauvre rend particulièrement visible notre dépendance vis-à-vis des réalités matérielles. On peut même se demander si tous les débats à propos de l'immigration, à propos du choc des cultures, ou des problèmes d'intégration, ne sont pas de faux débats, et si l'économie n'est pas plutôt le cœur du problème. En tout cas, l'argent est une préoccupation qui revient souvent dans les œuvres de notre corpus, et elle est présente ici dès l'incipit.

Il est cependant intéressant de remarquer que la première phrase montre aussi Madjid en train de se laver les mains : « Madjid, agenouillé devant sa moto, s'essuya les mains, pleines de cambouis, dans un chiffon. » (TH, 9). Or ce geste symbolise, dans l'imagerie populaire, le fait de se délester de toute responsabilité, ce qui revient à s'installer dans une posture passive, et à renoncer à la lutte pour améliorer sa condition. Ainsi la « vieille moto » (TH, 9), personnifiée par le verbe *s'essouffler* et la locution verbale *ne plus en vouloir*, apparaît comme

une extension des sentiments de Madjid, comme le signe de sa lassitude et de son incapacité à remonter la pente, à l'image de la moto qui n'a plus d'énergie et qu'il faut « pousser pour qu'elle monte une côte comme celle de la Défense » (TH, 9). Se rendre maître de son destin demande un effort incessant, surtout quand on se retrouve seul face à lui, quand on ne peut puiser qu'en soi-même les ressources nécessaires pour le maîtriser. C'est le cas de Madjid qui, comme Pat, manque d'un père : « Et puis, que craignaient-ils ? Ils n'ont même pas un daron pour leur filer la bonne tannée supposée leur servir de leçon. » (TH, 60). La peur, c'est l'instinct de survie, c'est ce qui peut pousser à s'en sortir. Mais Madjid ne peut pas la ressentir, d'autant plus que, comme on l'a vu, son amitié avec Pat a pour but de l'annihiler. Ainsi aucune force ne semble pouvoir le sortir de l'engourdissement dans lequel il se réfugie, et il reste écrasé par l'effort qu'implique le fait de se prendre en charge.

La première rencontre qu'il fait, après avoir laissé sa moto dans la cave, fait écho à ce renoncement. Alors qu'il commence à remonter vers le hall, Madjid rebrousse chemin et marche « jusqu'au fond du couloir, jusqu'à la dernière cave. » (TH, 10). C'est là, « au bout de l'obscurité » (TH, 10), que se trouve Farid, qu'on surnomme Rustine parce qu'il se défonce à tout ce qu'il peut, même la colle avec laquelle on répare les chambres à air. Ce personnage représente l'extrême de la déchéance, l'abandon absolu de la lutte. Dans la drogue, il semble faire disparaître le poids même de son être :

> Et là, dans ce réduit, dans ce débarras, […] est allongé le petit Farid, dix-neuf ans, et qui en paraît quinze, le visage sec et amaigri sous une barbe juvénile, complètement dans le cirage. […] Il n'y a aucune expression sur son visage. Le regard est vague et lointain. (TH, 10)

Ainsi Farid se déleste dans la drogue du poids des années, des préoccupations qu'elles apportent, des épreuves et des souvenirs qu'elles accumulent. Il se déleste des kilos de son corps, lieu de contact avec un univers insoutenable. Et il échappe à la nécessité de penser, à l'obligation de ressentir. En respirant un chiffon imbibé d'éther, il peut planer, se sentir léger. Il peut mourir un peu. On remarque ici que le chiffon revient comme un double de celui de Madjid au début du texte. Mais il ne lave pas seulement les mains ici, il anesthésie tout le corps. Madjid voit alors dans Farid l'image de son propre désespoir. Il essaie de le réveiller en lui offrant une cigarette, mais le garçon ne réagit pas. Il se met à lire les graffiti aux murs comme s'ils allaient lui délivrer un message, et surtout la justification de cette misère, mais il ne lit que des moitiés de mots. « Il n'y a rien à comprendre, que dalle ! Rien à dire ! Rien à faire ! » constate-t-il, et c'est là une réflexion que l'on retrouve aussi dans l'incipit de la pièce

de Beckett [57]. Devant le désespoir et l'absurdité, Madjid préfère fuir, parce que « ça fout les jetons » (TH, 11). S'il a encore peur d'une chose, c'est bien de la confrontation à cette réalité. Pourtant, il y semble enchaîné, puisqu'il n'arrive pas à se délivrer de l'emprise du béton.

*L'emprise du béton*

C'est avant tout l'univers de la cité qui apparaît fatal dans *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*. Celle où habite Madjid s'appelle la « Cité des fleurs », un nom bien ironique pour un quartier qui n'a rien de coloré : « du béton, des bagnoles en long, en large, en travers, de l'urine et des crottes de chiens. Des bâtiments hauts, longs, sans cœur ni âme. » (TH, 25), voilà comment le narrateur décrit cette cité que les pères fuient dès qu'ils le peuvent, laissant les mères s'occuper seules de leurs enfants. Ces enfants sont les seules choses qui poussent dans la cité. Fleurs de béton, « ils grandissent et lui ressemblent, à ce béton sec et froid. » (TH, 62). On voit ainsi comment l'environnement peut conditionner les êtres qui y vivent, et surtout ceux qui y ont grandi, comme Madjid. Comme le béton, les enfants deviennent « durs, apparemment indestructibles, mais il y a aussi des fissures » qui ne font que s'élargir avec le temps, formant une « cicatrice indélébile » (TH, 62). La comparaison insiste ici doublement sur l'impossibilité de se défaire de cette marque, et elle sera reprise par d'autres images : le tatouage, l'ombre, et enfin l'odeur, qui reste en travers de la gorge et que rien ne peut enlever : « Tout a été essayé, toutes les bières, toutes les drogues. » (TH, 63). L'odorat, plus que les autres sens, est celui qui marque le plus l'esprit. Une odeur peut rester dans l'inconscient même quand on croit l'avoir oubliée. Ainsi même quand on pense avoir échappé à la cité, ce n'est qu'une illusion : « On ne se remet pas du béton » (TH, 63). Le narrateur utilise aussi les images de la chenille et de la pieuvre, qui s'accrochent et dont on ne peut pas se débarrasser.

En outre, les fissures du béton sont d'autant plus difficiles à réparer qu'il n'y a pas la place pour leur extériorisation dans la cité : « Faut surtout pas chialer, parce que la faiblesse est alors reconnue, citée, criée, répandue. » (TH, 62). Les fils et les filles du béton doivent donc rester murés dans le silence, et de cette frustration naît une violence qui les rend « irrécupérables » (TH, 63). Ils ne peuvent pas trouver de l'aide à l'extérieur parce que leur violence fait peur. Ils finissent par se confondre entièrement avec leur environnement, comme le montre la dernière comparaison : « ça chante pas, le béton, ça hurle au désespoir comme les loups dans la forêt, les pattes dans la neige, et qui n'ont même plus la force d'y creuser un trou

[57] « Rien à faire. » est la première réplique d'Estragon, à propos de sa chaussure.

pour mourir. » (TH, 63). C'est ici le béton qui est comparé aux loups, mais on comprend que ces loups désignent ceux qui vivent dans la cité : le béton suffit donc à désigner ses habitants, comme s'ils n'étaient plus rien d'autre. Rien ne semble être capable de les en délivrer, pas même la mort, et cela sera illustré par le personnage de Josette, qui a perdu son mari, son travail, et tout espoir d'une vie meilleure. Elle tente de se jeter du balcon, mais Madjid et Malika l'en empêchent en lui rappelant le seul lien qui la rattache à la vie : son petit garçon. Comme pour Vladimir et Estragon qui n'ont pas pu se jeter de la Tour Eiffel et qui ne peuvent pas se pendre, l'espoir désespéré de la mort est interdit à Josette. La seule chose à faire, dans la cité, c'est d'attendre : « Ils attendent comme des cons, voir si quelqu'un viendrait pas leur donner un coup de main » (TH, 64). Mais comme dans la pièce de Beckett, celui qui est attendu ne vient jamais, et il ne reste alors pas d'autre choix que celui de suivre les rails que la cité dessine.

*La question du choix*

Le sentiment d'impuissance est très présent dans *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, mais on ne peut pas dire, cependant, qu'il soit aussi clair que dans une tragédie comme *Phèdre*, par exemple. La question du choix reste plus ambiguë, et c'est ce que l'on peut voir dans l'histoire de Balou, un jeune d'origine tunisienne bien plus enfoncé dans la violence et dans la délinquance que Madjid et ses amis. Quand il arrive un jour dans la cité au volant d'une grosse voiture, avec une des prostituées qu'il exploite et des billets de banque collés sur toutes les vitres, il impressionne les jeunes banlieusards, mais il les met mal à l'aise aussi : « Il avait pas l'air net dans sa tête » (TH, 89). Madjid repense alors au chemin parcouru par Balou :

> Une ligne qu'on lui avait tracée bien avant. Il n'avait plus qu'à suivre. On dirait que pour certains êtres tout est prévu d'avance, qu'ils sont devenus ce qu'on a voulu qu'ils soient. Et que ces êtres, que ça leur soit facile ou difficile, finissent toujours par foncer dans le panneau, par infortune ou par vengeance. (TH, 90).

Le parcours de Balou semble donc bien marqué par la fatalité. Sa position d'objet dans la première phrase le présente d'emblée comme passif, et la tournure restrictive de la seconde phrase montre qu'il n'a pas d'autre choix. Il ne peut rien faire contre l'infortune, et ne peut pas résister au désir de vengeance. Mais par la suite, le récit de son parcours rend le tragique de ce personnage plus ambivalent. Il s'agit, si l'on veut, d'un tragique qui se rapprocherait de celui

de la Genèse, dans la Bible. La déchéance de Balou provient d'une faute originelle : « Déjà môme, surpris à taxer ses petits copains, Balou avait été jeté de l'école. Ce qui fait qu'à treize ans il se retrouvait sur le macadam à apprendre la vie sur le tas. » (TH, 90). Comme Adam et Ève surpris par Dieu après avoir cédé à la tentation du mal, il est exclu du cocon de l'enfance et doit gagner son pain à la sueur de son front : « Son père l'avait fourgué à un pâtissier véreux qui le faisait bosser jusqu'à quinze heures par jour. » (TH, 90). Mais Balou trouve injuste et trop dur le prix à payer pour se racheter : « un soir, il en eut marre. Il rentra chez lui […] avec en prime le tiroir-caisse du pâtissier. » (TH, 91). Après d'autres malheurs et tribulations, Balou finit par être mis à la porte par son père.

On voit ainsi que la complexité du rapport entre le choix et la fatalité se rapproche de celui que l'on trouve dans le texte de la Genèse. En ce qui concerne la faute originelle, il n'y a aucune phase de délibération, aucune trace de résistance à la tentation (alors que Phèdre, par exemple, essaie de lutter contre la passion qui la dévore). De plus, elle est présentée sans plus d'explications, qu'elles soient psychologiques ou sociales. On se doute bien que l'univers de la cité, la pauvreté, la misère affective[58] peuvent jouer dans le fait de se mettre à racketter ses camarades. Mais la question se pose néanmoins : le choix existe-t-il ? Était-il possible pour Balou de résister à la tentation du mal ? On a vu que d'après Madjid, quelqu'un comme Balou ne peut que suivre la ligne qu'on lui a tracée. Mais les faits semblent plus complexes. Ainsi quand Balou vole la caisse du pâtissier, c'est parce qu'il a été poussé à bout, mais ne fait-il pas tout de même un choix ? Cet acte fait penser au discours de l'un des personnages du film *Comme un aimant* :

> Aller vendre des trucs bidons à des gens crédules, ou enfoncer l'autre pour gagner honnêtement ma vie ? Si c'est ça l'honnêteté ? Alors moi je choisis le mal ! En fin de compte notre problème à nous ici, c'est qu'on n'a pas appris à enfoncer l'autre sans souffrir.[59]

Ni à supporter d'être enfoncé par l'autre, pourrait-on ajouter. Ainsi Balou se venge du pâtissier « véreux » qui l'exploite, car l'honnêteté n'est chez cet homme qu'apparence : en réalité, Balou subit une injustice, et il ne la supporte pas. En volant son argent, il récupère ce qu'il aurait dû gagner en travaillant quinze heures par jour. Il choisit le mal parce que, paradoxalement, cela lui semble plus juste.

La complexité du rapport entre le choix et la fatalité se retrouve aussi dans les

[58] Même si le père est actif dans le texte, on apprend qu'il a abandonné sa famille pour vivre avec une « minette de comptoir » (TH, 90), et qu'il vient seulement voir ses enfants de temps en temps, sans apporter aucune aide financière.

