

2001

**Espace Textuel: Espace d'Affirmation d'Une Identite De l'Interstice Dans Les Ouvrages De Leila Houari, "Zeida De Nulle Part"; De Farida Belghoul, "Georgette!"; Et d'Azouz Begag, "Le Gone Du ChaËça".**

Nayat M'hamed

*Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College*

Follow this and additional works at: [https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_disstheses](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses)

---

**Recommended Citation**

M'hamed, Nayat, "Espace Textuel: Espace d'Affirmation d'Une Identite De l'Interstice Dans Les Ouvrages De Leila Houari, "Zeida De Nulle Part"; De Farida Belghoul, "Georgette!"; Et d'Azouz Begag, "Le Gone Du ChaËça"." (2001). *LSU Historical Dissertations and Theses*. 373.  
[https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_disstheses/373](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/373)

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Graduate School at LSU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in LSU Historical Dissertations and Theses by an authorized administrator of LSU Digital Commons. For more information, please contact [gradetd@lsu.edu](mailto:gradetd@lsu.edu).

## **INFORMATION TO USERS**

**This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.**

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.**

**In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.**

**Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.**

**Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.**

**ProQuest Information and Learning  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA  
800-521-0600**

**UMI<sup>®</sup>**



## **NOTE TO USERS**

**This reproduction is the best copy available.**

**UMI**





**ESPACE TEXTUEL: ESPACE D’AFFIRMATION D’UNE IDENTITÉ DE  
L’INTERSTICE DANS LES OUVRAGES DE LEILA HOUARI,  
*ZEIDA DE NULLE PART*; DE FARIDA BELGHOUL, *GEORGETTE!*; ET D’AZOUZ  
BEGAG, *LE GONE DU CHAÂBA***

**A Dissertation**

**Submitted to the Graduate Faculty of the  
Louisiana State University and  
Agricultural and Mechanical College  
in Partial fulfillment of the  
requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy**

**in**

**The Department of French Studies**

**by**

**Nayat M’hamed**

**B.A. Brigham Young University, 1993**

**M.A. Brigham Young University, 1996**

**August 2001**

**UMI Number: 3023902**

**UMI<sup>®</sup>**

---

**UMI Microform 3023902**

**Copyright 2001 by Bell & Howell Information and Learning Company.**

**All rights reserved. This microform edition is protected against  
unauthorized copying under Title 17, United States Code.**

---

**Bell & Howell Information and Learning Company  
300 North Zeeb Road  
P.O. Box 1346  
Ann Arbor, MI 48106-1346**

**A la mémoire de ma mère  
Kheira Khéciri**

## **ACKNOWLEDGMENTS**

I would like to thank God for giving me the strength and the discipline to achieve my goal, I am grateful for my faith for carrying me through this process of writing this dissertation.

I am deeply indebted to my Professor Katharine A. Jensen for believing in my work and providing me with very specific comments to clarify and enhance my writing and ideas. I am very thankful for her occasional harsh criticisms which pushed me to work harder and pay more attention to the organization and the development of my thoughts. I thank her also for taking the time to read each of my chapters very carefully so to provide me with the guidance to make my final drafts stronger than they were. I am specially grateful for her encouragements, unwavering support, her professional advice and her very caring personality.

I would like to thank all the members of my committee for their helpful comments and making it possible for me to defend in the summer.

I am so grateful to all members of my family and church whose love and encouragement aided me to remain focused on this project. I would like to acknowledge my friends Carla and Jennifer who checked on me on regular basis to make sure I remained sane throughout this difficult experience. I am deeply grateful to a special friend and the Secretary of the French Department, Connie Simpson who rendered me many invaluable services. I would like to thank all my friends for their encouragement and thoughtfulness towards me.

## TABLE DES MATIERES

ACKNOWLEDGEMENTS.....	iii
ABSTRACT.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I: <i>ZEIDA DE NULLE PART</i> : IDENTITÉ FÉMININE DE L'INTERSTICE .....	15
CHAPITRE II: <i>GEORGETTE!</i> : REJET D'UNE ÉCRITURE ETHNOCENTRIQUE.....	51
CHAPITRE III: <i>LE GONE DU CHAÂBA</i> : ÉNONCÉ D'UNE ACCULTURATION?...92	
CHAPITRE IV: <i>LE GONE DU CHAÂBA</i> : REVENDICATION D'UN MOI BI- CULTUREL PAR LE STYLE.....	129
CONCLUSION.....	171
OUVRAGES CITÉS.....	177
VITA.....	186

## **ABSTRACT**

The aim of this dissertation is to explore the works of Leila Houari, Farida Belghoul and Azouz Begag to question a prefabricated model of identity and press for new theories which value a concept of a constructed subjectivity and a rupture with a monolithic mentality. The main purpose of this study is to examine, through a series of close textual readings, how the text becomes the only dynamic space for a creative discourse of identity which emerges from an interstitial cultural space.

In chapter one I argue that the significant concern of Houari's novel is the heroine's quest for the correct cultural identity. Her journey to acquire a singular cultural subjectivity is doomed because her body is a product of exile cultures. This narrative articulates how Zeida's body becomes an obstacle, and, how the character awakens to a self that can only be situated in a "nulle part" space. It is only in this type of uncertainty that it is possible for Zeida to finally come to terms with and express an interstitial feminine identity.

In chapter two, I demonstrate that *Georgette!*, is narrated through the entanglement of the voices of both the author and the young heroine to emphasize that they deeply resent a French writing which is strongly burdened by ethnocentric values. We examine how, for Beglhou and her protagonist, subjectivity becomes solely a product of writing which entails a French identity or, more precisely, an identity-Georgette, which both author and character reject violently because it excludes the father's Kabyle heritage.

In chapters three and four we explore the work of Begag to demonstrate, in the first part, the mechanisms of intimidation that the French educational system employs to persuade the character to despise his origins in order to assimilate into the mainstream culture. In the second part we stress that the author's style becomes a way for him to eliminate this dialectical relationship of dominant and dominated in order to place the Arabic and French cultures on the same footing. Language serves as a vehicle of reappropriation of hybrid subjectivity.



## INTRODUCTION

Une nouvelle littérature fait son entrée sur les scènes littéraires françaises dans les années 1980. La plupart des textes adresse la difficulté des personnages de s'identifier à une identité pré-fabriquée et cohérente. Les protagonistes étant issus d'un environnement bi-culturel ne peuvent pas tout simplement se conformer à une subjectivité homogène. Ces ouvrages pressent pour de nouvelles théories identitaires qui valorisent le concept d'un moi acquis et non pas inné. Cette nouvelle littérature, qui émerge d'un cadre notamment français, a pour objectif de faire basculer les fondements d'une subjectivité fixe et certaine vers des critères d'une identité dynamique et aléatoire.

Pour que les lecteurs saisissent l'importance que nous portons à la question identitaire pour cette étude, nous voulons pourvoir des informations sociologiques sur la présence des immigrés sur le sol français. Ces écrivains sont en effet le produit d'une migration maghrébine qui a commencé après la deuxième guerre mondiale. Après la période des deux guerres, la France a fait appel à la main d'oeuvre de ses colonies pour reconstruire son économie. Un très grand nombre de maghrébins, entre-autres les Kabyle et les Algériens, ont profité de ce besoin économique pour aller travailler dans la Métropole. Il faut noter également que la pauvreté et la dépossession de leurs terres par les colons, poussent beaucoup de paysans algériens à quitter leur patrie. Le premier flux migratoire est donc caractérisé par une migration provisoire masculine. Ces hommes immigrèrent pour trouver un travail qui leur permet de subvenir monétairement à leurs proches. Néanmoins à la fin des années 1950, ces immigrés n'étaient plus uniquement "recherché[s] comme complément temporaire à une main-d'oeuvre

nationale insuffisante [. . .] pendant les deux guerres [. . .] [mais avec le temps] l'immigration est devenue une main d'oeuvre permanente [. . .] notamment depuis que des secteurs entiers de l'emploi sont délaissés par les travailleurs français" (Gillette, 19). Ceci va pousser les familles à venir en très grand nombre à s'installer définitivement dans la Métropole. Cette présence familiale va entraîner cette population à se construire des bidonvilles en marge de la société dominante. Forcée par l'accroissement démographique de ce groupe, la France les loge provisoirement dans des cités transit puis elle finit par les héberger dans des habitats plus permanents, les HLM.<sup>1</sup> Il faut noter que tous ces lieux se situent en marge de la communauté française et c'est ainsi que se crée à l'écart de cet environnement une microsociété qui reste fortement attachée aux traditions de leurs pays d'origine. En conservant leurs coutumes islamiques, ces immigrés maghrébins résistent l'assimilation. Ceci creuse forcément une distance culturelle entre eux et les Français.

La majeure partie de ces premiers immigrés refusent l'acculturation parce que leur identité reste fortement attachée aux valeurs de leurs pays d'origine:

Le sentiment d'identité du migrant adulte s'est formé dans l'histoire du groupe ethnique qu'il a quitté. Ses coordonnées sociales et spatiales dans la société d'accueil se sont instituées en fonction de ce premier moment. Bien sûr, de nouvelles identifications dans le nouvel environnement de vie apparaissent, mais généralement elles s'aménagent sur des zones périphériques de la personnalité. Cela permet un réajustement des conduites de l'individu sans bouleversement radical du noyau identitaire de base qui reproduit le sentiment de se sentir toujours soi-même. On assiste en fait rarement à une brutale conversion identitaire chez le migrant. (Chaouite, 46)

Les parents espèrent communiquer à leurs enfants leur héritage mais à partir du moment où la nouvelle génération entre en contact avec l'établissement scolaire, elle se verra reformulée dans les valeurs de la culture occidentale. Ce groupe qui est né ou a grandi dans l'espace français va ainsi se trouver tiraillé entre les cultures des parents et celle de la collectivité dominante. La relation que ces jeunes établissent avec les valeurs culturelles d'origine est un rapport difficile et ambigu. N'ayant pas de contact direct avec le Maghreb, ils ne peuvent hériter que d'une culture en bribes. Le lien qu'ils entretiennent avec la collectivité française sera également complexe puisque ce cadre refuse de reconnaître leur diversité culturelle. Ces jeunes se situent dans un environnement qui reste fermé à la notion de multiculturalité. Ce concept, inventé par les anglo-américains, est en effet considéré inadapté à un esprit français. Le refus de s'ouvrir à d'autres cultures fait que le passage des enfants dans l'institution scolaire se verra marqué par une discontinuité culturelle. La culture maghrébine, étant perçue comme inférieure et dévalorisante, est exclue de ce milieu.

Ce glissement dans des cadres culturellement fermés l'un à l'autre va pousser certains jeunes à écrire sur une condition sociale de l'entre-deux. Cette littérature, a eu beaucoup de succès à sa sortie dans les années 1980. Cependant, aujourd'hui, elle a perdu son essor pour les lecteurs français qui perçoivent ces oeuvres comme des textes d'actualité et non pas d'imagination. Si elle est passée de mode pour le public général, elle continue néanmoins de faire l'objet de nombreuses études. Des critiques, tels que Michel Laronde, Charles Bonn, Alec Hargreaves et Abdelkader Benarab se sont penchés sur les romans, les autobiographies et les journaux écrits par cette nouvelle génération

d'auteurs.<sup>2</sup> Pour certains chercheurs, cet espace fait transparaître une dimension sociologique, c'est-à-dire que l'oeuvre ne relève que du domaine du documentaire. De ce fait, ils n'ont pas entrevu ces ouvrages comme ayant "[. . .] pass[é] de la page des faits divers à la page littéraire" (Mounsi, 21). Leur démarche tend à généraliser l'expérience de cette nouvelle génération puisque les critiques ne distinguent pas les textes en question comme un lieu d'une expression identitaire autre mais comme un espace qui tourne perpétuellement autour de thématiques communes tels que le racisme, le conflit générationnel, le vécu en banlieues et un discours décentré par rapport à la société dominante. La question de l'identité qui a fait l'objet de nombreux travaux est trop souvent perçue comme problématique et anormal parce qu'elle ne se conforme pas aux théories préfabriquées qui veulent que la subjectivité soit un phénomène certain et clair.

Pour nous, le texte devient un espace de représentation d'un moi normal et incertain parce qu'il exprime que l'identité est un phénomène acquis et qui se construit dans cas à l'aide des valeurs culturelles maghrébine et française. Il faut noter ici qu'un tel endroit ne peut à ce stade se réaliser que métaphoriquement puisqu'il n'existe pas dans l'espace social français un lieu qui permet à ces écrivains de développer un moi de l'entre-deux.<sup>3</sup> Les cadres dont ils sont issus opèrent sur les principes de l'homogénéité. Nous voulons insister que nous reconnaissons que le concept d'une culture au singulier est problématique puisque cette caractéristique ne peut pas relever d'une réalité culturelle. En revanche, ces auteurs issus de l'immigration maghrébine écrivent à partir d'un cadre qui est peu disposé à mettre sur le même pied d'égalité les valeurs culturelles

de l'autre. Pour bien montrer que certains de ces textes rejettent une mentalité monolithique, nous appliqueront les critères des théories anglo-américaines parce qu'elles sont plus ouvertes à la diversité culturelle. L'ouvrage représente donc pour ces écrivains une prise de parole devant une société française--"habituée depuis des siècles à dénier toute parole aux immigrés. Elle définit l'immigré par l'obéissance muette, par l'automatisme de la soumission" (Mounsi, 17). En déchirant ce silence, certains des auteurs font valoir au sein de leurs récits une vision identitaire qui s'écarte de celle imposée par les médias et des personnes extérieures à leur environnement.

Si socialement l'identité se limite à des valeurs fixes, le texte en-soi remet en question cette mentalité pour montrer que la subjectivité de l'individu est un phénomène dynamique. Les romans attestent en effet que le véritable moi de leurs personnages se construit à l'aide des modèles culturels maghrébins et français. Cette affirmation est en quelque sorte révolutionnaire--déplacée--dans un cadre qui proclame qu'un être tenaillé entre deux pôles culturels ne peut en choisir qu'un pour définir sa subjectivité.

L'originalité de notre étude est de remettre en question une philosophie d'une identité passive et cohérente. C'est à partir du glissement d'un individu entre deux cultures opposées que nous voulons donc soutenir que le moi est phénomène mobile et aléatoire.

Nous voulons souligner que cette nouvelle littérature affirme la défaillance des mentalités françaises qui continuent dans cette période moderne post-coloniale à fonctionner sur des critères d'un régime ancien de l'ethnocentricité. La nouveauté de notre projet est de mettre en valeur que le texte constitue par excellence un lieu de subversion d'une parole identitaire pré-déterminée et eurocentrique. Autrement dit, ce

tiers-espace chamberde les fondements d'une identité qui s'enracinent dans des valeurs culturelles homogènes au profit d'un moi qui se réalise à partir d'un espace de l'entre-deux. L'étude *Location of Culture* de Homi Bhabha met en valeur l'importance d'aller au-delà d'une subjectivité au singulier:

The move away from the singularities of 'class' or 'gender' as primary conceptual and organizational categories, has resulted in an awareness of the subject positions--of race, gender, generation, institutional location, geopolitical locale, sexual orientation--that inhabit any claim to identity in the modern world. What is theoretically innovative, and politically crucial, is the need to think beyond narratives of originary and initial subjectivities and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences. These 'in-between' spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood--singular or communal--that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself. It is in the emergence of interstices--the overlap and displacement of domains of difference--that the intersubjective and collective experiences of *nationness*, community interest, or cultural value are negotiated. How are subjects formed 'in-between', or in excess of, the sum of the 'parts' of difference (usually intoned as race/class/gender, etc?)" (Bhabha, 1-2)

Les propos de Bhabha s'adaptent parfaitement à cette nouvelle génération d'auteurs qui confirme que l'espace littéraire se définit par le fait que "L'écrivain . . . sait que la parole est action: il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer" (Sartre, 30).<sup>4</sup> C'est ainsi que ce lieu se veut un espace de transformation des mentalités françaises et de revendication pour de nouvelles théories identitaires qui répondent aux besoins d'une génération issue de l'immigration maghrébine. Ces textes nous ouvrent à une notion identitaire renouvelée et active qui s'oppose par conséquent à la structure sociale qui conçoit la subjectivité comme un phénomène passif parce qu'elle se limite à une distinction péjorative entre le sujet et

l'objet--le sujet étant naturellement la société dominante et l'objet la culture maghrébine.

Ces ouvrages s'érigent comme un lieu "[. . .] where subject and object come together.

In other words, all preconceived notions and stereotypes concerning subjectivity are wiped away. There is no dialectic between object and subject, master and slave, Other and colonizer [or post-colonizer in this case];" (Orlando, 4-5).<sup>5</sup> Cette stratégie dérègle un processus social qui imagine que les enfants issus de l'immigration maghrébine sont traversés par cette même ligne de démarcation qui existe spatialement entre les collectivités française et maghrébine. C'est précisément ce genre de mentalité qui va rendre complexe le trajet de chacun des personnages et ceci débouchera inéluctablement vers une impossibilité de choix entre une culture arabe ou occidentale. Cette impasse identitaire souligne ainsi que la complexité du moi des protagonistes s'appuie spécifiquement sur le fait que ces deux sociétés laissent chacune une empreinte indélébile sur eux. Autrement dit, le vécu de ces personnages étant situé au croisement de deux mondes--maghrébin et français--prononce que ces environnements sont une partie inhérente de leur subjectivité. Le texte se structure de plus autour d'une relation entre le moi et ces deux modèles monoculturels. Par cette stratégie, ces écrivains remettent en question une philosophie française qui imagine que la culture dominante a plus d'influence sur leur monde intérieur que la culture marginalisée des parents. Néanmoins, il faut noter que les communautés maghrébines ne se limitent pas uniquement aux valeurs de leur culture d'origine. Le glissement constant de ces jeunes entre deux mondes opposés rend plus complexe le vécu en banlieue parce qu'ils véhiculent dans leurs communautés maghrébines les apports acquis à l'école.