[59] Kamel Saleh, Akhenaton, *Comme un aimant*, Production Richard Grandpierre, 2000. citation reprise dans la chanson d'Akhenation « J'voulais dire », qui fait partie de la bande originale du film.

personnages de Madjid et Pat. On a vu qu'ils paraissaient condamnés à rester l'un avec l'autre, quitte à rester tous les deux au fond du trou. Mais on peut dire aussi qu'ils choisissent cette condamnation : ils sentent qu'une autre alternative les rendrait déloyaux, et les jetterait dans la solitude. On voit bien dans *Le Gone du Chaâba* le coût de la réussite : Azouz se démarque de ses camarades du bidonville en travaillant bien à l'école, mais il est difficile de concilier cette réussite avec la solidarité, et il vient un jour où on lui dit : « T'es pas un arabe, toi ! » (GC, 94). Il perd l'amitié de ses cousins et craint leurs représailles. Il maintient le cap malgré tout, mais on voit bien qu'il ne s'agit pas d'un choix facile lorsqu'on le fait seul. La loi du groupe pèse très lourd sur les individus. Madjid et Pat préfèrent la respecter, d'autant plus que la seule lueur qui brille encore dans la cité, c'est celle de la chaleur humaine dans les groupes d'amis. Le tragique du roman de Medhi Charef a donc des points communs avec celui de Beckett dans *En attendant Godot*, mais tandis que le couple de Vladimir et Estragon ne semble reposer que sur l'absurdité et le néant, il semble y avoir une certaine noblesse chez des personnages comme Madjid et Pat, une noblesse reflétée par un choix qui leur semble honorable.

Mehdi Charef présente donc ses personnages sous une lumière tragique qui peut faire penser à celle de la pièce *En attendant Godot*, mais la complexité des rapports entre la fatalité et le choix viennent nuancer le sentiment de l'absurde et de l'impuissance. Madjid n'évolue pas ou très peu, il ne connaît pas la trajectoire ascendante d'Azouz dans *Le Gone du Chaâba*. Mais il y a aussi une dignité dans ce surplace. Avec Nacer Kettane, on a cependant l'exemple d'une conciliation possible entre ces deux parcours, ce que le registre polémique met bien en valeur.

### 3- Le registre polémique dans *Le Sourire de Brahim*

L'écriture combative de Nacer Kettane repose sur deux forces qui sont toutes deux tournées vers l'avenir : celle du débat, qui prend de plus en plus d'ampleur dans le roman, et celle de l'action concrète, qui évite au discours de se faire vide de sens.

*Un mouvement délibératif qui s'amplifie*

Dans *Le Sourire de Brahim*, la réussite dans les études n'empêche pas le protagoniste de garder le respect des autres jeunes de la banlieue, qui sont même « fiers » (SB, 165) de lui. Il faut dire que Brahim a toujours gardé une certaine distance vis-à-vis de l'école, ne se soumettant par exemple à aucune sorte de discipline. Il reste proche de ceux avec qui il a grandi, participant à leurs jeux, leur révolte, et leurs débats. L'œuvre de Nacer Kettane, comme nous l'avons vu à travers l'étude de l'espace, est résolument optimiste, elle est ouverte vers l'avenir. Ainsi même si Brahim connaît dès son jeune âge les bombardements de la guerre d'Algérie, les horreurs du 17 octobre 1961, et la grisaille de la cité, son état d'esprit est tout à fait différent de celui de Madjid. Le couple de ses parents lui offre une structure solide, d'autant plus que ce sont des gens de dialogue, mais aussi d'action. Dès son enfance, Madjid forme son esprit en écoutant leurs discussions d'adultes : il accompagne son père à la « djeema hebdomadaire » (CB, 47), et sa mère aux « rencontres amicales » (CB, 49) entre femmes. Ainsi la structure délibérative est présente dès le début du roman, or cette structure est nécessairement tournée vers l'avenir, puisque l'on débat pour parvenir à une conclusion, et donc à une décision.

Au fur et à mesure du roman, le mouvement délibératif prend de plus en plus d'ampleur. Une fois adolescent, Brahim ne se contente plus d'écouter, il provoque la discussion par les rencontres. Il est curieux de connaître les gens qui lui ouvriront d'autres horizons, car dans la cité, il étouffe : « Toujours les mêmes regards qui semblaient dire : "Eh ! Que veux-tu faire, on n'échappe pas à son destin !" Mais ce destin-là, Brahim n'en voulait pas. » (SB, 51). Avec un couple franco-algérien, il découvre la musique classique, la mythologie grecque et Charlie Chaplin. Avec Sophie, une camarade de lycée qui est juive, il discute des heures entières sur ce qu'est l'identité. Grâce à son cousin Malek, il se met à lire Kateb Yacine et à écouter Taos Amrouche. À la fin du roman, les dialogues au style direct occupent la plus grande partie des chapitres : ce sont des débats entre les jeunes des banlieues, déclenchés par la mort de Larbi, tué par balle à dix-neuf ans par un militaire à la retraite, pour la simple raison qu'il était arabe. Cette injustice fait écho à celle qui ouvre le roman : la mort de Kader (le petit frère de Brahim, tué le 17 octobre 1961), qui est d'autant plus pathétique que le narrateur nous décrit toute sa candeur et sa gentillesse ; de même, Larbi était un étudiant en droit « aimé de tous » (SB, 133). Mais alors que dans le premier chapitre, c'est un sentiment d'impuissance qui domine, à la fin du roman l'abondance des débats est le signe d'un bouillonnement riche de réflexion et d'une détermination à trouver le moyen de lutter. Ainsi dans *Le Sourire de*

*Brahim*, le registre polémique passe avant tout par le mouvement délibératif, et d'ailleurs le roman se structure à partir de ce mouvement, puisqu'il contient trois parties marquées par les voyages de Brahim. Cependant, Nacer Kettane montre aussi que le *polemos*, le combat, doit aboutir à des actions concrètes, pour éviter de tourner à vide dans le discours.

*Une critique des discours qui tournent à vide*

Dans son roman, Nacer Kettane s'attaque aux discours vides des politiciens. Il fait par exemple la caricature de ceux des jeunes militants algériens, qui ne savent apporter à ses questions que des réponses calquées sur un discours appris par cœur :

> – Qu'est-ce que vous faites ?
> – Nous sommes en train de diffuser les réalités concrètes du pays qui s'inscrivent dans la logique révolutionnaire.
> Tout en roulant les « r » à l'algérienne, le jeune militant continuait d'épingler sur un panneau.
> – Mais c'est quoi les réalités concrètes ?
> – C'est le passage de la réflexion à l'action qui permet de lutter contre la réaction.
> […]
> – Je suis étudiant et j'aimerais avoir des renseignements sur les possibilités d'obtenir une bourse. […]
> – Très bien. Nous allons élaborer un plan d'action. Essaie de regrouper des gens dans ton cas et on fera une délégation. (SB, 81 et 84)

Le contraste comique entre les questions simples et concrètes de Brahim et les réponses à la rhétorique alambiquée des militants montre bien que les discours, même quand ils se disent révolutionnaires, ne sont pas nécessairement le signe d'une vraie pensée capable d'aboutir sur l'action. L'agitation de leur vocabulaire militant est risible parce qu'elle ne fait progresser en rien la situation. Elle n'a rien à voir avec le bouillonnement des débats entre les jeunes des banlieues évoqué plus haut. Ainsi Brahim repart de cette rencontre « la tête pleine » (SB, 84), mais mieux vaut une « tête bien faite qu'une tête bien pleine » comme le disait Montaigne, et il en est bien conscient. Quand il revient en France, il est donc bien décidé à agir lui-même : « Tant qu'on n'aura pas crée nos propres radios, télé et journaux, ils auront toujours la part belle » (SB, 166), explique-t-il à ses amis au cours d'un débat sur les médias. Ces derniers fustigent les discours des intellectuels qui les étudient comme s'ils étaient des animaux, mais Brahim insiste sur l'importance d'une lutte efficace : « Se lamenter ne sert à rien, ni protester seulement, faire des manifs c'est bien, mais il faut prendre le pouvoir. Il faut qu'on ait des

députés, des maires, des écrivains, des médecins, des chefs d'entreprise. » (SB, 168).

Lui-même étudie la médecine, et monte avec un animateur, Ahsène, des « coups culturels » (SB, 143) : ils donnent des cours de langues et de musique, et organisent des ciné-débats, qui donnent envie aux jeunes eux-mêmes de monter leurs spectacles. Si le roman de Nacer Kettane est tourné vers l'avenir, il met aussi en exergue l'importance de l'action dans le présent. Dès sa rencontre avec Sophie, Brahim comprend que la clé de son bien-être est lié à ses actions :

> – Tu sais, dit Sophie, je me demande si on saura un jour complètement ce qu'on est.
> – Mais peu importe, l'important c'est ce qu'on fait. Car c'est à partir de ce qu'on fait qu'on existe. L'important c'est de vivre en harmonie avec ce que l'on fait et non de vouloir coller à un cadre ce que l'on voudrait être. (SB, 63)

À l'instar de Sartre, il pense que l'homme n'est que la somme de ses actes. Il ne s'agit donc pas de se torturer avec des questions existentielles auxquelles on ne peut pas répondre : l'identité ne se définit pas car elle est infinie. Elle ne peut pas rentrer dans le cadre d'une réponse. Penser qu'il est nécessaire de savoir ce que l'on est pour agir est donc un contre-sens. Ainsi la philosophie de Brahim correspond à celle du poème de Si Mohand sur lequel il est interrogé lors du baccalauréat : « C'est l'histoire d'un homme qui a roulé sa bosse dans le monde entier, qui revient chez lui, qui demande à ses parents de lui pardonner son absence, et tout en décidant de se vouer aux travaux des champs, il s'en remet à Dieu pour son destin. » (SB, 73). S'en remettre à Dieu, ce n'est pas se réfugier dans l'immobilisme, c'est avoir foi en l'avenir ; d'ailleurs le travail des champs symbolise bien l'action tourné vers cet avenir. Celui qui sème son grain n'a aucune certitude de jouir de la récolte, il ne peut que se fier à Dieu pour cela, mais il faut bien semer si l'on veut vivre. De même, il faut semer dans le béton pour qu'il fleurisse un jour.

Ces trois registres font donc entendre trois voix très différentes, qui émanent pourtant toutes du même milieu. Le lyrisme de Sakinna Boukhedenna fait entendre la voix de ceux qui se sont construits dans la révolte, et qui ne savent plus en sortir. Dans *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, l'ambivalence du registre tragique fait résonner la voix de la résignation, tout en suggérant que se résigner, c'est aussi choisir. Le roman de Nacer Kettane contraste quant à lui avec ces deux voix, car celle qu'il développe est à la fois réaliste et déterminée. Les œuvres à tonalité sérieuse offrent donc une belle variété de registres, qui représente avec richesse

l'état d'esprit des enfants d'immigrés ayant grandi en banlieue. Ces différentes voix se complètent et se répondent. Elles montrent au jeune lecteur à la fois les justifications de la tonalité qu'elles prennent, et les revers ou les risques de l'attitude que traduit cette tonalité. Les œuvres aux registres souriants que nous allons étudier dans la prochaine partie viennent encore enrichir cette représentativité, en évitant toute victimisation par le recours au merveilleux et à l'humour.

## B) Œuvres à tonalité souriante

C'est surtout dans les œuvres à tonalité souriante que le misérabilisme est évité. Dans *Les Tireurs d'étoiles*, Azouz Begag utilise le merveilleux pour inscrire son personnage Ali dans un décor qui dépasse les problématiques liées à l'immigration. *La Prédiction de Nadia*, de Marie Desplechin, inverse le tragique observé chez Mehdi Charef pour faire du petit Samir un héros malgré lui. Enfin, Faïza Guène a recours au comique pour dédramatiser le récit dans *Kiffe kiffe demain*.

### 1- Le merveilleux dans *Les Tireurs d'étoiles*

Ce roman d'Azouz Begag est assez unique dans notre corpus, parce qu'il est le seul à représenter un petit garçon issu de l'immigration maghrébine, Ali, dans un univers qui ne soit pas réaliste mais merveilleux. De plus, ce petit garçon et son copain Jérémy sont deux personnages parfaitement interchangeables, tous deux « un peu poètes et très espiègles » (TE, 67). En fait, seul le prénom Ali rappelle ici la culture maghrébine. Les thèmes principaux sont universels. Cette courte nouvelle contient deux leçons, une mineure et une majeure. La mineure est celle qui concerne le vol, puisque les deux garçons pillent les trésors de la nature sans connaître de limites : chacun éprouve tour à tour des remords, mais dans l'ensemble, « leur soif de cambriolage [devient] de plus en plus grande » (TE, 72). C'est seulement lorsqu'ils se mettent à tirer des flèches dans les étoiles et que la lumière du ciel disparaît, les plongeant dans une obscurité effrayante, qu'ils réalisent la portée de leur geste, et rendent à la nature tous ses trésors. Ainsi le récit montre qu'on peut toujours fermer les yeux sur le mal que l'on fait en volant, il nous rattrape forcément un jour, et le seul moyen de se faire pardonner c'est de rendre ce qu'on a pris, comme les deux petits garçons.