*Zeida de nulle part* de Leila Houari, *Georgette!* de Farida Belghoul et *Le gone du Chaâba* d'Azouz Begag constituent notre corpus pour cette étude parce qu'ils se détachent d'autres ouvrages de ce groupe. Ces trois oeuvres nous ont paru exceptionnels parce qu'elles représentent un modèle exemplaire de subversion d'une théorie identitaire prédéterminée. La force de ces trois récits s'organisent effectivement autour d'une prise en charge du destin identitaire par la résistance du personnage à des valeurs culturelles homogènes. L'originalité qui se dégage de ces ouvrages repose sur un titre qui annonce dès le départ une rupture avec des modèles homogènes. Chaque auteur remet foncièrement en question l'enracinement dans des principes d'une subjectivité cohérente et fixe à travers des personnages qui se situent précisément dans une identité incertaine et dynamique. D'autres romanciers tels que Mounsi focalise son histoire autour d'un personnage déchu qui s'abandonne à la délinquance pour se venger de l'indifférence de la société dominante; Mehdi Charef dresse un tableau sordide du vécu dans une banlieue parisienne et enferme ses personnages dans une identité fatalistique et errante; les romans d'Ahmed Kalouaz sont marqués par la souffrance d'une population en mal de vivre. Du côté des femmes, les romans de Djura, de Ferrudja Kessas et d'Aïssa Benaïcha privilégient une identité féminine française au détriment de la culture d'origine.

Contrairement à ces écrivaines, Houari met sur le même pied d'égalité les cultures féminines belge et marocaine pour avancer qu'elles ont une influence réciproque dans la construction du moi de son héroïne. Par cette caractéristique elle



soutient que les jeunes filles issues de l'immigration maghrébine ne peuvent pas s'identifier exclusivement à des critères féminins belges. C'est en débarrassant son texte de stéréotypes occidentaux que Houari arrive à poser un regard objectif sur la culture féminine arabe. Cette féminité interstitielle est au coeur de l'ouvrage de Houari bien plus que celui de Belghoul car leurs personnages n'ont pas le même âge. Houari met en scène l'histoire d'une adolescente alors que Belghoul raconte l'expérience d'une fillette âgée de huit ans. Nous avons sélectionné les ouvrages de Belghoul et de Begag parce qu'ils sont les seuls à démontrer le rôle que joue l'école dans la manipulation de l'individu dans une identité homogène. L'adoption du monologue comme forme narrative nous a également paru exceptionnel dans le récit de Belghoul. Cette narration très originale est un moyen pour l'écrivaine de montrer que la parole rentrée de la fillette lui évite d'être manipulée par un discours scolaire caractérisé par des valeurs ethnocentriques. En ce qui concerne Begag, il se distingue des autres écrivains de ce corpus par un énoncé d'assimilation, c'est-à-dire le récit raconte l'histoire d'un personnage qui s'érige comme le modèle exemplaire d'une acculturation réussie à la société dominante. Néanmoins, le style reflète la véritable originalité de l'auteur puisque cet instrument, marqué par des emprunts à deux cultures et non plus à une seule, permet à Begag de subvertir un récit d'assimilation pour enraciner son personnage dans un moi hybride.

La langue est un élément qui discerne ces auteurs les uns des autres et on verra que cet instrument est un phénomène très particulier à Begag parce qu'il représente pour lui un outil de réappropriation d'un moi intersticiel. Contrairement à Houari et à

Belghoul qui réussissent par leur énoncé et leur style à valoriser une subjectivité hybride, Begag ne peut la mettre en valeur que par son style. Ce procédé linguistique véhicule une perception qui ne se perçoit pas “[. . .] as a system of abstract grammatical categories, but rather language conceived as ideologically saturated, language as a world view, even as a concrete opinion, insuring a maximum of mutual understanding in all spheres of ideological life” (Bakhtin, 271). Il s’agit ici de montrer que la langue obéit facilement aux règles de ceux qui la manipulent en tant qu’instrument impersonnel. Elle est en effet un espace flexible qui n’est pas fixé dans une grammaire académique qui pourrait empêcher l’affirmation d’une vision individuelle. C’est par cette arme linguistique que ces auteurs soulignent que “[. . .] l’identité n’est pas que de papier, que de sang, mais aussi de langue. Et s’il semble que la langue soit, comme on dit si souvent, ‘moyen de communication’, pour un écrivain, elle est surtout [ . . . ] ‘moyen de transformation’ [ . . . ]” (Djebar, 49). Cet outil s’avère pour l’écrivaine algérienne Assia Djebar ainsi que pour nos trois auteurs un élément qui peut transformer une parole identitaire homogène en une parole hybride. L’espace de la langue est donc un instrument de reformulation dans une identité qui tient compte d’un moi imbriqué dans un interstice culturel. C’est précisément cet instrument qui donne naissance à une langue hautement personnalisée parce qu’elle émerge dans le cas de nos écrivains d’un espace d’un entre-deux culturel: “[It is] in the process of living interaction with specific environments that the word may be individualized and given stylistic shape [ . . . ]. All words have the ‘taste’ of [ . . . ] a tendency [ . . . ] a particular work, a particular person, a generation, an age group [ . . . ] each word tastes of the context and contexts in which it

has lived its socially charged life; all words and forms are populated by intentions” (Bakhtin, 293). La langue de ces récits véhicule un vécu qui est spécifique à des personnages qui glissent constamment entre deux mondes de cultures opposées. Et pour transposer dans le texte une expérience qui se situe dans un univers de l’entre-deux, ces écrivains utilisent une langue de l’entre-deux. Par exemple, c’est en effet à travers cette langue que les écrivains affirment une identité de l’interstice. De plus cet espace de la langue leur permet d’accentuer que “The unity of literary language is not a unity of a single, closed language system, but is rather a highly specific unity of several “languages” that have established contact and mutual recognition with each other” (Bakhtin, 295). Selon moi, la notion de “several languages” de Bakhtin nous permet d’insister que les cultures en contact vont influencer les apports linguistiques d’une langue à une autre. Ceci remet en question ce concept d’une langue fixe voire d’une identité stagnante. La langue est donc un système non pas fermé mais ouvert s’adaptant facilement à une diversité culturelle. Elle devient le véhicule d’une identité individuelle. Cette flexibilité de la langue permet aux auteurs d’utiliser dans leur texte un langage doté d’un pouvoir de création à l’image du moi de leurs personnages.

En analysant les textes de Houari, *Zeida de nulle part*; de Belghoul, *Georgette!*; et de Begag, *Le gone du Chaâba*, on veut explorer la rupture de ces écrivains avec une philosophie qui opère sur des mécanismes homogènes. Autrement dit, la nouveauté ici est de montrer que la subjectivité de leurs protagonistes ne peut pas être tout simplement le produit de traditions fixes qui émanent soit de la collectivité arabe, soit de la société française. L’objectif de cette étude est de montrer que les personnages sont dans

l'impossibilité de choisir une culture au dépens d'une autre. La raison étant que leur moi se tisse dans des apports bi-culturels. C'est donc à partir de ces trois textes que nous voulons confronter une politique identitaire française qui en refusant de reconnaître sa propre diversité culturelle reste fixée dans des mythes culturels de son passé colonial. Ces ouvrages qui découlent d'une situation sociale post-coloniale sont en fait une réaction contre un état d'esprit français qui ne s'identifie qu'à un environnement unique. Cette fermeture sur soi ne relève que d'un mythe social puisqu'elle sous-tend que l'identité est préfabriquée. De là les textes se révèlent être importants parce qu'ils nous ouvrent sur une perspective identitaire qui renverse le discours traditionnel qui persiste à croire que le moi est un phénomène inné et non pas acquis. Les textes affirment que la subjectivité s'acquiert non pas dans un espace et un temps précis mais dans un mouvement perpétuel entre un temps infini et des espaces variés, qu'ils soient géographiques, culturels ou linguistiques.

Dans un premier chapitre nous allons analyser l'oeuvre de Houari pour montrer que l'évolution de l'héroïne dans un espace belge, puis par la suite, dans un environnement marocain va éveiller le personnage à un corps féminin qui tant qu'il se mesure à partir de concepts homogènes ne peut être que décentré. Ce corps ne peut mettre fin à son insatisfaction identitaire que s'il se recentre dans une identité féminine du nulle part, c'est-à-dire incertaine.

Nous allons examiner dans un second chapitre le texte de Belghoul pour accentuer qu'une formation scriptuaire dans une écriture homogène ne peut mener la protagoniste que vers une impossibilité d'identification voire d'existence dans un

environnement qui ne reconnaît pas un moi composite. Belghoul souligne que l'écriture a ce pouvoir de manipuler la fillette dans une identité-Georgette, c'est-à-dire française.

Les chapitres trois et quatre traiteront le roman de Begag. La première partie mettra en relief un énoncé d'acculturation, c'est-à-dire un protagoniste qui s'efforce de s'assimiler et de se centrer à la culture dominante pour se conformer à une identité homogène. La seconde partie mettra en évidence qu'un tel discours identitaire ne peut qu'échouer. C'est en effet en se penchant sur le style de Begag que l'on pourra dévoiler que le personnage ne pourra pas tout simplement obéir à des principes monoculturels. L'humour et la langue caractérisent l'esthétique textuelle de Begag. Nous voulons noter ici que l'humour est plus particulier aux écrivains plutôt qu'aux écrivaines issus de l'immigration maghrébine, car les hommes veulent par cette tactique dissimuler l'humiliation et l'infériorisation qu'ils subissent dans l'espace de l'autre. Il faut dire qu'au foyer leurs parents leur inculquent à un très jeune âge un statut de supériorité qu'ils n'arrivent pas à faire valoir dans l'espace français. L'humour devient par excellence l'outil qui leur permet de sauvegarder leur dignité masculine. La subjectivité du personnage étant marquée par des concepts hétérogènes fera que son moi ne peut trouver de satisfaction que dans une synthèse de ces deux univers culturels. L'écriture de Begag se démarque également par une langue renouvelée qui souligne l'impossibilité pour son personnage de se recentrer dans un espace monoculturel. Par ce processus stylistique, Begag cherche à mouvoir de sa position originale une mentalité qui se fixe dans des critères exclusifs pour la replacer dans un lieu dynamique qui fonctionne sur des concepts de l'inclusion. C'est à partir de ce style qu'il peut se

débarrasser des stéréotypes socio-culturels et réconcilier son personnage avec un moi hybride qui s'oppose fortement au cadre culturel homogène. Pour Begag, nous verrons que son identité est précisément le produit non pas de deux cultures mais d'une culture régionale et d'une culture algérienne transplantée.