La leçon majeure de ce livre concerne toutefois l'écologie. Les deux petits voleurs sont en fait une image de notre propre attitude vis-à-vis de la nature. Avides de la maîtriser, comme Ali et Jérémy qui emprisonnent les trésors de la nature dans leur cabane, nous fermons les yeux sur les conséquences de nos actes. Ainsi les deux enfants font les sourds aux « gémissements » qu'ils entendent de la caverne d'Ali Baba où ils ont enfermé des éclairs, des

flocons et des rayons de soleil. On remarque ici une personnification de la nature : cette figure de style participe pour une grande part au merveilleux et à la poésie du récit. Le ciel de la nuit, par exemple, prend la forme d'un visage :

> Madame la Lune exposait en grand son phosphore, et on voyait nettement se dessiner des océans et des continents sur sa pupille. Autour d'elle, éparpillées dans un grand désordre, les étoiles scintillaient comme des tâches de rousseur en argent, allongées dans l'écume vague de la voie lactée. (TE, 75)

Cette personnification permet de rendre plus palpable le mal fait à la nature, puisqu'elle se met à nous ressembler. Azouz Begag encourage ainsi les lecteurs à utiliser leur imagination pour entrevoir les conséquences de leurs actes, et non pour créer des inventions malfaisantes. De plus, la poésie de son texte met en valeur toute la beauté de la nature. Le fait de pouvoir posséder toutes ces choses fascinantes et insaisissables que sont « du coton de nuages crémeux » (TE, 72), un morceau d'arc-en-ciel, ou un rayon de soleil, nous emporte dans un rêve poétique en nous donnant l'impression de tenir ces beautés dans le creux de la main. Les trésors de la nature « sont les lumières de la vie des hommes » (TE, 71), comme l'explique aux petits garçons M. Naturel, leur maître d'école. On comprend bien, effectivement, que ce sont là les seuls trésors dont tout homme, riche ou pauvre, peut jouir. À travers le merveilleux, Azouz Begag inscrit donc un petit garçon prénommé Ali dans un récit qui se trouve à mille lieux de la cité et du racisme. Mais c'est une manière d'en faire un personnage intégré, car indistinct de Jérémy et surtout concerné par les même problèmes. Les « valeurs écologiques [60] » rassemblent d'ailleurs selon Azouz Begag toutes ces valeurs qu'il faut retrouver pour apprendre de nouveau à penser à long terme, ce qui est essentiel pour la réussite scolaire et professionnelle.

Azouz Begag, avec le merveilleux, met donc en scène de manière très originale un personnage issu de l'immigration maghrébine, et le fait sortir de thèmes quelque peu rebattus. Dans *La Prédiction de Nadia*, il y a aussi quelque chose du conte de fée, puisqu'une voyante prédit au petit Samir qu'il va devenir un héros, et la prophétie se réalise.

[60] « École et immigration : entretien avec Azouz Begag (3) », *Thema*, Arte, 19 juin 2009, [En ligne] http ://videos.arte.tv/fr/videos/ecole_et_immigration_entretien_avec_azouz_begag_3_-3120718.html (dernière mise à jour le 3 juin 2010)

## 2- L'inversion du tragique dans *La prédiction de Nadia*

Si Samir n'arrive pas à échapper à son destin dans *La Prédiction de Nadia*, cela n'a rien du tragique du *Thé au harem d'Archi Ahmed* : tout d'abord, la description de la cité s'oppose à la grisaille dépeinte dans les autres œuvres de notre corpus ; de plus, la fameuse prédiction est celle d'un destin glorieux ; enfin, ce sont les rencontres qui permettent de se réaliser dans ce roman.

### *La cité : du lieu maudit au lieu béni*

Dans ce roman, Marie Desplechin commence par contredire toutes les descriptions négatives de la cité que l'on trouve par ailleurs dans notre corpus. Elle inverse la vision habituelle de ce décor, en affirmant qu'il ne s'agit pas d'un lieu maudit, mais au contraire d'un lieu béni par Dieu :

> Certaines personnes trouvent que la cité de La Victorine ressemble à un vaisseau spatial, grand et rond, abandonné au milieu d'un terrain vague par des martiens négligents. Elles se trompent. En fait La Victorine ressemble à l'arche de Noé. (PN, 9)

Ainsi, dès l'incipit, on a l'inverse de la vision tragique du « béton » que nous offre *Le Thé dans le harem d'Archi Ahmed*. Ici, la cité porte bien son nom, car elle apparaît en effet comme la promesse d'une victoire contre l'adversité. Il ne s'agit plus d'un endroit sans humanité (ce qu'évoque la référence aux martiens), et abandonné comme s'il était maudit de tous, comme si ses habitants étaient bannis à jamais de la société, comme si on les considérait comme éternellement marginaux et différents. La comparaison à l'arche de Noé, qui les inscrit dans une histoire du fond des âges ayant rassemblé de nombreux peuples, montre qu'ils sont au contraire profondément humains, et même qu'ils constituent un « échantillon sincère de l'humanité » (PN, 11) que Dieu prévoit de sauver : « le jour où monteront les eaux du nouveau déluge, la Victorine flottera triomphalement sur le monde » (PN, 10). Cela explique, d'après le narrateur, la mixité singulière de cette population :

> [Dieu] y a rassemblé toutes les couleurs de peaux aux pigments de la terre, du beige de sable au chocolat de fer. Il y a mis tous les âges, du bébé au vieillard. Tous les caractères, de l'agneau à la hyène. Tous les sexes, du féminin au masculin. Plus quelques saints et quelques criminels. (PN, 9)

L'accumulation des antithèses souligne l'équilibre parfait de cette mixité voulue par Dieu. La population de la Victorine n'a ici rien de chaotique. La cité ainsi décrite n'apparaît pas comme une construction terminée à la hâte où l'on aurait parqué tous les rebuts de la société. Ainsi Marie Desplechin joue avec les visions négatives habituelles pour faire une description rafraîchissante, amusante et poétique de la cité. Le personnage de Samir, le héros de l'histoire, évolue donc déjà dans un décor marqué par le destin, mais par un destin glorieux et non tragique. Cet inversion se poursuit avec la prédiction que la voyante de la cité, Nadia, fait au petit garçon.

*La prédiction de Nadia : une prédiction positive*

L'une des prédictions les plus célèbres est sans doute celle d'Œdipe : ses parents l'abandonnent pour essayer d'éviter que la prophétie de la Pythie ne se réalise, mais le héros en viendra malgré tout à tuer son père et à épouser sa mère. Il s'agit là d'un destin tragique. Mais dans le roman de Marie Desplechin, la fameuse prédiction de Nadia annonce au contraire à Samir un destin tout à fait réjouissant : avant six mois, il aura risqué sa vie pour un ami et sera devenu un héros. Elle voit aussi une jeune fille à ses côté. L'amour et la gloire, voilà ce qu'elle lui prédit. Tout l'humour du livre repose sur le fait que Samir, bien loin de se réjouir et de courir au devant de ce destin, concentre tous ses efforts dans le but de le fuir. Samir est un petit garçon « calme, lent et silencieux », qui compte « peu d'amis » (PN, 13) et qui n'a pas beaucoup d'ambition : plus tard, « il aimerait devenir concierge de La Victorine ». On est loin du glamour des joueurs de foot-ball et autres stars de la télévision. Mais pour Samir, toute gloire amène son lot d'ennuis, et ce qu'il veut, c'est simplement qu'on le laisse tranquille dans son coin. Il a toute confiance en les autres, et d'ailleurs il croit dur comme fer à la prédiction de Nadia, mais il ne sait pas ce qu'est la confiance en soi. Il en vient donc à se poser une question qui ne peut qu'amuser par son inversion des valeurs habituelles : « comment faire pour échapper à son destin ? Comment se débrouiller pour ne pas risquer sa vie, ni devenir un héros ? » (PN, 28). De la même manière qu'Œdipe, Samir tente par tous les moyens de fuir son destin, mais il n'y arrivera pas. Il s'agit là cependant d'un échec positif, puisqu'il se transforme en héros malgré lui. Ce parcours, très amusant, s'oppose donc au tragique du roman de Mehdi Charef. La fatalité devient une force positive.

À travers ce parcours, l'auteure suggère avec humour et finesse que les petits garçons comme Samir ne sont que des héros en puissance. Elle pose la question de ce qui peut faire

d'eux des héros en acte. Or, tout bascule au moment de la prédiction de Nadia. Alors qu'auparavant, « personne ne donnait cher de l'avenir de Samir » (PN, 14), la voyante lui promet un avenir brillant. Le destin de Samir passe ainsi de l'état de question (« Mais qu'est-ce qu'on va faire de toi mon garçon ? » PN, 15) à celui d'une certitude marquée par l'emploi du futur : « avant que six mois soient passés, tu auras risqué ta vie pour un ami et tu seras devenu un héros. » (PN, 24). La précision du délai des six mois ajoute à la clarté de cette prédiction et à son effet performatif. L'avenir est assuré dans les faits et dans le temps. C'est visiblement là ce qui manque aux petits garçons comme Samir, et Azouz Begag explique bien cela dans son entretien avec Arte sur l'école et l'immigration : à cause des difficultés économiques et de la complexité de la vie en générale, aujourd'hui un enfant ne peut que difficilement se projeter dans le futur et dire qu'en l'an 2030 il sera professeur ou médecin [61]. L'avenir reste à l'état de question.

*La rencontre comme tremplin*

On a vu cependant que l'assurance de l'avenir n'est pas le seul problème, puisque la prédiction ne suffit pas à rendre Samir confiant. Les rencontres joueront ici un rôle capital. Celle de Marc Akimbele, le jeune ornithologue, est particulièrement intéressante. Il est celui qui va réussir à réveiller la curiosité et l'envie d'apprendre chez Samir. Alors que l'instituteur se contentait de dire « Il faut lire, Samir » (PN, 15), Marc pose son livre sur les oiseaux dans les mains de Samir et lui dit qu'il lui prête jusqu'à demain, sans laisser place à quelque contestation que ce soit. De plus, le livre est relié à une beauté simple et concrète, celle des oiseaux, et Marc semble si passionné par l'étude de leurs vols que Samir veut aussi les observer. Il pose alors pour la première fois une question, signe de l'éveil de sa curiosité : « Je peux regarder dans tes jumelles ? demanda-t-il enfin, d'une voix terne et comme épuisée par la longueur de la question. » (PN, 48). Le contraste entre la simplicité de la question et l'effort intense qu'elle semble demander à Samir est très drôle, mais aussi très révélateur de la difficulté que représente le fait de poser une question. L'enfant bouleverse ici ses habitudes, puisque lorsque son maître lui disait qu'il fallait lire, il se contentait d'attendre qu'on lui donne « illico quelques phrases pour s'exercer » (PN, 15). Il ne demandait pas s'il pouvait, par exemple, emprunter un livre. Marc Akimbele sait donc motiver la prise d'initiative chez le

[61] « École et immigration : entretien avec Azouz Begag (2) », *Thema*, Arte, 19 juin 2009, [En ligne] http ://videos.arte.tv/fr/videos/ecole_et_immigration_entretien_avec_azouz_begag_2_-3120702.html (dernière mise à jour le 3 juin 2011)

petit garçon. Il faut aussi souligner que ce jeune étudiant est malentendant : il fonctionne donc comme un contre-point au personnage de Samir, que l'on surnomme le Silencieux parce qu'il ne parle presque jamais. Or, tandis que Marc Akimbele pousse le petit garçon à s'exprimer et le sauve de l'échec scolaire, ce dernier sauvera à son tour son ami de l'attaque d'un chien de combat, que Marc n'entend pas approcher. La rencontre de Marc est ainsi celle qui fera de Samir un héros. Elle fonctionne comme le complément de la prédiction de Nadia dans l'inversion d'un destin tragique, car grâce à elle, Samir n'est plus seulement celui qui reçoit de l'autre, il est aussi celui qui doit agir pour cet autre. On passe donc d'une attitude passive à une attitude active, de l'impuissance face au destin à l'accomplissement de celui-ci.

Dans ce roman, Marie Desplechin s'amuse donc avec les effets de l'ironie du sort pour montrer que les petits garçons comme Samir ne sont pas nécessairement englués dans un destin tragique. On peut tout à fait travailler à inverser celui-ci. C'est une autre forme d'humour qu'utilise Faïza Guène dans *Kiffe Kiffe demain* pour relativiser le tragique de la vie en banlieue : un humour à la fois sarcastique et très imaginatif.

## 3- La dédramatisation par l'humour dans *Kiffe kiffe demain*

Le comique est très présent dans ce roman de Faïza Guène, bien que la vie de la narratrice soit loin d'être facile. Mais on se prend d'affection pour elle plus qu'on ne la prend en pitié, tant elle nous faire rire par ses portraits satiriques, ses multiples références à une société de consommation burlesque, et son imagination délirante.