### Notes

1. Habitat de loyer modéré: il est construit en marge des sociétés dominantes et c'est là que loge la plupart des immigrés maghrébins.

2. Nous voulons noter qu'Alec Hargreaves est l'un des rares critiques qui a sorti une étude élaborée sur les textes issus de l'immigration maghrébine. Il a été l'un des premiers, avec Adelkader Benarab, à donner une vue d'ensemble de ces ouvrages d'un point de vue littéraire. Ces deux études ont examiné ces romans en relation avec d'autres oeuvres du même groupe. Une seconde étape nous semble nécessaire parce qu'elle nous permettra de nous pencher sur les ouvrages séparément pour en faire un examen plus approfondie.

3. Il faut noter ici que pour ces jeunes l'espace social est certainement fixe parce qu'ils n'ont pas de représentants de leur milieu dans les arènes politiques ou à une échelle sociale élevée, comme par exemple directeurs d'entreprises, journalistes de télévision etc... Cependant, à une échelle plus minime il existe une certaine réciprocité culturelle qui se reflète dans la nourriture, la langue: certains mots arabes, comme par exemple bled, oued etc..., sont passés dans l'usage courant du lexique et des dictionnaires français.

4. Nous voulons spécifier ici que Homi Bhabha qui adresse les auteurs de la période post-coloniale emploie cette notion de l'interstice pour expliquer que les cultures en contacts ne peuvent échapper à l'influence de l'autre et que les frontières qui les délimitent ne sont pas inflexibles. Sa théorie nous permet d'expliquer parfaitement le dilemme de certains écrivains de cette nouvelle génération qui mettent en relief dans leurs textes la nécessité de repenser l'identité ethnocentrique.

5. Nous voulons noter ici que l'étude de Valérie Orlando se concentre sur les textes francophones. Dans son analyse, elle se sert des propos de Bhabha pour mettre en valeur la question du dilemme identitaire chez certains auteurs francophones: Tahar Ben Jelloun, Assia Djébar etc.. Ce passage que je cite renforce la perception que nos trois auteurs ont à l'égard d'un subjectivité traditionnelle.

## CHAPITRE I

### ***ZEIDA DE NULLE PART: IDENTITÉ FÉMININE DE L'INTERSTICE***

#### **Introduction**

*Zeida de nulle part* de Leïla Houari évoque l'histoire de Zeida, une adolescente qui a quitté son Maroc natal à l'âge de huit ans pour s'exiler en Belgique avec sa famille. Ce récit, composé de deux parties, est centré sur l'incertitude identitaire de la protagoniste. Le premier chapitre s'ouvre sur la fugue de Zeida dans les rues de Bruxelles. Cet espace qui va représenter un rappel constant à son statut d'exilé finira par incarner pour elle le lieu de la grisaille, du froid, de l'indifférence et de l'exclusion. C'est ainsi que ses nuits passées à l'écart de sa famille sont accompagnées de songes qui la transportent au Maroc. Cette fuite, qui ne provoque en elle que souffrance et confusion, la pousse à tenter un retour au pays d'origine. La seconde partie du texte décrit le refuge de Zeida dans un village marocain où l'accueille la famille de son père. Bien qu'elle s'efforce de s'adapter aux habitudes de ses proches, elle ne réussira pas à effacer le sceau de l'exil qu'elle porte en elle comme une empreinte indélébile et ceci l'incitera à repartir en Belgique. Il faut noter ici que de nos trois auteurs, l'héroïne de Houari est la seule à retourner dans son espace d'origine pour mener sa quête identitaire, les personnages de Belghoul et de Begag se limitent à l'environnement français. Cette distinction relève du fait que les protagonistes des deux autres écrivains ont vu le jour en France et que Zeida est née et est restée au Maroc jusqu'à l'âge de huit ans.

Le récit de Houari se structure autour d'une quête identitaire féminine qui s'effectue à travers un corps marqué par une ambiguïté culturelle qui résulte du

glissement de Zeida entre les modèles occidental et marocain. Dans son oscillement constant entre ces deux pôles, elle se situe dans un phénomène alternant de modèle et d'anti-modèle, c'est-à-dire que selon le cadre dans lequel elle se trouve le modèle de l'un devient l'anti-modèle de l'autre et vice-versa. Cette tension se fait valoir dans l'espace de l'exil belge où se côtoient deux communautés qui s'opposent fortement dans leur perception du corps féminin. L'environnement occidental lui offre l'image d'un corps-libéré et son cadre maghrébin celle d'un corps-enfermé. Autrement dit, l'identité féminine belge se définit par une liberté de mouvements dans l'espace public et l'identité féminine marocaine, manipulée par des traditions patriarcales, se détermine par l'enfermement dans l'espace domestique. L'originalité du récit repose sur le fait que Houari montre que les deux cultures jouent un rôle important dans la constitution identitaire de Zeida. Il est essentiel de souligner ici que certaines écrivaines issues de l'immigration maghrébine préfèrent que leurs protagonistes optent automatiquement pour la culture féminine occidentale au détriment de la culture d'origine perçue comme négatives.<sup>1</sup> L'héroïne de Houari quant à elle tente de se développer à partir des critères de l'univers belge et par la suite par ceux de sa collectivité marocaine. Zeida, en se cherchant tour à tour dans deux espaces géographiques et culturels exclusifs, désire que son moi soit à l'image de la subjectivité homogène car c'est le seul exemple qui s'offre à elle. Sa conformation à une notion identitaire conventionnelle va résulter à interroger ces deux environnements qui tendent en effet à déséquilibrer une quête d'une identité féminine transparente et univoque. C'est pourquoi elle entreprend dans un premier temps d'adhérer exclusivement à une identité féminine occidentale; puis, dans un



second temps, elle tâche de se conformer uniquement à celle de son milieu d'origine. Pour donner libre cours à l'expression d'une identité féminine marocaine, elle retourne au Maroc pour se situer dans un lieu où la culture belge est entièrement exclue de cet environnement. En reformulant sa quête dans des modèles féminins exclusifs, Zeida tente de ne plus se placer dans une alternance de modèle et d'anti-modèle qui fait que le corps se constitue comme un obstacle à une réalisation d'une identité culturelle occidentale ou maghrébine.<sup>2</sup> En éliminant la tension entre ces deux pôles, Zeida cherche à se débarrasser d'un corps hérétique porteur d'une empreinte culturelle double-marocaine et belge.

Le parcours de Zeida dans l'espace belge et par la suite dans le milieu marocain révèle que son passage d'une identité féminine occidentale vers une identité féminine marocaine ne peut que la mener vers une prise de conscience d'un corps, et plus précisément, d'un monde intérieur qui n'entrent pas dans une définition identitaire qui s'inspire d'un modèle unique. L'objectif de se trouver un modèle fixe et constant est dès le départ voué à l'échec car le moi de Zeida ne peut pas tout simplement s'inscrire dans un cadre culturel exclusif. Ceci est le résultat d'un corps hybride qui s'érige comme l'obstacle incontesté à l'adhérence de Zeida à un modèle identitaire homogène. Bien que l'héroïne soit coincée dans un cercle vicieux d'une quête perpétuelle d'une identité au singulier, elle finira par s'en sortir une fois qu'elle accepte de se construire à partir de la relation qu'elle entretient entre les cultures belge et marocaine. En d'autres mots, c'est son moi hybride qui aboutit à la fin de son parcours dans deux mondes homogènes à s'imposer à elle comme son modèle. Houari finit par situer Zeida dans un

non-lieu pour montrer la rupture de son héroïne avec un espace géographique spécifique, voire une identité fixe. L'auteur annonce ce phénomène dès le titre de son ouvrage, *Zeida de nulle part*. L'en-tête qui porte l'empreinte d'une subjectivité zéro vient en fait à représenter pour Zeida la suspension d'un endroit susceptible de faciliter une expression bi-culturelle. Houari met précisément en valeur l'absence d'un lieu de naissance qui est reflétée davantage par le choix du prénom de l'héroïne. Zeida traduit de l'arabe signifie née; le titre pourrait donc se ré-écrire: "Née de nulle part mais l'équivalence introduite à juste titre non pas la permanence de l'errance (le "nulle part") mais l'absence d'origine native (née on ne sait où)" (Benarab, 110). La notion du nulle part sert à remettre en question des modèles fixes et univoques qui restent fermés à l'expression d'une identité dynamique et incertaine.

Nous allons analyser ici comment Houari interroge, à partir du corps de Zeida, des mentalités qui nourrissent l'illusion qu'un corps issu d'un entre-deux culturel peut se reformuler dans un corps homogène. L'écrivaine prouve que la quête de son héroïne à partir des espaces géographiques belge et marocain ne peut déboucher que vers un nulle part. A la fin de sa quête identitaire, elle se rend compte que son rapport entre son moi et ces deux cadres culturels se traduit non pas par un corps féminin homogène mais un corps féminin de l'interstice. Notre analyse va porter tout d'abord sur l'expérience de Zeida dans l'espace belge qui devient le lieu d'une rupture culturelle avec son univers maghrébin. Notre étude va par la suite se concentrer sur l'inscription du corps de l'héroïne dans l'environnement marocain où elle se coupe de la culture belge. On verra que son terroir de l'enfance qui va l'éveiller à accepter l'image d'un corps

culturellement altéré va transformer une rupture culturelle alternante vers une coupure avec des modèles homogènes que Houari annonce dès le titre de son oeuvre. Elle est à la recherche d'une identité féminine qui ne s'enracine pas uniquement dans un féminisme occidental ou marocain, mais articule "[. . .] a self-consciousness about women's identity [autrement dit] an inherited cultural fiction and a process of social construction" (Miller, 8). Houari est donc à la quête d'une conscience féminine qui s'adapte spécifiquement aux besoins d'une génération de femmes issue de l'immigration maghrébine. Elle devient le porte-parole d'un féminisme de l'interstice, c'est-à-dire d'une culture féminine qui en se situant dans un entre deux culturels doit puiser dans leurs héritages féminins occidental et maghrébin pour se construire une identité féminine équilibrée.<sup>3</sup>

### **L'espace belge: modèle féminin de l'entre-deux**

Dans l'espace belge se côtoient deux collectivités qui ont chacune une perception très différente du rôle de la femme dans la société. Dans le milieu de l'exil, le père de Zeida inculque à sa fille les traditions féminines préconisées par le pouvoir patriarcal. C'est précisément dans son environnement familial que l'héroïne hérite d'un comportement culturel qui la maintient dans une spécificité arabe féminine. Elle se voit forcée de se conformer au modèle maternel en restant cantonnée à l'espace domestique. Le père, en limitant le corps de sa fille à la culture marocaine, désire la sauvegarder d'une culture féminine belge qu'il juge immorale. Pour éviter qu'elle soit corrompue par le système de l'autre, il restreint ses mouvements dès qu'elle atteint sa puberté: "[. . .] les premiers poils qu'elle avait eus, marquaient la fin de toute sortie, son père lui avait

fait comprendre qu'elle était devenue une femme et qu'elle devait se préserver des mauvaises filles, que son honneur était en jeu, elle n'avait pas compris à l'époque cela lui était égal. Elle avait douze ans" (16). Houari ne s'attarde pas à décrire les traditions auxquelles son héroïne doit se soumettre pour insister, à mon avis, sur le fait que les coutumes ont une nature fermée, fixe et immuable. En indiquant que Zeida "n'avait pas compris", l'auteur veut accentuer ici que les moeurs demeurent du domaine de l'inaccessible et de l'incompréhensible parce qu'elles ne sont pas discutées mais imposées. Ici, Houari soulève la problématique de traditions "islamiques" qui opère sur le principe que les coutumes d'une culture ne sont pas discutables et ne peuvent pas être remises en question. Ce passage appuie de surcroît une absence de dialogue entre ces deux générations pour dénoter que les efforts déployés par le père reflètent cette "[. . .] absurd notion of uncontaminated culture [. . .]" (Bhabha, 167). Le père qui reste fortement attaché aux coutumes de son pays souhaite réduire le corps de Zeida à un instrument culturel qui ne peut pas être influencé par le modèle occidental qu'il considère comme libertin. C'est pourquoi cet outil s'avère pour lui un terrain par excellence où il fait valoir son pouvoir. Elizabeth Grosz dans son étude sur le corps reflète sur les propos de Foucault qui soulignent que la matière corporelle fait souvent l'objet d'une manipulation de pouvoirs extérieurs:

In Foucault, the body is the object, target, instrument of power, the field of greatest investment for power's operation, a stake in the struggle for power's control over a materiality that is dangerous to it, precisely because it is unpredictable and able to be used in potentially infinite ways, according to infinitely variable cultural dictates [. . .] the body is that materiality, almost a medium, on which power operates and through which it functions [. . .] for Foucault the body is the field on which the

play of powers, knowledges, and resistances is worked out [. . .] it is acted upon, inscribed, peered into; information is extracted on it, and disciplinary regimes are imposed on it. (146)

Dans le cas de Zeida, son père exerce son autorité sur elle afin de la former dans une image culturelle marocaine. Autrement dit, en devenant le gardien incontesté du corps de sa fille, il peut lui édicter son statut et sa manière de se comporter dans l'espace de l'exil. Pour ce père, le corps devient l'enjeu d'un comportement de l'imprévisible et pour éviter qu'il s'abandonne aux valeurs de l'autre, il le condamne à la claustration. Pour assurer son pouvoir absolu sur la matérialité corporelle de son enfant, il va jusqu'à lui défendre de regarder par la fenêtre: "[. . .] quand par malheur, [il] la surprenait, il la prenait par les cheveux en la traitant de folle, répétait à chaque fois qu'il aurait dû la laisser mourir (peu de jours après sa naissance, elle avait été malade): 'Ah! si j'avais su que tu deviendrais une petite révoltée qui déshonore sa race': 'Je n'aurais pas dû laisser cette vieille sorcière te guérir, je te tuerai maintenant. --'Tu attendais peut-être quelqu'un? Ton amoureux' [. . .]" (17). Ce passage révèle que la question de l'honneur repose lourdement sur le comportement corporel de Zeida. La remarque du père nous permet de remonter dans l'histoire de la civilisation arabe où pendant la période pré-islamique il y avait des infanticides "apparently confined to girls, [this practice] suggests a belief that females were flawed, expendable [. . .]. When [a father] is told of the birth of a female child, his face is overcast with gloom and he is deeply agitated. He seeks to hide himself from the people because of the ominous [bad] news he has had. Shall he preserve it despite the disgrace involved or bury it in the ground" (Ahmed, 42-3). La naissance d'une fille a été et est encore perçue par certains pères arabes comme

une malédiction. C'est ainsi que ce simple geste de regarder par la fenêtre investit son acte d'une gravité insurrectionnelle. La réaction du père dans cet épisode révèle que le droit de vie et de mort de sa fille dépend entièrement de lui.

Le comportement paternelle résulte du fait que le corps de sa fille finit par constituer pour lui un *awra*, un terme arabe qui

In literary Arabic [. . .] signifies at the same time something shameful, defective, and imperfect; the genitals, and something that must be covered [. . .] *awra* [. . .] is part of physico-moral discourse in Arabic culture--a discourse of the body. In this discourse, a physical reality, which in and of itself possesses no necessary moral or social meaning, is invested with a moral value. This in turn, dictates social conclusion. It is in the nature of such physico-moral discourses to occult the middle step in this process, to make it appear as if the first principle, the physical reality, dictates the social conclusion. The concept of *awra*, however, with its moral essence (that which is shameful) clearly links the physical referent to the social conclusion. (Malti-Douglas, 121-2)

Dans de nombreuses collectivités musulmanes l'*awra* réfère uniquement au corps de la femme, ce dernier se trouvant investi d'une valeur morale est l'objet d'une manipulation sociale qui veut que la gent féminine soit restreinte dans ses mouvements. D'une certaine manière, certaines communautés islamiques restent persuadées que leur honneur est étroitement lié au comportement respectable des femmes. En revanche, dans le milieu de l'immigration cette réalité physique ne va pas être attachée à la réputation de toute une société mais à celle de la famille. C'est ainsi que la conclusion sociale se réduit dans l'espace belge à une conclusion familiale. Dans le cas de Zeida, ou de beaucoup de jeunes filles issues d'un milieu musulman, elle doit être préservée des influences du *awra* occidental pour éviter de souiller le père. Pour aboutir à ses fins, ce dernier est prêt à tuer sa fille si elle "le" salit. Le "le" ici a un double sens

puisque'il réfère en même temps au corps de l'héroïne et à l'honneur du père--l'honneur dont le père est soucieux renvoie à la chasteté de Zeida qui, comme les autres jeunes filles de son milieu, doit demeurer vierge jusqu'au jour de son mariage. En salissant ce "le", elle commet alors une transgression contre le père puisque salir son corps aboutit automatiquement à ternir la réputation paternelle.

La domination que le père exerce sur sa fille se constitue uniquement sur le plan d'une emprise extérieure. Autrement dit, la discipline paternelle n'affecte pas le monde intérieur de l'adolescente qui, bien qu'elle soit limitée physiquement dans ses mouvements, arrive à résister son autorité par le pouvoir de ses pensées. C'est ainsi qu'elle rêve secrètement de dépasser le seuil de l'interdit: "[. . .] elle pensait qu'il serait doux de se coucher sur la rue humide du désir de la vie et regarder le ciel" (17). La fenêtre permet justement une ouverture vers une toute autre représentation du corps qui est considérée immorale par son père. Le moi de Zeida dévoile qu'elle est séduite par un espace public qu'elle ne peut accéder à ce stade que par le monde de son imagination. En voulant se coucher dans la rue, elle veut se libérer de ses désirs réprimés. Elle s'imagine ce lieu qu'en fonction de sa sexualité puisque le "désir de la vie" renvoie ici au désir sexuel et, par conséquent, à l'acte déshonorable. En insistant sur l'inscription du corps de Zeida dans l'espace de l'interdit, Houari veut prononcer qu'intérieurement son héroïne a des difficultés à se soumettre aux ordres du père. En accentuant l'opposition entre une identité active et une identité passive, l'écrivaine dévoile que si extérieurement Zeida semble marquée par ces coutumes, il en est tout autrement pour son moi qui ne se conforme pas docilement à des traditions islamiques

pré-déterminées. Par ce passage, Houari met déjà en évidence que Zeida n'a pas intériorisé les critères culturels fixes car elle remet en question des habitudes en souhaitant obéir au désir de son corps.