### *Un registre satirique*

Dans ce roman de Faïza Guène, l'utilisation du registre satirique est intéressante car on sent à la fois, dans ses descriptions caricaturales, l'agressivité mordante liée à ce registre, et en même temps un regard tendre sur les êtres. On peut observer dès l'incipit cette association d'émotions contradictoires. Doria commence son journal en racontant son rendez-vous chez sa psychologue :

> C'est lundi et comme tous les lundis, je suis allée chez Mme Burlaud. Mme Burlaud, elle est vieille, elle est moche et elle sent le Parapoux. Elle est inoffensive mais parfois, elle m'inquiète. Aujourd'hui, elle m'a sorti de son tiroir du bas une collection d'images bizarres, des grosses taches qui ressemblaient à du vomi séché. Elle m'a demandé à quoi ça me faisait penser. Je lui ai dit et elle m'a fixé de ses yeux globuleux en remuant la tête comme les petits chiens mécaniques à l'arrière des voitures. (KKD, 9)

Le *topos* du test de Rorschach suffit ici à faire comprendre au lecteur que Mme Burlaud est psychothérapeute : il s'agit d'un trait caricatural qui évoque toute la bizarrerie des tests psychiatriques pour les néophytes. D'un œil extérieur, ces grosses taches apparaissent tout bonnement absurdes, et la comparaison avec le « vomi séché » renforce le comique de la situation. De plus, les quelques traits qui dessinent le portrait de Mme Burlaud suffisent à faire d'elle un personnage caricatural : elle a toute l'apparence de la vieille savante folle, de la psychothérapeute plus détraquée que sa patiente. La narratrice parvient donc à inverser les rôles : ce n'est plus elle qui aurait besoin d'être aidée, mais c'est Mme Burlaud qui, « parfois, [l']inquiète ». Ainsi, c'est grâce à un regard à la fois satirique et tendre que Doria dédramatise la situation : satirique, parce que la première phrase qui décrit Mme Burlaud est violente dans ses termes, et dans le rythme ternaire qui donne l'impression que la psychologue se résume à ces trois traits physiques péjoratifs ; mais tendre aussi, parce qu'elle évoque la gentillesse de cette personne à travers une litote (« inoffensive »), et parce que l'inversion des rôles fait de Mme Burlaud une personne amusante et attachante, plutôt qu'effrayante.

Ce registre est employé très fréquemment au cours du récit. Il est caractéristique du personnage de Doria, qui a une vision très négative d'elle-même et du monde, mais qui est au fond pleine de gentillesse. Son humour satirique rappelle bien aussi celui des jeunes de banlieue, chez qui la raillerie est très présente et parfois très violente. Elle est le signe d'une carapace (l'attaque devenant la meilleure défense) pour se protéger des autres. Dans le cas de Doria, qui écrit son journal, il s'agit aussi de se protéger de soi-même, de la mauvaise image que l'on se revoit, ici en allant chez une psychothérapeute. « Voir quelqu'un » (KKD, 9), comme on le dit par euphémisme, est souvent associé au fait d'être fou, et peut être par conséquent ressenti comme une humiliation. On peut d'ailleurs remarquer que Doria ne prononce aucun mot du champ lexical de la psychologie dans cette première lettre de son journal. Ce n'est que par la caricature qu'elle fait deviner à son interlocuteur ce dont il est question. Cette caricature lui permet de sortir de l'humiliation. Elle attaque pour se sentir en position de domination, ce qui est beaucoup plus valorisant. Ainsi Faïza Guène décrit très bien, et avec humour, la façon dont fonctionnent les jeunes comme Doria. Elle parvient à suggérer le fait que la jeune fille ne se sente pas bien dans sa peau, sans tomber dans le

misérabilisme. Nous allons voir dans le point suivant un autre procédé qui permet de briser le pathos dans *Kiffe kiffe demain* : les références à la culture de la société de consommation.

*Références à la culture de la société de consommation*

Les références culturelles peuvent donner de la profondeur à un récit : par exemple, dans *Les Voleurs d'écritures*, le fait que le narrateur se mette à lire *Le Vieil homme et la mer* évoque un modèle de persévérance pour un enfant qui, après la mort de son père, décide d'abandonner tout effort pour réussir par l'école, parce qu'il pense qu'il vaut mieux suivre le mauvais chemin et être riche tout de suite. Dans *Kiffe kiffe demain*, les références culturelles viennent au contraire donner de la légèreté au récit : ce sont des marques (comme le Parapoux par exemple), des noms de chaînes (Quick, Hippopotamus) ou des noms de séries télévisées (X-Files, Sunset Beach), c'est-à-dire tout ce qui est symbolique de la société de consommation, et non de la sphère intellectuelle. En fait, il s'agit presque toujours de références liées à la télévision, car Doria fait visiblement partie d'une génération bercée par l'image plus que par le texte. Regarder la télévision constitue même l'activité principale de la jeune fille, et sa plus grande crainte est qu'on la lui supprime, sa mère ne pouvant plus payer les factures. Ces références à un monde plus matérialiste qu'artistique emplissent donc le récit, et dans toutes les situations, même les plus dramatiques, comme s'il s'agissait là aussi d'un moyen de ne pas tomber dans le pathétique.

En effet, le but n'est pas seulement de créer un effet de réel, mais aussi un effet comique, car la société de consommation peut difficilement être prise au sérieux, d'autant plus que sous la plume de Faïza Guène elle devient caricaturale. Par exemple, lorsque Doria se dit qu'elle risque de finir caissière dans un fast-food (car elle est en échec scolaire), elle s'imagine y rencontrer l'homme de sa vie : « C'est vrai, ça aurait pu être l'homme de ma vie celui-là. Je lui aurais fait une réduction sur son menu, il m'aurait emmené à l'Hippopotamus, m'aurait demandé en mariage, et on aurait vécu heureux dans un sublime F5. » (KKD, 24). Tout le glamour de la séduction, tout le romantisme du mariage, prennent ici un tour burlesque dans cet univers matérialiste où le traditionnel dénouement des contes de fées (ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants) ne prend pas place dans un château mais dans un F5, car c'est là ce qui fait rêver dans un société désenchantée. Ainsi l'angoisse due à l'échec scolaire devient malgré tout l'occasion de rire. Même quand il s'agit d'évoquer son père, le sujet le plus douloureux qui soit pour elle, les références culturelles qu'elle choisit viennent apporter une

note comique et dédramatisent la situation. Par exemple, lorsqu'elle raconte l'alcoolisme de son père y compris pendant le Ramadan, elle se dit qu'elle aurait bien voulu « changer de père et récupérer Tony Danza dans *Madame est servie* » (KKD, 117) [62]. La légèreté liée à l'évocation de ce sitcom américain permet de désamorcer la tension créée par le récit des mauvais souvenirs concernant le père. Mais toutes ces références sont aussi le signe de l'imagination débordante de Doria, qui est la source de l'humour du livre

*Une imagination débordante*

Le registre satirique associé à ces références culturelles donne parfois lieu à des mises en scènes délirantes sorties tout droit de l'imagination de Doria, qui se révèle être une grande rêveuse. Ces mises en scènes constituent les moments les plus comiques du livre, et là aussi elles peuvent survenir à des moments où Doria exprime en réalité une angoisse ou une peine. Par exemple, alors qu'elle vient d'apprendre par Sarah, la petite fille qu'elle garde, qu'Hamoudi et Lila sont amoureux, et qu'ils ne lui ont rien dit, elle compare ce qu'elle ressent à l'impression de se retrouver dans un reportage aux informations de « Sept à huit » :

> Ça commence comme ça :
> « Quinze ans et déjà désenchantée. Pour elle, la vie n'est qu'une brève illusion. Dès la naissance, elle est une énorme déception pour ses parents, particulièrement pour son père qui s'attendait à voir sortir du bidon de sa femme un petit mâle de 3 kilos 500 et 51 centimètres pourvu d'un zizi de taille moyenne, peut-être pour se rassurer sur sa propre virilité […].
> Hélas, c'est le drame, il met bien au monde une petite fille qui se demande déjà ce qu'elle fout là... »
> Là, on me voit apparaître à l'écran, le visage flouté et la voix déguisée, genre dessin animés. Je me tourne vers la caméra et je commence à tout déballer :
> « De toutes façons, j'veux dire, à quoi ça sert de vivre ? J'ai pas encore de seins, mon acteur préféré est homosexuel, y a des guerres sans but et des inégalités entre les gens et la cerise sur le gâteau : Hamoudi fricote avec Lila et ne m'en dit pas un mot ! Hein... J'ai raison, on a des vies de merde... »
> (KKD, 133-134)

Faïza Guène fait ici la parodie des reportages télévisés qui mettent tout en œuvre pour créer des mélodrames et faire pleurer dans les chaumières. Elle en reprend le vocabulaire, les expressions et les techniques, mais le contraste, par exemple, entre une question existentielle au ton dépressif comme « à quoi ça sert de vivre ? » et les raisons qui poussent Doria à la

[62] On remarquera que l'effet n'est pas du tout le même que dans *Il faut sauver Saïd* quand Saïd rêve que M. Théophile l'emmène vivre avec lui pour toujours, d'abord parce que le père de Doria est un alcoolique violent qui a abandonné sa famille, ensuite parce que Tony Danza représente un personnage fictif pour la jeune fille et enfin parce que le contraste qu'il forme avec le père de Doria produit un effet comique.

poser, vient tourner le mélodrame en ridicule, d'autant plus qu'on imagine le son comique de la voix déguisée. Cette question existentielle devient alors un cliché parmi d'autres dans la parodie. Avec les délires de son imagination, la narratrice nous fait donc rire au moment même où elle nous confie son état dépressif et sa plus grande douleur : le rejet paternel.

Chacune à sa manière, ces trois œuvres sortent donc leur personnage de la représentation souvent négative et pessimiste des jeunes issus de l'immigration. En utilisant le merveilleux, Azouz Begag nous fait oublier l'origine d'Ali. En inversant le tragique, Marie Desplechin montre que le destin peut être une force favorable. Et Faïza Guène utilise les ressorts du registre satirique pour éviter tout misérabilisme. L'utilisation de ces différents registres met en évidence une prise de distance par rapport aux représentations habituelles de la population issue de l'immigration nord-africaine, particulièrement en ce qui concerne les jeunes, sur lesquels on a tendance à poser un regard alarmé. Cette prise de distance implique au contraire un regard qui cherche à éviter le simplisme, et qui est capable d'imaginer des univers et des personnages originaux pour représenter cette population. Nous allons voir dans la partie suivante que le travail sur la focalisation vise aussi à dépeindre toute la complexité des réalités concernant cette population.

## C) Le travail de la focalisation

Les techniques narratives utilisées dans les œuvres de notre corpus soulignent une recherche de la nuance et de la suggestion, plutôt qu'une volonté de représenter la population issue de l'immigration maghrébine d'une façon simplifiée, même quand les auteurs s'adressent à un jeune public. Le jeu des points de vue dans *Saia* et *Chaïma et les souvenirs d'Hassan*, comme l'utilisation de l'enfant en tant que narrateur homodiégétique dans *Le Gone du Chaâba* et *Le porteur de cartable*, permettent de relativiser l'image de cette population dans les esprits. Par ailleurs, on comprend avec *Ça t'apprendra à vivre* que la représentation, dans les textes littéraire, doit jouer autant des silences que des mots, car tout ne peut pas être dit, comme le montre les stratégies que doit développer une petite fille de cinq ans pour exprimer la réalité de ce qu'elle ressent et la faire entendre à ses parents.

### 1 – Jeux de points de vue

Travailler sur plusieurs points de vue permet de construire une représentation à plusieurs facettes, qui se répondent et se nuancent les unes les autres. Dans *Saia*, les points de vue qui s'ajoutent à ceux des trois frères viennent souligner la complexité de ce qu'est l'identité nationale française. Dans *Chaïma et les souvenirs d'Hassan*, l'alternance des deux narrateur homodiégétiques permet de représenter l'immigration de façon originale, en ne se limitant pas aux aspects économiques.

#### *La focalisation omnisciente dans* Saia

Dans ce roman, le narrateur hétérodiégétique se focalise surtout sur les trois fils de Rkia Khider, mais il les quitte parfois pour prendre le point de vue d'autres personnages appartenant au Pays Basque. Ce travail sur la focalisation permet de mettre en exergue le thème principal du roman, qui est la complexité de l'identité française. Farid, Sofiane et Karim sont trois français nés d'un père algérien et d'une mère franco-marocaine, mais en

observant un enterrement suivant les rituels d'Euskal Herri, « Karim se dit que ces Basques français sont plus étrangers en France que ses frères et lui ne le sont […]. Pourtant, la couleur de leur peau les désigne. » (*Saia*, 59). En effet, Rkia Khider a tant rompu avec la culture de ses parents qu'elle n'a rien appris à ses enfants de la culture arabe. Elle les a élevé dans l'athéisme et le respect de la langue française. Ainsi les trois garçons maîtrisent les vieilles expressions telles que *moult* ou *s'esbaudir* (*Saia*, 44) mais ne savent pas un mot d'arabe. Ils connaissent très bien la culture française en général : en parcourant Euskal Herri, Sofiane se rappelle l'histoire de Roland au col de Roncevaux. Il explique à ses frères que « les Vascons ont mis la pâtée à une bonne partie de l'armée de Charlemagne, et il y en a qui disent, ici, que ces Vascons c'étaient les ancêtres des Basques. » (*Saia*, 24).

Alors que Charlemagne est l'une des plus grandes figures de la culture française, les Basques descendraient donc d'un peuple qui fut son ennemi. Ils apparaissent effectivement plus « étrangers » que Karim et ses frères. Quand la narration prend le point de vue d'un paysan d'Euskal Herri, et qu'il se demande à voix haute en regardant les montagnes « Elurra bada mendi gailurretan ? [63] » (*Saia*, 19), le narrateur nous donne bien la sensation de ne plus être en France, mais dans une contrée inconnue, car il intégre dans son récit une langue très peu apprise en dehors du Pays Basque. Il prend d'ailleurs le soin de traduire. Toutefois, le point de vue des trois femmes de Bidarray permet de voir que tout le monde ne parle pas basque dans cette région, où il y a même « des Polynésiens en nombre » (*Saia*, 26) : Aimata, l'une des trois femmes, est tahitienne. Cette référence à un pays d'outre-mer accentue encore la complexité de l'identité française. Enfin, le point de vue du policier à la fin du roman montre qu'on peut être indépendantiste et représentant de l'État français, même si les deux sont difficiles à concilier. Ce personnage apporte une conclusion à la fois simple et juste au roman : « On peut être français avec des variantes. Moi, je suis français, et je suis basque. Aussi. » (*Saia*, 91). Le travail de la focalisation permet donc de dépeindre la population issue de l'immigration nord-africaine comme une variante parmi d'autres de la population française dans son ensemble. Est ainsi récusé le « mythe unitaire français »[64] : la population française était mixte et mouvante bien avant les flux d'immigration d'après-guerre. Avec *Chaïma et les souvenirs d'Hassan*, nous allons voir que les problématiques liées à l'immigration sont si complexes qu'il faut faire appel au silence pour suggérer toute leur étendue.

[63] « Y a-t-il de la neige en haut des cimes ? »
[64] Gérard Noiriel, *Le creuset français*, Seuil, « Histoire », 2006, p. 24

*L'alternance des deux points de vue dans* Chaïma et les souvenirs d'Hassan

Cette œuvre est la seule dans laquelle un immigré adulte est un narrateur homodiégétique. On a donc ici accès aux pensées d'un homme faisant partie de la « génération du silence », en opposition à la « génération beure » qui s'est exprimée à travers la musique, le cinéma ou la littérature. Cette génération est constituée avant tout de personnes analphabètes et parlant plus l'arabe que le français. Comme on le voit dans plusieurs ouvrages de notre corpus, ces immigrés sont restés assez secrets pour leurs enfants, surtout les pères. Dans *Le Gone du Chaâba*, par exemple, Azouz raconte que son père « n'exprime jamais ses émotions » (GC, 144). Le récit de Valentine Goby a donc pour avantage de représenter les pensées d'Hassan tout autant que celles de Chaïma, puisque ces deux narrateurs homodiégétiques racontent leur histoire tour à tour. On voit d'ailleurs à travers les yeux du grand-père que Chaïma a beau avoir grandi au Maroc, elle a tout autant l'allure occidentale que les françaises. Il trouve même qu'elle « ressemble à une infirmière du service, Marjorie, qui vient d'Auvergne » (CSH, 65), ce qui relativise l'étiquette souvent posée sur les personnes immigrées d'Afrique du Nord.

Mais ce qui est le plus intéressant à travers les pensées d'Hassan, ce sont les nuances apportées au phénomène de l'immigration. Si la motivation de cet homme pour aller faire la guerre a d'abord été l'argent, le fait qu'il soit retourné en France quinze ans plus tard montre que les raisons économiques n'ont pas été les seules à jouer dans cette décision. Hassan a aimé l'aventure, et il a aimé Marseille, que son groupement de tabors marocains a aidé à libérer : « la ville blanche, les collines autour, la Bonne-Mère tout en haut de son rocher, et avant même les baisers des femmes, les cocardes dans leurs cheveux, les bals, je sais que je reviendrai, *alhamdoullilah*. » (CSH, 29). Quand Hassan se souvient de la guerre, il se souvient aussi bien de la gloire que du racisme, d'une vie intense que d'une vie dure. Il est revenu en France parce que c'est pour lui le pays où il s'est senti vivant. Ainsi Valentine Goby représente les immigrés d'une façon originale à travers Hassan, parce qu'elle met peu en avant les difficultés économiques pour interroger davantage les motifs psychologiques de ceux qui partent, c'est-à-dire le possible goût de l'aventure et de l'inconnu, l'envie de voir le monde, de sortir d'un chemin tout tracé (ici celui de berger), et de vivre une vie intense. La rencontre de Chaïma avec Julien met aussi en valeur le côté psychologique de la migration. Julien est un camarade de classe qui a vécu en Asie pendant douze ans, et quand Chaïma lui dit son admiration pour tous les pays qu'il connaît, il lui explique que « ce [qu'il] connaît le plus, maintenant, c'est [lui]. » (CSH, 45). Chaïma se demande alors si Hassan ne serait pas aussi

parti pour « se rapprocher de lui-même » (CSH, 45). Cette suggestion permet de ne plus seulement voir les immigrés comme les victimes d'une situation économique, mais aussi comme des personnes qui peuvent avoir une quête intérieure.

Le travail de la focalisation ne prétend pas cependant au dévoilement complet du personnage d'Hassan. Mêmes les pensées du grand-père gardent leur part de mystère. Par exemple, lorsqu'il raconte que l'armée lui a caché la mort de son père jusqu'à la fin de la guerre, il n'émet aucun jugement. Il n'exprime pas ce qu'il en pense. Il dit seulement que lorsqu'on lui a enfin donné la lettre de sa mère lui apprenant le décès, il est rentré auprès d'elle pour la consoler. Il n'explique pas non plus pourquoi il n'a jamais protesté contre l'ingratitude du gouvernement français après la guerre, ni pourquoi il se refuse toujours à la faire. On sent bien que cela est douloureux pour lui et qu'il préfère se dire que cela appartient au passé. Mais on le devine seulement, on le suppose. En maintenant un certain silence autour du personnage d'Hassan, le récit le rend d'autant plus fascinant. On veut comprendre ce grand-père et on veut l'écouter ou l'enregistrer, comme Chaïma à la fin du roman, quand elle réalise à quel point les paroles d'Hassan sont précieuses. En outre, ce silence permet de ne pas ternir la richesse du personnage. L'un des intérêts de la littérature, c'est de soulever en nous des questions, en gardant un mystère, car prétendre tout dire est non seulement vain mais surtout appauvrissant. Ici l'alternance des deux points de vue permet aux personnages de garder toute leur complexité, et de représenter tout l'infini qui caractérise l'être.

La variété des points de vue évite donc au texte de tomber dans le simplisme. Que la focalisation soit omnisciente ou interne, on observe le même souci de la nuance. Cependant, nous allons voir que l'utilisation d'un point de vue unique n'appauvrit pas nécessairement le récit, en particulier lorsqu'il s'agit de celui d'un enfant.

2- L'enfant comme narrateur homodiégétique

Plusieurs des textes de notre corpus passent par le regard d'un enfant. On en voit tout l'intérêt dans *Le Gone du Chaâba* et *Le Porteur de cartable*, œuvres dans lesquelles le narrateur enfant permet de poser une distance (souvent comique) par rapport au récit, celle de sa candeur, qui fait en même temps résonner une voix adulte.

Le Gone du Chaâba *: un regard distant et drôle*

Dans ce roman, le récit passe par le regard d'Azouz, qui s'exprime à la première personne. Le monde, pour lui, est un spectacle, et il le raconte comme tel. Dès l'incipit, la bataille de la lessive se transforme à travers son regard en événement spectaculaire, et d'ailleurs le champ lexical du théâtre est bien présent : Azouz s'assoit « sur les marches d'escaliers de la maison » (GC, 8) qui semblent lui servir de gradin, pour « jouir des scènes qui se jouent » entre les « ténors du Chaâba » (les femmes), car il aime ce « théâtre » (GC, 9). Les femmes deviennent effectivement les personnages théâtraux d'une pièce grotesque. Ce sont des guerrières dont la puissance impressionnante forme un décalage comique avec leur statut de femmes : lorsque « la guerre éclate », les « belligérantes » poussent « des cris de guerre sortis du tréfonds des gorges », et « s'arrachent les scalps » (GC, 8-9). Des comparaisons et des métaphores viennent souligner leur force animale : ainsi la première à lancer l'attaque « charge, tel un bouc » et « le choc est terrible » (GC, 8). On a davantage l'impression d'assister à un véritable choc des titans qu'à une bataille entre femmes. La description de la mère d'Azouz participe à cette impression de masses géantes et lourdes qui vont s'abattre les unes sur les autres : « […] elle met en mouvement sa solide ossature en maugréant. Je ne tente pas de la retenir. On ne retient pas un rhinocéros en mouvement. » (GC, 8). On passe donc du bouc au rhinocéros, le plus gros mammifère terrestre après l'éléphant, dont le cuir forme une armure et les cornes une arme. C'est l'animal guerrier par excellence, un animal massif qui tranche avec la vision traditionnelle de la femme qui, comme on l'a vu avec Sakinna Boukhedenna, est plus volontiers représentée par la gazelle. Le regard que pose l'enfant sur la bataille de la lessive crée donc un contraste comique, ce qui évite de tomber dans le misérabilisme alors que l'on décrit une situation révélant la misère des habitants du Chaâba.

Le lecteur qui pensait peut-être qu'il allait s'apitoyer sur de pauvre gens et des femmes soumises, entre dans le récit au milieu d'un combat aussi enragé que drôle, parce qu'il est observé par un enfant, avec à la fois distance et candeur. Cette distance aurait presque un aspect anthropologique : Azouz a l'air d'observer ces femmes se battre comme si elles appartenaient à une autre civilisation. Il utilise un langage soutenu et des périphrases presque précieuses qui tranchent avec les faits observés. Par exemple, pour décrire les femmes en train de cracher, il dit qu'elles « raclent le fond de leur gorge pour sortir leur mépris le plus expressif et le plus coloré » ( GC, 9). Sa candeur d'enfant participe aussi à cette distance, car il ne comprend pas toujours la signification des gestes adultes. Voici un exemple qui, pour lui,

constitue une « cérémonie étrange » (GC, 10) :

> Un jour même, j'ai vu Zidouma qui faisait un drôle de geste avec sa main en disant à une autre femme qui appartient au clan de ma mère :
> – Tiens ! Prends-le celui-là.
> Elle montrait sa main droite, dont tous les doigts étaient tendus sauf le majeur, redressé à la perpendiculaire. (GC, 9)

Le lecteur, s'il n'est pas aussi naïf que le narrateur, comprend qu'il s'agit là d'un doigt d'honneur, et ne peut que rire de la situation comme de l'ignorance de l'enfant. Azouz Begag joue ici avec les ressorts de l'ironie, un peu comme Voltaire dans *Candide*, même si le but ici n'est visiblement pas de dénoncer (ce sera le cas dans d'autres endroits du texte) mais de créer une complicité avec le lecteur, et de le faire rire. Le regard d'Azouz participe au comique de la situation parce que son innocence de petit écolier sage contraste avec la grossièreté momentanée des femmes. Il fonctionne aussi comme un intermédiaire entre le lecteur et le monde du bidonville. Azouz est un intellectuel en miniature. Le comique qu'il crée peut faire penser à celui que l'on trouve dans certains films de Woody Allen, comme *Guerre et amour* ou *Ombres et brouillard*. Mais le ton intellectuel de cet enfant évoque surtout la voix adulte qui résonne derrière la sienne. Nous allons étudier ce procédé de la double énonciation dans *Le Porteur de cartable*.

### *La double énonciation dans* Le Porteur de cartable

Dans ce roman, comme dans *Le Gone du Chaâba* d'ailleurs, on entend la voix de l'adulte derrière celle de l'enfant. La narration d'Omar à la première personne donne l'apparence d'un représentation innocente des réalités, mais il s'agit d'un artifice pour montrer leur complexité ou pour en dénoncer les faux semblants. Ses dialogues avec Raphaël redoublent ce jeu entre l'innocence et la vérité. Ils permettent, par exemple, de montrer l'ambivalence des liens que les colons entretenaient avec la population arabe en Algérie : Raphaël décrit très bien cette ambiance colonialiste, par exemple lorsqu'il se rappelle sa mère buvant le thé avec la domestique Baya et son père jouant à la pétanque avec son chauffeur algérien. L'enfant pied-noir nous dépeint des rapports sociaux qui semblent à première vue harmonieux et heureux, mais on devine sous cette surface idyllique la hiérarchie bien claire du schéma colonialiste, qui privait les Algériens de leur dignité. Ainsi lorsque Raphaël montre ses photos d'Algérie à Omar et lui présente ses camarade, il ne se rend même pas compte de la

condescendance qu'il exprime en parlant du « petit Boulawane » ou du « petit arabe » qui se trouve derrière lui. Omar lui pose alors la question :

> - Pourquoi tu dis le petit Arabe, il est plus grand que toi ?
> - Je ne sais pas. C'est comme ça qu'on dit en Algérie... (PC, 168)

L'auteur utilise le bon sens et l'ingénuité d'Omar pour mettre en évidence les contradictions du discours colonial, qui veut faire croire à une vision idéalisée de l'Algérie colonisée. La réponse de Raphaël, par son honnêteté et son innocence, fait paraître clairement l'inégalité qui caractérisait les rapports entre les colons et les colonisés. Elle fait comprendre au lecteur à la fois la source de la révolution algérienne, et la douleur des pieds-noirs qui ont dû partir sans vraiment sortir de l'aveuglement colonial. Bien sûr, tout cela n'est que suggéré. Il s'agit là de la voix adulte qui parle en mettant en scène un dialogue enfantin apparemment innocent. Mais l'effet n'en est que plus puissant, car le lecteur tire lui-même ses conclusions : il prend donc une part active à la réflexion. Ainsi le regard enfantin est aussi une manière de faire réfléchir avec finesse sur le sujet délicat et complexe de la décolonisation .