Pour bénéficier d'une autonomie, elle devait recourir à tous les prétextes pour tromper son père sur ses sorties. Houari souligne que le corps de Zeida est habité par la culture féminine occidentale et ceci la pousse à manipuler non pas ouvertement mais par la cachoterie les moeurs musulmanes afin de goûter de la même liberté dont jouissent les adolescentes belges. Elle se rappelle qu'elle devait mentir à son père pour aller à des dancings:

[ . . . ] . Au premier slow un garçon venait l'inviter, évidemment tout cela n'était pas bien sérieux, mais elle s'amusait et puis elle aimait qu'un homme la serre dans ses bras, elle se sentait protégée, écoutait la musique lente et douce qui berçait les couples. Mais elle se souvenait que le garçon rencontré la veille disparaissait à tout jamais, les illusions aussi s'évaporaient, elle espérait toujours voir l'oiseau rare et tout ce qu'elle récoltait c'était les reproches de son père quand elle rentrait tard le soir: elle avait épuisé les excuses, conférences, anniversaires d'amies, cours du soir, mais son père ne la croyait pas et elle, ne croyait plus en rien, sortir était devenu sa drogue, finalement le feu d'artifice avait fini par éclater, elle vacillait dans le gouffre du doute, des contradictions, de ce qu'elle pouvait ou ne pouvait pas faire, elle avait tout abandonné, école, même l'espoir de s'en sortir un jour. (54)

Cette scène met en valeur que contrairement à son cadre islamique, la culture occidentale facilite son contact avec le sexe opposé. En dansant des slows avec des garçons, elle défie l'autorité paternelle qui veut la cloîtrer pour lui éviter de fréquenter la gent masculine. L'écrivaine révèle ici que le corps de Zeida ne peut pas se maintenir dans les limites imposées par le père car il est également le produit de la culture féminine belge. Son univers intérieur est en effet imprégné par deux cultures féminines



qui demeurent fermées aux influences culturelles de l'une et l'autre. Et c'est exactement l'absence de complémentarité entre les deux cadres socio-culturels qui provoquent chez l'héroïne ce "gouffre de doute." Si extérieurement il est possible de séparer les cultures entre elles, il en est tout autrement du moi de Zeida, qui ne pouvant pas trancher entre ce qui relève des univers féminins belge et marocain, finit par être habitée par une confusion. Houari veut accentuer ici non pas un conflit générationnel entre Zeida et son père mais une ambiguïté qui découle de mentalités qui s'enracinent dans des principes homogènes. Et en renonçant "de s'en sortir un jour" l'héroïne révèle qu'elle se situe dans une impasse culturelle. Tant qu'elle reste chez ses parents, Zeida ne pourra pas choisir librement pour elle-même car son rôle et sa place dans l'espace de l'immigration resteront entre les mains du père.

Pour se sortir d'une situation de subalterne, Zeida fuit de chez elle pour s'aventurer dans les rues de Bruxelles afin d'obtenir une liberté de mouvements et de passer d'un univers de répression à celui d'autonomie corporelle. Houari ne décrit pas les circonstances dans lesquelles vit son personnage après avoir quitté sa famille, elle précise tout simplement qu'elle reste avec une amie et que son escapade dure une semaine (39, 29). La fugue de Zeida révèle qu'elle ne peut plus tout simplement se contenter de l'univers imaginaire pour assouvir ses désirs: "Maintenant elle voulait voir, ses rêves ne lui suffisaient plus, elle se sentait coupable, mais elle voulait vivre pour réchauffer sa mémoire, elle cherchait le corps qui lui apprendrait son soleil" (16). La rue qui représente pour elle le symbole d'un passage du rêve à la réalité devient le lieu qui lui permet d'extérioriser ses souhaits enfouis. C'est ainsi que dans l'espace public

elle est à la recherche d'une autonomie qui est étroitement liée à son corps. Pour reposséder son être, elle s'imagine qu'elle doit détruire cette empreinte culturelle--sa chasteté--pour effacer sa confusion afin de trouver "son soleil" ou sa propre manière de gérer son corps dans l'environnement belge. La destruction de cette marque va incarner en quelque sorte sa rupture culturelle avec son monde d'origine.

C'est alors qu'après avoir erré dans les rues de Bruxelles, Zeida décide d'entrer dans un café. Cet endroit, considéré par son père, voire par la collectivité maghrébine, comme un lieu de promiscuité et de chute pour la femme arabe, reflète qu'elle veut transgresser les critères maghrébins. Dans ce bar, elle fait la connaissance d'un homme de son pays qui lui fait remarquer: "[. . .] j'aurai cru en vous voyant que vous étiez comme les femmes d'ici [. . .]" (15). L'aisance avec laquelle elle inscrit son corps dans cet espace indique qu'elle a acquis une certaine autonomie corporelle qui n'est cependant pas complète puisqu'une partie d'elle-même demeure en la possession du pouvoir paternel. Bien qu'elle ne soit pas intimidée de se trouver en présence de cet homme, elle est cependant préoccupée par l'interdit culturel: "Elle le regardait, elle riait, elle s'en foutait de ce qu'il disait, il avait des beaux yeux, une belle bouche, dans le pantalon l'interdit qui accapare ses rêves" (16). Le fait qu'elle ne peut pas penser cet "interdit" en termes licites montre que Zeida est habitée par une culture féminine marocaine. Cependant, l'espace belge semble lui donner le pouvoir de dépasser ce défendu car elle accepte sans hésiter l'invitation de cet homme d'aller chez lui.

C'est précisément la curiosité qui l'accapare dans son monde des songes qui pousse Zeida à suivre "[. . .] comme un automate [. . .]" (18) ce marocain du bar dans sa

chambre. Là, Zeida n'arrive pas à s'abandonner à la réalité: "Il voulait la pénétrer mais elle se retira, apeurée comme une biche elle ne voulait plus [ . . . ] . --Ce n'est rien dit-elle, faites comme si vous aviez rêvé" (19). Ceci montre qu'elle a des difficultés de passer de l'univers du rêve à celui de la réalité. L'homme du bar, ne réussissant pas à la soutirer à son imaginaire, se voit donc forcé d'entrer dans le rêve de Zeida. Son impossibilité de transgresser cet interdit montre qu'elle ne peut pas se livrer complètement à la culture féminine belge. Elle désire sauvegarder sa chasteté pour conserver d'une certaine manière son lien avec sa culture d'origine. N'étant pas encore fixée sur un modèle à suivre, elle doit préserver un corps pur pour mener à bien un réenracinement dans sa culture marocaine. Si elle viole cet interdit, elle se rend compte qu'un corps souillé l'empêchera de s'investir dans une identité culturelle marocaine. Par ce geste irréversible elle court le risque de s'exclure complètement de son monde d'origine et de se salir sur un plan double. Le corps de Zeida porte effectivement la marque d'une double virginité, l'une physique--liée à sa chasteté-- et l'autre culturelle--reliée à un corps qui ne désire pas se laisser conquérir par les valeurs culturelles occidentales. Houari souligne à ce stade du récit que le corps de Zeida n'est pas tout simplement rattaché à une virginité physique mais il est en plus sous l'emprise d'une chasteté culturelle. Par cette question de pureté culturelle, Houari met en valeur une relation étroite entre corps et culture qui rejoint les propos d'Elizabeth Grosz: "The body must be regarded as a site of social, political, cultural, and geographical inscriptions, production, or constitution. The body is not opposed to culture, a resistant throwback to a natural past; it is itself a cultural, the cultural product" (23). Zeida pense

qu'elle ne peut pas aller jusqu'au bout avec cet étranger du bar car elle s' imagine que son corps est uniquement le produit de sa culture marocaine. Elle ne prend pas conscience à ce point que sa résistance corporelle est le résultat d'un corps hybride qui refuse de se laisser pénétrer par des valeurs homogènes. Autrement dit, ce n'est pas un corps physique mais un corps bi-culturel qui rend complexe son adhérence à une seule culture. A ce point du récit, Zeida se figure que son moi ne peut se réaliser qu'à partir des valeurs culturelles d'origine. Il faut noter ici, qu'en conservant sa virginité corporelle, Zeida sauvegarde son lien avec sa culture d'origine et ceci permet à Houari d'annoncer déjà que l'ambiguïté identitaire de son héroïne ne se structure pas autour d'une rupture culturelle.