Le choix de l'enfant comme narrateur homodiégétique unique permet donc de donner au texte tout un pouvoir de suggestion, car Azouz et Omar semblent simplement raconter ce qu'ils observent et ce qu'ils constatent, sans arrière-pensée. Leur candeur, bien loin d'être niaise et ridicule, oblige le lecteur à remettre en cause ses éventuels préjugés, et à réaliser la complexité de la population issue de l'immigration nord-africaine. Mais cette réflexion se fait moins dans les mots du texte que dans leur silence. L'intérêt du texte littéraire est en effet le pouvoir de travailler ce silence, au lieu de prétendre tout dire.

### 3 - *Ça t'apprendra à vivre* : le silence des mots

Dans cette œuvre, Jeanne Benameur utilise aussi le point de vue enfantin, mais on est loin de la candeur et de l'humour des deux livres précédemment étudiés. La narration de la petite fille apporte une réflexion sur la prise de parole, qui montre à la fois l'importance des mots et l'intérêt du silence. Cette réflexion apporte un bel éclairage sur la pertinence du texte littéraire lorsqu'il s'agit de représenter la population issue de l'immigration maghrébine.

*L'importance des mots*

Travailler le silence ne signifie pas que les mots soient inutiles. Au contraire, dans son roman autobiographique, Jeanne Benameur montre que la parole est un besoin essentiel. La famille de la narratrice est traversée par les non-dits, et celle-ci en souffre. Ses parents restent lointains vis-à-vis d'elle, surtout sa mère, qu'elle décrit comme une femme endurcie par les difficultés de la vie, et avec laquelle elle n'arrive pas à communiquer :

> Maman, je n'en peux plus de t'appeler en silence. […]
> Assise à la cuisine, je ne te regarde pas mais je te vois, dans mon œil, à gauche. Je n'ose pas t'appeler en vrai. Je voudrais que tu me parles. (CTV, 47)

La description de l'œil qui voit sans regarder illustre parfaitement ici le problème de la communication, de cet appel dans le silence. La petite fille est emmurée dans l'absence du regard comme dans celle de la parole. Dans sa famille, on se voit, mais on ne se regarde pas. On se parle, mais on ne communique pas. On a conscience de la présence de l'autre, mais on ne la prend pas en considération. La petite fille ressent le besoin intense de dépasser ces relations fausses et superficielles, mais détruire la barrière de l'anecdotique demande une audace qu'une enfant de six ans peut difficilement trouver face à sa mère, car il s'agit d'imposer à l'autre un face à face, au lieu de rester simplement côte à côte. La narratrice voudrait donc que ce soit sa mère qui fasse le pas et qui lui parle, mais le silence reste « la seule loi reconnue de tous dans la maison » (CTV, 33).

Le seul moyen que trouve alors la petite fille pour créer un lien avec sa mère, c'est l'écriture. Quand elle lui lit ses rédactions, elle peut enfin « l'avoir pour [elle] toute seule » (CTV, 47). L'attention de la mère se traduit alors par sa lenteur rêveuse à éplucher les légumes. Elle se détache enfin de ses préoccupations quotidiennes pour écouter sa fille, et autour d'elles se crée alors un « îlot dans la cuisine » (CTV, 47), image de leur intimité le temps d'une rédaction. Ce n'est donc que par la fiction, par la littérature, que la petite fille peut établir une relation privilégiée avec sa mère. C'est aussi le cas avec ses camarades d'école, en France. Lorsqu'elle arrive dans sa nouvelle classe, les autres élèves lui demandent si elle a vu des sultans et des palais en Algérie. Elle leur dit d'abord que « tout était pareil qu'ici » (CTV, 38), et alors ses camarade s'éloignent. Mais lorsqu'elle se décide à les rejoindre à nouveau et à leur raconter qu'en effet, « il y avait des trésors et des princesses voilées et des choses encore bien plus étonnantes » (CTV, 38), les petites filles se disputent sa compagnie et veulent être

amies avec elle. On voit donc ici le pouvoir que donne le fait de savoir broder les mots : il permet d'attirer l'attention. Mais d'un autre côté, on devine aussi le danger de la fiction : celui de mentir. Le risque de la parole, c'est aussi le mensonge. C'est pourquoi il faut aussi savoir travailler le silence à travers la littérature, et c'est seulement ainsi qu'elle atteint la justesse.

*La littérature comme mise en valeur du silence*

Dans *Ça t'apprendra à vivre*, la narratrice dénonce autant le mensonge que le manque de dialogue dans sa famille : sa sœur qui ment au père pour aller voir son amoureux, son père qui ment à la mère pour aller voir une prostituée, sa mère qui fait mentir sa fille (la narratrice doit faire croire qu'elle est malade) pour ne pas dormir avec son mari, sont autant d'exemples d'histoires inventées. Elles rappellent l'écueil dans lequel peut tomber la fiction littéraire, et même la parole littéraire en générale, en particulier lorsqu'elle poursuit un but extérieur à elle-même (attirer l'attention, servir une idéologie...). C'est une difficulté qui concerne particulièrement la littérature de jeunesse, puisque celle-ci vise à éduquer autant qu'à divertir, et qu'il faut savoir rendre accessible à l'enfant des situations parfois complexes. C'est surtout en grandissant que l'on apprend la relativité des choses et des pensées. L'enfant réclame des réponses et des repères. Mais n'est-ce pas lui mentir que de lui faire croire que le monde peut être appréhendé de manière simple ? C'est pourquoi la mise en valeur du silence, dans *Ça t'apprendra à vivre*, est intéressante. Celui-ci est évoqué dès la toute première phrase du récit : « Dans le silence, j'entends ma propre respiration comme si c'était celle de quelqu'un d'autre » (CTV, 9). Le silence donne un pouvoir d'écoute et de distance, même vis-à-vis de soi-même. Il permet d'entendre l'essentiel, ici symbolisé par la respiration, c'est-à-dire par un souffle de vie. On peut dire aussi que lorsqu'il est intégré à la parole, il la fait respirer, il la rend vivante, il lui évite un aspect figé et fermé.

En cela, le choix d'une petite fille comme narrateur est judicieux : en effet, elle est trop petite pour être capable d'analyser tout ce qu'elle ressent, mais elle le suggère par la description de ses sensations, de ses jeux ou de ses manies, ce qui souligne le fait qu'on ne peut pas tout dire de manière explicite et exhaustive. La représentation, en tout cas, est un médium nécessaire. Celle-ci peut toutefois passer par l'écriture, comme on le voit avec l'épisode du « faux journal » (CTV, 104) : la petite fille se met à écrire un journal intime pour exprimer sa souffrance et sa révolte, mais ayant bien conscience que sa famille ne respectera pas cette intimité, elle « maquille » ce qu'elle a besoin de dire en décrivant des tempêtes ou en

racontant la mort du voisin d'en face. Elle a compris que l'écriture permet de partager ce qu'on ne peut garder en soi, sans pour autant se mettre à nu. Grâce à ces représentations, elle peut dire sa souffrance en silence, et c'est ainsi qu'elle arrive à se faire écouter de son père, qui trouve son journal et qui a les « larmes aux yeux » (CTV, 106) quand il le lui rend. Il lui dit qu'il ne savait pas que la perte de son petit chat lui avait fait tant de peine, mais on devine qu'il a été touché par toute la tristesse qu'elle exprime dans son journal, ce qui montre l'efficacité de la représentation comme moyen d'expression. La petite fille se demande pourtant, lorsqu'elle commence à parler de son journal : « Je suis devenue une menteuse ? » (CTV, 104). Mais les histoires qu'elle raconte dans son journal ne sont pas comme celles que ses parents ou sa sœur inventent pour tromper les autres, car elles visent au contraire à exprimer une réalité. Le lecteur comprend ainsi que ce n'est pas parce qu'on n'explicite pas tout, que l'on trahit la vérité. Au contraire, le silence préserve au texte son infinité, et donc sa justesse, alors que sans lui le texte serait réducteur, et c'est en cela que la parole littéraire se distingue de la parole médiatique. Cette dernière a seulement un but extérieur à elle-même : informer dans le meilleur des cas, attirer l'attention bien souvent. Elle ne cherche donc pas à travailler le silence. Il faut que le texte soit explicite, il faut que l'information soit claire et palpable. Mais cela conduit nécessairement à une vision partielle de la réalité.

## Conclusion du Chapitre 3

La population issue de l'immigration nord-africaine est donc représentée dans notre corpus comme une population qu'il faut regarder sous des angles multiples. Cela se traduit dans la variété des registres et le travail de la focalisation, qui montre l'importance de la nuance et de la suggestion. Les éventuels préjugés et les pensées simplistes s'évanouissent devant une parole littéraire qui montre qu'aucune représentation ne peut épuiser tout ce qu'on peut observer à propos de cette population. Cette parole littéraire doit rester ouverte grâce à l'utilisation du silence. Elle évite ainsi de tomber dans une représentation réductrice. On voit d'ailleurs que les œuvres les plus intéressantes sont celles qui gardent leur part d'ombre et qui reste ambivalentes. C'est de cette manière qu'elles peuvent varier d'un discours médiatique qui a pour but de véhiculer une information précise. Or le texte littéraire le plus riche est celui qui

parvient à éviter tout enfermement dans un message univoque. Le compositeur John Cage disait ainsi : « I have nothing to say/ and I am saying it/ and that is poetry/ as I need it [65] ». On peut trouver cette posture absurde, mais elle montre en fait la richesse de l'expression artistique, qui sait concentrer en elle la complexité de ce qu'elle représente, et qui par conséquent ne peut pas se restreindre à dire quelque chose de défini. John Cage a d'ailleurs travaillé le silence au travers de ses compositions musicales : il s'efforçait même de le faire entendre aux spectateurs, presque plus que la musique. Ce travail n'est pas incompatible avec le but éducatif de la littérature de jeunesse, car il implique le lecteur et l'incite à écouter, à regarder, à réfléchir par lui-même. C'est là une attitude contraire à la passivité dont on peut se contenter face, par exemple, aux informations télévisées.

[65] « Je n'ai rien à dire/ et je le dis/ et cela est la poésie/ telle que j'en ai besoin ». John Cage, « Lecture on nothing », *Silence*, Wesleyan University Press, 1973, p. 109

# CONCLUSION GÉNÉRALE

Les formes de médiation que nous avons choisi d'aborder dans cette étude nous montrent que la population issue de l'immigration maghrébine ne peut pas être représentée de manière simple et figée. L'analyse de la construction de l'espace met en évidence le mouvement perpétuel qui la caractérise. Il y a bien sûr la phase de la migration, dont nous avons suivi le récit avec *Ça t'apprendra à vivre*. Dans cette œuvre, c'est l'instabilité qui domine, que ce soit en Algérie ou en France. En s'identifiant à la narratrice, le jeune lecteur peut mieux comprendre ce que l'on ressent lorsque l'on migre : même quand l'exil est nécessaire, il ne se fait pas sans une sensation d'arrachement, et l'adaptation au nouvel environnement demande du temps. Cette idée se poursuit avec le passage du bidonville à la cité dans *Le Gone du Chaâba* : ce deuxième mouvement est vécu de façon ambivalente, car s'il apporte un certain confort matériel, il marque la véritable phase d'une inscription dans le paysage français, ce qui signifie que l'espoir du retour s'amenuise pour les immigrés. Ce sont leurs enfants qui voyageront finalement vers ce pays dont leurs parents ont tant parlé. Mais que ce soit chez Sakinna Boukhedenna, Nacer Kettane ou Azouz Begag, le voyage est toujours un aller-retour : on revient vers la France parce qu'on peut y dire sa révolte et même tenter de participer à son évolution. Tous ces mouvements dans l'espace représentent donc la population issue de l'immigration nord-africaine en pleine transformation. Rien ne peut encore être prononcé en ce qui concerne sa capacité ou non à s'intégrer.

Par la suite, l'analyse des personnages a permis de dresser un tableau nuancé de cette population. Certaines œuvres, comme *Il faut sauver Saïd* ou *Journal « Nationalité : immigré(e) »*, mettent en avant les conflits qui se sont formés avec la confrontation de différents systèmes de pensée : ce sont des textes marqués par la révolte, et qui réclament un

changement. Mais d'autres auteurs construisent les relations entre leurs personnages de manière plus subtile, montrant aux jeunes lecteurs la complexité que peuvent contenir les relations intergénérationnelles, ou entre hommes et femmes, même quand la tradition est présente dans les esprits. Ces derniers ne sont pas nécessairement figés dans un système, comme en témoignent les nombreuses amitiés interculturelles que l'on peut trouver dans les œuvres de notre corpus. Les jeux d'oppositions, de décalages et de symétries qui parcourent ces textes bousculent le « mythe unitaire » à la française : il ne semble pas y avoir, d'un côté, un peuple français, et de l'autre, une population qui vient menacer son identité. Cette population n'est pas figée, elle est elle-même traversée de tensions entre parents et enfants, ou entre hommes et femmes. En outre, elle peut connaître les mêmes préoccupations (économiques par exemple) que le reste du peuple français. Et sa définition est complexe, comme on l'a vu avec *Le Porteur de cartable* par exemple.

Dans le troisième chapitre, l'étude des registres et de la focalisation a mis à jour une grande variété de regards sur cette population. Les œuvres à tonalité sérieuse font entendre des voix très différentes : il y a celle de la révolte et celle de la résignation, mais aussi celle de la détermination, une voix qui montre au jeune lecteur que rien n'est perdu d'avance. Les œuvres à tonalité souriante montrent aussi qu'il faut prendre de la distance vis-à-vis d'un discours victimisant, voire fataliste : Azouz Begag inscrit un personnage prénommé Ali dans un récit merveilleux, loin des cités ; Marie Desplechin s'amuse avec la notion de destin pour faire de son personnage un héros malgré lui ; et l'humour de *Kiffe kiffe demain* évite tout misérabilisme. Ainsi le travail de la narration montre que les possibilités du langage littéraire sont infinies. Le choix de la focalisation permet aussi de varier les points de vue, et parfois de les confronter pour construire une représentation à plusieurs facettes. Mais ce n'est pas là prétendre à l'exhaustivité, c'est au contraire travailler sur l'ambivalence de la réalité. Le choix d'un enfant comme narrateur homodiégétique apparaît aussi comme un bon moyen d'obliger le lecteur à former son propre regard, puisque l'enfant interroge plus qu'il ne répond. En effet, le texte littéraire joue avec la suggestion. Il se tait souvent plus qu'il ne dit, et c'est ce que l'on comprend à la lecture de *Ça t'apprendra à vivre*: la petite fille découvre dans ce livre le pouvoir des mots, leur danger aussi, et l'entre-deux apaisant que constitue l'écriture, qui lui permet de partager avec les autres tout en évitant à la fois la confrontation directe et le mensonge.

Éviter de trahir la vérité tout en instruisant un public qui réclame des réponses simples, voilà le dilemme que nous posions dans l'introduction. Mais on comprend, après l'étude de ces

œuvres, que si le texte littéraire ne peut pas remplir ces deux missions à la fois, il peut néanmoins dépasser ce dilemme en suscitant chez le jeune lecteur une participation active à la réflexion. En effet, lorsqu'un enfant ou un adolescent lit, il se trouve face à une représentation qu'il interprète, consciemment ou non: par exemple, dans le cas de la double énonciation, il ne s'arrêtera pas aux seuls propos d'Omar et Raphaël, il fera le lien entre ce qui est dit, ce qui a été dit, ce qu'il sait de la colonisation, et encore bien d'autres éléments. Le texte joue avec ce qu'il ne dit pas, pour laisser réfléchir le lecteur et ne pas l'enfermer dans une image réductrice de la réalité. Il ne ment pas, parce qu'il ne prétend pas apporter de réponse bien définie. Mais il instruit, parce qu'il fait avancer le lecteur dans sa réflexion. La relation d'un texte avec son lecteur reproduit un peu le fonctionnement du dialogue socratique. « La seule chose que je sais, c'est que je ne sais rien » est sans doute la citation la plus célèbre de Socrate. Et pourtant, il est le modèle de celui qui sait le mieux combattre l'ignorance, grâce à la méthode de la maïeutique. Ce sont les œuvres qui contiennent cet effort de faire accoucher les esprits qui sont en réalité les plus éducatives, et souvent les plus belles.

Il s'agit là d'une entreprise certainement beaucoup plus difficile lorsque l'on s'adresse à des enfants, et quand elle est réussie, le livre en question est bien souvent capable de plaire autant aux adultes qu'à la jeunesse: c'est le cas de La Fontaine, par exemple. Dans notre corpus, plusieurs œuvres ont d'ailleurs été publiées à la fois dans le secteur adulte et dans le secteur jeunesse : c'est le cas de *Ça t'apprendra à vivre*. Mais le corpus dans son ensemble montre que les jeunes lecteurs peuvent trouver des représentations très riches et très variées de la population issue de l'immigration maghrébine. Ils peuvent reconnaître leur révolte dans le journal de Sakinna Boukhedenna, comprendre la complexité de la nation française avec *Saia*, ou voir que des petits garçons sans beaucoup d'ambition comme Samir peuvent se transformer en héros. Ces représentations sont aussi l'occasion d'aborder des thèmes universels: chacun peut réaliser, en lisant *Chaïma et les souvenirs d'Hassan*, à quel point les grand-parents sont riches d'histoires à raconter, même quand ils semblent secrets. Plus largement, montrer que « la notion d'identité n'est pas une notion figée et inaltérable [66] » peut aider les enfants et les adolescent à comprendre comment se forme l'identité, à un âge où ce sujet les concerne tout particulièrement. Ce qui distingue justement les textes littéraires des autres textes, c'est qu'à travers des personnages et une histoire singulière, ils abordent des thèmes essentiels qui peuvent parler à tous les lecteurs.

[66] Azouz Begag, « Écrire et migrer », *Écarts d'identité*, septembre 1998, n° 86, [En ligne] http://www.ecarts-identite.org/french/numero/article/art_86.html (dernière mise à jour le 5 février 2008)

On pourrait donc souhaiter que la population issue de l'immigration maghrébine soit davantage représentée dans la littérature de jeunesse, non seulement parce qu'elle constitue une excellente source de réflexion pour l'enfant, et notamment sur la relation de l'autre à soi, mais aussi parce que cela correspondrait mieux à la proportion de cette population en France, et que la littérature pourrait ainsi travailler à nuancer le discours ambiant de manière plus visible. Nous avons cependant vu qu'une certaine évolution se poursuivait dans ce sens: sans doute suit-elle le rythme du long processus qu'est l'intégration. Il serait toutefois intéressant de s'interroger sur ce qu'il en est dans d'autres pays d'immigration, comme les États-Unis, par exemple. Une comparaison entre la littérature de jeunesse française et la littérature de jeunesse américaine pourrait permettre de mettre à jour les similarités et les différences entre deux corpus qui sont sans doute représentatifs de deux systèmes d'intégration. La conception de l'immigration, en France, est très particulière: Gérard Noiriel explique qu'elle est présentée dans les manuels français comme « une question "extérieure" (passagère, nouvelle, marginale) qui n'a rien à voir avec la construction de la France, rien à voir avec les Français et avec leur passé. [67] ». Les populations issues de l'immigration doivent donc s'assimiler au reste des Français pour conserver une « identité nationale » dont il a été beaucoup question récemment. Aux États-Unis, on suit plutôt le modèle du multiculturalisme, les Latino-Américains ou les Noirs-Américains formant des communautés qui peuvent avoir tendance à se fermer sur elles-mêmes. La conception même de la littérature de jeunesse peut se trouver influencée par ce modèle, comme on peut le voir dans *Black Children's Literature got the Blues* de Nancy Tolson: d'après l'auteure, il faut faire partie du peuple Noir si l'on veut écrire de manière juste à propos de ce peuple, dans des livres qui s'adressent à ses enfants. Elle écrit ainsi: « in order for the label "Black children's literature" to be valid the author must walk at least a lifetime in the skin of a Black person[68] ». Le regard posé sur la littérature est donc très différent dans cette culture, où l'on accorde aussi beaucoup d'importance à la notion de *gender* au sein de la critique littéraire. Cette comparaison peut donc être l'occasion d'interroger ce que sont, entre autres, le phénomène littéraire, le processus de création et les finalités du livre pour la jeunesse.

[67] Gérard Noiriel, *op. cit.*, p. 20

[68] « Afin que l'étiquette « Littérature de jeunesse Noire » soit valide il faut que l'auteur ait marché au moins le temps d'une vie dans la peau d'un(e) Noir(e). » Nancy Tolson, *Black Childrens Literature got the Blues*, [New York], Peter Lang, 2008, p. 7

# BIBLIOGRAPHIE

## Bibliographie primaire


Begag Azouz, *Le Gone du Chaâba*, Seuil, « Points », 1986

Begag Azouz, *Béni ou le Paradis privé*, Seuil, « Point Virgule », 1989

Begag Azouz, *Les Voleurs d'écritures* (« Petit Point », 1990) suivi de *Les Tireurs d'étoile* (« Petit Point », 1992), Seuil, « Points », 2002

Begag Azouz, *Quand on est mort, c'est pour toute la vie* (Gallimard, 1994), Gallimard, 2002

Begag Azouz, *La Leçon de francisse*, Gallimard Jeunesse, 2007

Benameur Jeanne, *Ça t'apprendra à vivre* (Seuil, 1998), Actes Sud, « BabelJ », 2007

Boukhedenna Sakinna, *Journal « Nationalité : immigrée »*, L'Harmattan, « Écritures arabes », 1987

Chabas Jean-François, *Saia*, L'école des loisirs, « Médium », 2008

Charef Mehdi, *Le Thé au harem d'Archi Ahmed* (Mercure de France, 1983), Gallimard, « Folio », 1988

Desplechin Marie, *La prédiction de Nadia*, L'école des loisirs, « Neuf », 1997

Ferdjoukh Malika, *Fais-moi peur*, L'école des loisirs, « Médium », 1995

Goby Valentine, Badel Ronan, *Chaïma et les souvenirs d'Hassan*, Autrement Jeunesse, « Français d'ailleurs », 2009

Guène Faïza, *Kiffe Kiffe Demain* (Hachette, 2004), Hachette, « Livre de poche jeunesse », 2006

Hassan Yaël, *Momo des Coquelicots*, Syros, « Tempo », 2010

Kettane Nacer, *Le Sourire de Brahim*, Denoël, 1985

Morgenstern Susie, *Les Deux Moitiés de l'amitié* (Rageot, 1983), Rageot, « Cascade », 1989
Naïr Sami, *L'immigration expliquée à ma fille*, Seuil, « Expliqué(e) à... », 1999
Smadja Brigitte, *Il faut sauver Saïd* (L'école des loisirs, 2003), [Stuttgart], Reclam, 2008
Tadjer Akli, *Le Porteur de cartable,* JC Lattès, « Pocket », 2002

## Bibliographie secondaire

### Sur la littérature beure de jeunesse

Bacholle-Bošković Michèle, « Ce que lisent nos têtes blondes : minorités visibles dans la France contemporaine », *The French Review*, Vol. 81, n° 5, 2008, p. 882-894
Bacholle-Bošković Michèle, « Et les enfants, alors ? Une littérature beure de jeunesse ? », *Expressions maghrébines*, vol. 7, n° 1, 2008, p. 159-175
Bacholle-Bošković Michèle, « Auteurs de jeunesse franco-maghrébins: un modèle d'intégration? », *Neohelicon*, 36.1, 2009, p.65-74
Bacholle-Bošković Michèle, « Des minorités plus visibles: réflexions d'auteurs jeunesse », *Raison Publique*, in press
Bonn Charles, « La littérature de jeunesse maghrébine ou immigrée: quelques paramètres d'une émergence », Lyon, *Études littéraires maghrébines*, n°20, 1°-2° semestres, 2000, p. 36-45

### Sur la littérature beure

Bonn Charles (dir.), *Littérature des immigrations, 1: Un espace littéraire émergent*, L'Harmattan, « Études littéraires maghrébines », 1995
Hargreaves Alec, *Immigration and Identity in Beur Fiction: Voices from the North African Community in France*, [Oxford], Berg, 1997
Laronde Michel, *Autour du roman beur: immigration et identité*, L'Harmattan, 1993

**Sur la littérature de jeunesse**

CHELEBOURG Christian, MARCOIN Francis, *La littérature de jeunesse*, Armand Colin, 2007
MAJA Daniel, *Illustrateur jeunesse, Comment créer des images sur les mots?*, Éditions du Sorbier, « La littérature jeunesse, pour qui, pour quoi? », 2004
SORIANO Marc, *Guide de la littérature pour la jeunesse*, Delagrave, 2002
SORIN Noëlle, *Imaginaires métissés en littérature pour la jeunesse*, Presses de l'Université du Québec, 2006
TOLSON Nancy, *Black Children's Literature Got the Blues: The Creativity of Black Writters & Illustrators*, [New York], Peter Lang Publishing, 2008