Après cet incident, Zeida rentre dormir chez son amie. Là, sa nuit est accompagnée de songes qui la ramènent au pays de son enfance. Elle rêve ainsi au premier retour familial au Maroc pendant les vacances estivales. Zeida dresse un tableau d'un pays chaleureux, aux couleurs vives qui contrastent au froid et à la grisaille belge. Les images qui habitent son sommeil finissent par perturber son éveil et la poussent à remettre en question sa fugue: "[. . .] pourquoi était-elle partie de la maison, dans le fond elle n'avait jamais essayé de dialoguer avec ses parents, elle ne supportait plus cette solitude loin de ses frères, loin de sa mère! Peut-être que son père serait plus calme maintenant, cette semaine semblait être une année, toutes ces images qui la poursuivaient dans son sommeil, la remettaient lourdement en question" (29-31). Le poids qui pèse sur elle réfère d'une certaine manière au poids de l'exil parce que l'environnement belge ne pourra constituer à ses yeux qu'un espace d'adoption: "[. . .]

sur les murs des graffitis lui rappelaient qu'elle n'était pas dans son pays" (19). Zeida est convaincue à ce stade que son corps est le produit d'une culture marocaine et pour arriver à le reformuler dans une spécificité arabe, elle décide de retourner voir sa famille en Belgique pour tenter d'établir un dialogue avec eux.

Elle décide donc d'aller parler à sa mère et non pas à son père car il lui a été impossible jusqu'à présent de communiquer avec lui. Ce dernier marqué par l'exil se distance émotionnellement de sa famille et plus particulièrement de sa fille. Cette absence de parole paternelle fait que le rapport que Zeida établit avec son père est composé de peur et d'admiration:

Elle avait peur de son père et n'osait rien dire, pourtant elle aimait beaucoup, mais il ne le voyait pas: le froid de l'exil a reculé ton passé, mon père, a meurtri ta fierté, tu étais cavalier, tu chassais dans les plaines vertes dans l'Atlas, tu restais des nuits entières sous la tente avec les bergers, l'odeur du thé à la menthe se mélangeait à l'odeur des bêtes, tu me dis j'ai été jeune mais tu me racontes jamais [ . . . ] je cherche ta jeunesse et la mienne se fait hésitante, tu en as gros sur le coeur, mais tu ne veux pas partager tes mots. Tes mots qui sont durs, ont la dureté de ton expérience. Si tu m'avais battue, cela m'aurait fait moins mal. (17)

Ses mots reflètent un vécu difficile dans cet espace de l'immigration parce que le père est réduit lui-même à un rôle de subalterne. Ses paroles sévères lui permettent de dissimuler une dépossession de sa dignité et de son pouvoir. L'humiliation qu'il endure dans ce cadre le pousse à se renfermer sur lui-même ce qui a pour conséquence de priver Zeida d'un passé susceptible de l'éclairer sur son propre vécu. En refusant de partager avec elle son expérience au pays il la dépouille de son héritage marocain, d'une identité étroitement lié à sa spécificité arabe. Les mots du père se limitent à une situation présente et la dureté de ses paroles ont pour objectif de rappeler à sa fille qu'elle est

sous son autorité constante. Zeida aurait préféré qu'il la batte plutôt que de communiquer avec elle sur un ton sévère parce que les coups et les marques physiques disparaissent avec le temps alors que les séquelles émotionnelles sont plus difficiles à guérir.

Pour éviter les remontrances du père sur sa fugue, elle décide de rendre visite à sa mère en son absence. Ce tête à tête entre les deux est une scène clé dans ce récit. Elle va permettre la rencontre entre deux générations de femmes dont la vie est le produit de traditions islamiques. Pour tenter de mieux saisir sa place dans un cadre qui cantonne la gent féminine à un rôle de subordonnée, Zeida se tourne vers le vécu de sa mère au Maroc car il est porteur d'une mémoire féminine susceptible de l'aider à mieux saisir la conformation de sa mère à de telles coutumes. Par le discours de la mère, Zeida désire remonter à une source identitaire afin d'arriver à ressembler et à accepter la résignation maternelle. Pour mener à bien cette quête, elle s'investit à décoder les différents éléments dont est composée l'identité culturelle marocaine. Pour ce faire, elle s'appuie non pas sur une définition d'une culture féminine transplantée mais plus précisément sur des critères d'une culture d'origine.

La parole culturelle de la mère va s'avérer une parole curative: “-Mère, raconte-moi là-bas, mère efface les tourments du doute, mère prends-moi, mets ma tête contre ton ventre, laisse-moi sentir le henné, il porte bonheur [. . .] . Aide-moi mère, quand tu t'absentes, quand tes yeux trop fatigués d'avoir pleuré leurs jours se ferment que voient-ils. Aide-moi à accepter, ta résignation en ce qu'elle a de sublime c'est ce rêve auquel tu es attachée, il te promet des jardins éloignés [. . .] . Mais moi, qui peut me soulager?

Mère, raconte là-bas” (32). Elle s’imagine que sa mère, qui est porteuse d’une mémoire et d’une parole de l’ailleurs, a ce pouvoir de lui transmettre une soumission et une passivité féminines qui la caractérisent. Zeida, par ces propos, dévoile qu’elle recherche à se débarrasser ce qu’elle croit être des sentiments de rébellion à l’égard du modèle féminin marocain. Cette scène entre mère et fille indique que l’assujettissement de la mère se perçoit non plus sous un regard négatif mais positif. Et pour mieux saisir ce comportement admirable, l’héroïne désire pénétrer le monde intime de la mémoire maternelle pour saisir l’asservissement féminin qui fait partie de son héritage.

Houari en donnant de l’importance à l’histoire de la mère veut ainsi mettre en valeur que le vécu des premières immigrées restent fortement attachée à leur patrimoine maghrébin. Par ce discours féminin, l’écrivain permet de relier deux générations de femmes dont les relations ont été paralysées par l’espace de l’exil. C’était en effet la première fois que la mère se confiait à sa fille: “Jamais elle m’avait raconté, un lien profond se renouait, la corde du puits était retrouvée, on pouvait boire un peu d’eau...” (36). L’évocation du vécu de la jeunesse de la mère va, d’une part, engendrer la naissance d’un lien affectif entre la mère et la fille et va, d’autre part, réparer le cordon ombilical culturel pour faciliter la communication entre les deux. Zeida accorde ainsi à sa mère l’occasion de sortir de son silence pour faire valoir son passé féminin qui reste enfermé comme elle: “[. . .] je vis au passé, cela m’arrange, c’est mon histoire, je l’aime, je suis enfermée avec elle entre ces quatre murs moisis” (39). Sa mère, en s’emprisonnant dans ses souvenirs d’antan, révèle que son statut dans l’espace de l’exil n’est qu’une continuation des coutumes qui régissaient ses mouvements au Maroc. Elle

vit doublement cloîtrée dans l'environnement belge: elle est restreinte physiquement dans son appartement et elle est également confinée dans l'espace du temps, c'est-à-dire que l'existence de la mère demeure profondément rattachée à une situation non pas présente mais passée.

En faisant revivre son histoire, elle espère inculquer à sa fille le respect des traditions qu'elle a hérité de son cadre marocain. Elle remonte au temps où enfant son père lui avait défendu de fréquenter l'école française: "Le premier jour de classe, manque de chance, je rencontre mon père, il devint rouge de colère, me prit par les oreilles et me ramena à la maison en criant que lui vivant, aucun de ses enfants, encore moins une fille, n'irait étudier chez ces koufars [non croyants] de français, cela suffisait qu'ils nous prennent le pays, voilà qu'ils se mettaient aussi à détourner les jeunes de la religion par leur savoir" (33). Elle apprend à un très jeune âge les limites imposées sur son sexe par un père qui la prive d'une éducation pour qu'elle ne soit pas influencée par la culture française. A la mort du père, sa situation ne change pas puisque sa mère continue à lui imposer les mêmes restrictions préconisées par les traditions patriarcales. Jean-Gérard Lapacherie dans son étude intitulée, *Droits des femmes et identité culturelle*, exprime cette problématique du choix identitaire pour les femmes issues d'un cadre musulman: "L'identité choisie n'est possible que lorsque ceux qui édictent l'identité imposée ont disparu (père, époux, grand-mère) ou ont perdu tout prestige et toute influence sur les êtres [. . .]" (Cité dans Clerc, 149). Après la mort de son père, la mère de Zeida va demeurer sous la tutelle de sa mère qui prend la relève du père et devient par conséquent la gardienne de sa destinée. C'est alors qu'elle se verra ainsi



contrainte d'accepter un mariage arrangé: "[. . .] elle décida de me marier [. . .] . Moi, je ne voulais pas [. . .] . J'avais beau pleurer, ma mère n'en pouvait plus, elle ne voulait rien entendre et en s'adressant à moi elle me dit: 'Le prochain tu le prends que tu le veuilles ou non, tordu, aveugle, vieux, même habité par les démons tu te marieras!'" (33-4). Houari dévoile ici que sa mère était également entrée en conflit avec les traditions mais qu'elle ne pouvait pas y échapper car sa mère lui avait fait comprendre: "le respect des tradition était notre raison de vivre [. . .] . C'est ton destin, ma fille [. . .] je ne vais pas vivre éternellement, et je voudrais tellement vous voir dans votre foyer avant de mourir [. . .]" (37,38). Sa mère lui a fait comprendre que sa destinée est prédéterminée par son sexe. Elle se trouve coincée dans une identité féminine fatalistique qui fait qu'elle ne peut pas se prendre en charge. Et elle devait elle aussi rester cloîtrée une fois qu'elle avait atteint sa puberté: "je ne me montrais plus à personne sauf à quelques proches" (37). Ici, la mère accentue qu'en restant enfermée elle ne faisait que montrer son obéissance et son respect infailible à l'égard des coutumes qui exigent qu'elles se limitent à son espace domestique pour préserver sa réputation: "L'honneur c'est la pureté de la femme. . . aucun homme ne veut d'une femme impure" (39). Cette mise en scène du vécu de la mère dans un cadre strictement marocain a une place considérable dans ce récit. Par ces passages, Houari soulignent que, quoique le sort de cette mère et de la fille se trouve étroitement lié par leur sexe féminin, le corps de la mère est le produit d'une culture féminine maghrébine homogène et celui de Zeida est le produit d'une culture féminine altérée--marocaine et belge.