**Sur l'immigration et l'intégration**

BATTEGAY Alain , « Les cultures incertaines des jeunes issus de l'immigration maghrébine », *Hommes et Migrations*, N°1231, mai-juin 2001
BOUBEKER Ahmed, AJJAT Abdellali, *Histoire politique des immigrations (post)coloniales: France, 1920-2008*, Éditions Amsterdam, 2008
LORREYTE Bernard (dir.), *Les politiques d'intégration des jeunes issus de l'immigration*, L'Harmattan, « Migrations et changements », 2000
NOIRIEL Gérard, *Le creuset français, Histoire de l'immigration XIX$^{e}$-XX$^{e}$ siècle*, Seuil, « Points », 2006
TRIBALAT Michèle, *De l'immigration à l'assimilation, Enquête sur les populations d'origine étrangère en France*, La Découverte, 1996
VIET Vincent, *Histoire des Français venus d'ailleurs de 1850 à nos jours*, Perrin, « Tempus », 2002

**Littérature beure adulte**

RAÏTH Mustapha, *Palpitation intra-muros*, L'Harmattan, « Écritures arabes », 1986
BENAMEUR Jeanne, *Présent?*, Denoël, coll. Folio, 2006
IMACHE Tassadit, *Une fille sans histoire*, Calmann-Lévy, 1989
SEBBAR Leïla, *La Seine était rouge: Paris, octobre 1961*, Actes Sud, coll. Babel, 2009

**Sources électroniques**

ALILAT Farid, « Nacer Kettane », *Parcours*, Jeune Afrique, 21 avril 2009, [En ligne] http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAJA2519p052-053.xml0/ (dernière mise à jour le 9 juin 2011)

ARDJOUM Samir, « Entretien avec Mehdi Charef », *Dossier cinéma algérien*, Fluctuat.net, mars 2002, [En ligne], http://www.fluctuat.net/cinema/interview/charef.htm (dernière mise à jour le 9 juin 2011)

BEGAG Azouz, « Écrire et migrer », *Écarts d'identité*, septembre 1998, n° 86, [En ligne] http://www.ecarts-identite.org/french/numero/article/art_86.html (dernière mise à jour le 5 février 2008)

BOUGUENNEC Chantal, « Rencontre avec Jeanne Benameur, auteur jeunesse », *Télémaque*, 16 mars 2005, mis en ligne le 13 novembre 2005, http://www.crdp.ac-creteil.fr/telemaque/auteurs/benameur.htm (dernière mise à jour le 20 novembre 2008)

COLLÈS Luc, LEBRUN Monique, « Littérature ethnique de jeunesse et dynamique identitaire dans des classes à forte proportion de jeunes issus de l'immigration », *Spirale*, 1998, n° 22, 215-224, [En ligne] http://spirale-edu-revue.fr/IMG/pdf/Colles_et_Lebrun_Spirale_22.pdf (dernière mise à jour le 5 octobre 2008)

GASTAUT Yvan, « Les bidonvilles, lieux d'exclusion et de marginalité en France durant les trente glorieuses », *Cahiers de la Méditerranée*,2004, n°69, mis en ligne le 10 mai 2006, [En ligne] URL : http://cdlm.revues.org/index829.html (dernière mise à jour le 8 juin 2011)

GERHARD Tim, « Unsettling Experiences: Transnational Dialogues of Necessity in Journal, Nationalité: immigré(e) and Paletitas de guayaba », *Wagadu*, Vol. 2, 2005, Special Issue: Women in a Global Environment, [En ligne] http://appweb.cortland.edu/ojs/index.php/Wagadu/article/view/239/442 (dernière mise à jour le 9 juin 2011)

HARGREAVES Alec, « Autobiographie et histoire dans la littérature issue de l'immigration maghrébine », *Écarts d'identité*, mars 2000, n° 92, [En ligne] http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/6_92_13.pdf (dernière mise à jour le 12 mars 2007)

PAQUOT Thierry, « Invité(s): Azouz Begag », *Urbanisme*, juillet-août 2002, n°325, [En ligne] http://www.urbanisme.fr/issue/guest.php?code=325 (dernière mise à jour le 8 juin 2011)

PERSON Malika, « Il faut sauver Saïd », *La Matricule des anges*, 15 septembre-15 octobre 2003, n° 046, [En ligne] http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=17440 (dernière mise à jour le 8 juin 2011)

PHILIPPE Cécile, « Azouz Begag parle de son livre *Béni ou le Paradis privé* », France Région 3 Lyon (prod.), Institut National de l'audiovisuel, 14 janvier 1989, [En ligne], http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/LXC01029143/azouz-begag-parle-de-son-livre-beni-ou-le-paradis-prive.fr.html (dernière mise à jour le 9 juin 2011)

SMADJA Brigitte, « Pourquoi j'ai écrit *Il faut sauver Saïd*», *L'école des Lettres*, n°9, 2004-2005, [En ligne] http://www.ecoledeslettres.fr/pages_html_edl/public/said/1_brigitte_smadja.pdf (dernière mise à jour le 25 mai 2008)

« Portrait de l'écrivain Jeanne Benameur », *Yeux d'IZO,* Centre du livre et de la lecture en Poitou-Charentes, 2010, [En ligne] http://www.dailymotion.com/video/xc9h3o_portrait-de-jeanne-benameur-j_creation (dernière mise à jour le 9 juin 2011)

## ANNEXE: ILLUSTRATIONS DE *CHAÏMA ET LES SOUVENIRS D'HASSAN*

Illustration de l'incipit p. 4:

Illustrations des pages 26 et 27:

## TABLE DES MATIÈRES

**TABLE DES SIGLES ET DES ABRÉVIATIONS**..... 3

**INTRODUCTION GÉNÉRALE**..... 4

**PRÉALABLE: PRÉSENTATION DES ŒUVRES DU CORPUS**..... 11

**A) Œuvres parues dans les années 1980**..... 11

Susie Morgenstern, *Les Deux Moitiés de l'amitié.* Mehdi Charef, *Le Thé au harem d'Archi Ahmed.* Nacer Kettane, *Le Sourire de Brahim.* Azouz Begag, *Le Gone du Chaâba.* Sakinna Boukhedenna, *Journal: « Nationalité: immigré(e) ».* Azouz Begag, *Béni ou le Paradis privé.*

**B) Œuvres parues dans les années 1990**..... 20

Azouz Begag, *Les Voleurs d'écritures.* Azouz Begag, *Les Tireurs d'étoiles.* Azouz Begag, *Quand on est mort, c'est pour toute la vie.* Malika Ferdjoukh, *Fais-moi peur.* Marie Desplechin, *La Prédiction de Nadia.* Jeanne Benameur, *Ça t'apprendra à vivre.* Sami Naïr, *L'Immigration expliquée à ma fille.*

**C) Œuvres parues dans les années 2000**..... 26

Akli Tadjer, *Le Porteur de cartable.* Brigitte Smadja, *Il faut sauver Saïd.* Faïza Guène, *Kiffe kiffe demain.* Azouz Begag, *La Leçon de francisse.* Jean-François Chabas, *Saia.*Valentine Goby, Ronan Badel, *Chaïma et les souvenirs d'Hassan.* Yaël Hassan, *Momo des Coquelicots.*

**Bilan de ce préalable**..... 34

**CHAPITRE 1: L'ESPACE AU CŒUR DES TENSIONS**..... 36
**Introduction du chapitre 1**..... 36
**A) *Ça t'apprendra à vivre*: migrer de l'Algérie à la France**..... 37
1- La douleur du départ..... 37
*Le contexte de la guerre d'Algérie. « Nous, on est toujours entre »* (CTV, 12). *Du soleil d'Algérie au gris de la France*
2- Habiter la Rochelle..... 43
*La perte des repères. Emprisonnés. L'instabilité: « Creuser-enfouir-perdre ».*
**B) *Le Gone du Chaâba*: du bidonville à la cité**..... 51
1- Description du Chaâba..... 51
*Un espace marginal et fragile. Des Chaâbi attachés à leur bidonville. L'espace de l'espoir: celui du retour.*
2- La mort du Chaâba..... 57
*Un espace ébranlé par le regard extérieur. Un espace miné de l'intérieur: la révolte de Zidouma. Une lente désertion des lieux*
3- Deux ans dans le centre lyonnais..... 62
*Le nouvel appartement: une source d'émerveillements et de tensions. S'adapter et s'intégrer. Vers un nouveau logement: l'appartement dans la cité*
**C) Voyages entre la France et l'Algérie**..... 68
1- *Journal: « Nationalité: immigré(e) »*: la quête d'un chez-soi..... 68
*Errances et déconstruction de la logique spatio-temporelle. Bougnoule en France, immigrée en Algérie. Un peuple sans terre. Le rêve d'un ailleurs*
2- *Le Sourire de Brahim*: la quête politique..... 72
*Toponymie des titres des chapitres. Construire un pays sans frontières*
3- *Quand on est mort, c'est pour toute la vie*: la quête de justice..... 75
*Le non-lieu. Errances et parcours initiatique*
**Conclusion du chapitre 1**..... 78

**CHAPITRE 2: CARACTÉRISATION ET SYSTÈME DES PERSONNAGES**..... 80
**Introduction du chapitre 2**..... 80
**A) Les relations intergénérationnelles**..... 81
1- Le fossé parents-enfants dans *Il faut sauver Saïd*: entre la caricature et le réalisme.... 81
*Aveuglement et immobilisme. L'absence de dialogue. Une représentation pessimiste*

*des relations parents-enfants*
2- La relation père-fils dans *La Leçon de francisse*..... 85
*Le décalage du langage. Lunettes de Prof: le faux père. Une « leçon de francisse »*
3- Évolution de la relation entre Hassan et sa petite-fille Chaïma..... 89
*Deux portraits en contraste. Rompre le silence. Deux voix qui s'entrecroisent*
**B) Le masculin et le féminin**..... 95
1- Le couple parental dans *Le Porteur de cartable*..... 95
*Des rôles bien définis. Des caractères qui bousculent le schéma du couple traditionnel*
2- L'évolution des relations entre frères et sœurs dans *Le Gone du Chaâba* et *Béni ou le Paradis Privé*..... 98
*Azouz et Zhora: des rapports paisibles. Béni et Naoual: des rapports tendus*
3- *Journal: « Nationalité: immigré(e) »*: une peinture sombre des rapports hommes-femmes..... 101
*La femme comme objet de l'homme. Des relations hommes-femmes figées par la tradition*
**C) Amitiés interculturelles**..... 105
1- *Les Deux Moitiés de l'amitié*: une juive et un musulman..... 105
*Un jeu de miroirs. Un jeu de décalages et d'oppositions. Le chemin infini de l'amitié*
2- *Le Porteur de cartable*: un franco-algérien et un pied-noir..... 110
*Colonisé et colon. Complexité des identités culturelles. « Les deux faces d'une même médaille » (PC, 262)*
3- *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*: sandwich aux merguez et jambon-beurre..... 114
*Une amitié née de la rivalité. Une solidarité indéfectible. Antagonisme et complémentarité*
**Conclusion du chapitre 2**..... 117

**CHAPITRE 3: LE TRAVAIL DES REGISTRES ET DE LA FOCALISATION**..... 118
**Introduction du chapitre 3**..... 118
**A) Œuvres à tonalité sérieuse**..... 119
1- Le lyrisme de *Journal « Nationalité: immigré(e) »*..... 119
*Un lyrisme violent. Un lyrisme aveuglant*
2 - Le tragique dans *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*..... 123
*Le désespoir dès l'incipit. L'emprise du béton. La question du choix*
3- Le registre polémique dans *Le Sourire de Brahim*..... 128

*Un mouvement délibératif qui s'amplifie. Une critique des discours qui tournent à vide*
**B) Œuvres à tonalité souriante**..... 133
1- Le merveilleux dans *Les Tireurs d'étoiles*..... 133
2- L'inversion du tragique dans *La Prédiction de Nadia*..... 135
*La cité: du lieu maudit au lieu béni. La Prédiction de Nadia: une prédiction positive. La rencontre comme tremplin.*
3- La dédramatisation par l'humour dans *Kiffe kiffe demain*..... 138
*Un registre satirique. Références à la culture de la société de consommation. Une imagination débordante*
**C) Le travail de la focalisation**..... 143
1 – Jeux de points de vue..... 143
*La focalisation omnisciente dans* Saia. *L'alternance des deux points de vue dans* Chaïma et les souvenirs d'Hassan.
2- L'enfant comme narrateur homodiégétique..... 146
Le Gone du Chaâba*: un regard distant et drôle. La double énonciation dans* Le Porteur de cartable
3 - *Ça t'apprendra à vivre*: le silence des mots..... 149
*L'importance des mots. La littérature comme mise en valeur du silence*
**Conclusion du chapitre 3**..... 152

**CONCLUSION GÉNÉRALE**..... 154

**BIBLIOGRAPHIE**..... 158
**ANNEXE: ILLUSTRATIONS DANS CHAÏMA ET LES SOUVENIRS D'HASSAN**..... 163