Cette distinction entre les deux corps se fait valoir par la remarque que Zeida fait une fois que sa mère finit de raconter son histoire: "Tu parlais, je t'écoutais, j'aurais tellement voulu être comme toi, accepter les choses telles qu'elles sont, tu n'as pas été très heureuse et un rien te fait sourire. " (38). Houari en utilisant la forme conditionnelle souligne de surcroît que la vie de Zeida se différencie de celle de sa mère. Ce temps montre d'autant plus qu'elle doit faire des efforts incommensurables pour suivre ce modèle de soumission. Le conditionnel permet d'insister sur un désir de ressemblance qui relève de l'hypothétique et de l'incertain. Zeida se sent forcée de se tourner vers son héritage marocain car il ne cesse de la hanter dans l'espace de son imaginaire: "[. . .] j'ai voulu rejeter mon histoire et voilà qu'elle me poursuit, me harcèle, me rit au visage et me laisse perdue. Un cavalier noir en turban hante mes rêves, il m'attend patiemment et je lui suis fidèle soumise et même heureuse de l'être, je ne le connais pas, je ne sais d'où il vient, tout ce que je sais, il est beau, mais je ne saurais décrire son visage, il habite mon corps et ma tête" (39). Cette résignation aveugle au personnage de ses songes accentue en outre son asservissement à un destin de femme dont la conscience est habitée par une force culturelle masculine qui fait référence, à mon avis, au pouvoir paternel. Son père était effectivement dans sa jeunesse un cavalier au Maroc: "mon père [. . .] tu étais cavalier [. . .]" (17). Il semble que l'emprise paternelle entraîne Zeida à se situer dans ce cercle vicieux qui fait qu'elle se cherche encore dans une identité simplifiée. Son dévouement au cavalier--ou plus précisément au père-- ne fait que prononcer son abandon de la réalité pour une poursuite d'une identité fictionnelle qui va s'inspirer cette fois-ci du modèle culturel marocain.

C'est en effet à la suite de la conversation avec sa mère que Zeida se rend compte que son vécu dans l'espace de l'exil la condamne à un déséquilibre identitaire: "Non, elle ne prendrait pas goût à la solitude, à l'incertitude, jamais, parce qu'elle savait qu'il y a des grisailles qui vous collent tellement au corps, qu'elles vous imprègnent et rendent aveugle à tout autre ciel!" (40). La fugue dans l'espace belge l'éveille à une subjectivité marquée par la confusion: "c'était bien cette malédiction qu'elle ne comprenait pas, mais redoutait, du plus profond d'elle-même, elle la portait comme une empreinte cachée, tout ce qu'elle vivait était maudit, trop de contradictions se mêlaient pour qu'elle y voit clair" (32). Cette malédiction fait naturellement référence à un corps-femme tiraillé entre deux images féminines qui s'opposent. Néanmoins, ce trouble qui la tourmente dévoile que, bien que socialement il existe une division nette entre sa communauté maghrébine et la société d'accueil, il en va pas de soi pour son monde intérieur. Contrairement à ses collectivités qui imaginent que les cultures sont hermétiques, c'est-à-dire que chacune reste fermée à l'influence de l'autre, Houari prononce ici que le corps de Zeida ne peut pas échapper à l'emprise culturelle dans l'espace de l'exil. Ce phénomène se traduit pour le personnage en termes de "contradictions mêlées," ce qui explique qu'elle se situe dans un vécu qui est "maudit": son monde intérieur n'est pas à l'image de l'agencement de l'espace social. Zeida finit par nourrir l'illusion qu'elle peut arriver à se débarrasser de sa "malédiction", c'est-à-dire de ses contradictions, en se réfugiant dans son pays natal pour suivre les pas de sa mère. C'est après avoir écouté l'histoire de sa mère qu'elle décide de mettre fin à sa fugue pour partir vivre au Maroc afin de s'approprier une identité féminine homogène.

### **L'espace marocain: retour à l'identité culturelle**

Ce retour va constituer une étape éminente pour la subjectivité de Zeida qui croit qu'en se situant dans un espace géographique où n'est présent qu'un modèle socio-culturel, elle pourra facilement effacer sa marque de l'exil. Et c'est par cette absence de glissement entre les univers marocain et belge qu'elle s'imagine qu'elle pourra récupérer un moi simple, construit à l'image de l'environnement marocain. N'ayant plus devant elle un rappel physique et culturel du modèle belge, elle pense qu'elle réussira à mettre fin aux tentations et aux confusions qui la hante en Europe. La deuxième partie du récit est consacrée au rapport que Zeida entretient avec l'espace marocain. Elle reste avec la famille de sa tante qui habite dans un village campagnard isolé de tout. Cet environnement lui permet de s'immerger dans un milieu conventionnel où la femme arabe a conservé un statut traditionnel. Ce lieu semble, au départ, offrir à Zeida un échappatoire à la complexité du vécu citadin. Ce qui la touche ici, c'est la simplicité de vie menée par ses proches. Ce cadre lui permet effectivement de se débarrasser, tout du moins extérieurement, des éléments qui suscitent en elle des contradictions. Le village en soi reflète d'une certaine manière une antidote à la ville de Bruxelles. Zeida a effectivement choisi cet environnement pour éviter toutes associations avec son existence en exil. Elle tente de cette façon de "vivre autre chose et ailleurs, cela pouvait peut-être l'aider à échapper à toutes les contradictions dont elle souffrait" (41). L'espoir de se sortir de sa confusion ne peut se faire que dans cet ailleurs campagnard où la vie n'a pas été touchée par la modernité. Dans ce village: "elle savait qu'il n'y avait pas d'eau courante, pas d'électricité, juste des radios à piles [ . . . ] . Tout était simple ici" (41, 66).

Cette caractéristique extérieure a une dimension considérable dans le processus de transformation de Zeida qui a l'espoir qu'en passant d'un extrême à un autre, elle pourra passer intérieurement d'un état obscur à un état clair. Elle désire adhérer à l'identité culturelle marocaine et pour ce faire, elle tente de se fondre dans ce cadre par son apparence: "Zeida, elle se regardait dans le puits, elle ne reconnaissait pas ce visage cuivré, ses cheveux étaient attachés par un foulard qui laissait apparaître çà et là des touffes brûlées par le soleil [. . .]" (41). Houari insiste sur la métamorphose physique pour montrer que l'héroïne s'efforce de s'adapter à sa culture d'origine. Pour s'enraciner davantage dans ce milieu, elle vaque aux activités quotidiennes: "Zeida pour passer le temps, tirait de l'eau du puits et s'amusait à nettoyer la grande pièce réservée aux invitées [. . .]" (45). Cette image extérieure dévoile qu'en imitant les gestes rudimentaires de sa tante, Zeida tente non pas seulement de s'acclimater mais aussi de s'intégrer aux habitudes féminines de ce village.

Si elle réussit extérieurement à se débarrasser de ses contradictions et à se plier docilement à une identité traditionnelle, c'est intérieurement que son assimilation culturelle va s'avérer problématique. Son moi, marqué par une identité féminine occidentale, rend complexe sa conformation à l'identité féminine marocaine. Ceci est évoqué dans un premier lieu par la transgression des limites de l'espace réservé aux femmes dans ce village. Zeida prend l'habitude de se promener loin de la ferme sans demander la permission à sa tante: "Zeida arracha son foulard pour aérer sa tête; elle courait pieds nus; quand elle revint vers la maison, elle était en sueur, la fatigue l'empêchait de penser. --Zeida! s'exclama sa tante, je t'ai déjà dit de ne pas t'éloigner, si

tu veux partir te promener demande à l'un de nous de t'accompagner" (43). La remarque de sa tante souligne que son comportement est influencé par une culture féminine qui est autre. Elle avait été formée uniquement dans des préceptes marocains, elle n'aurait pas osé dépasser l'espace domestique. Les reproches de sa tante dévoilent de surcroît que Zeida se situe à l'extérieur de ces habitudes. C'est parce qu'elle est étrangère à ce milieu que sa tante lui accorde certaines libertés qui exigent tout de même qu'elle reste sous la tutelle d'une autorité masculine. Zeida n'est pas consciente qu'elle jouit d'un statut favorisé et la scène de la mule évoque parfaitement qu'elle n'a pas encore compris la place de la femme arabe dans ce cadre campagnard. Lorsqu'elle insiste pour aller se promener sur la mule, sa tante la laisse faire à condition que son fils Mustapha l'accompagne. Durant leur promenade, elle demande à son cousin si la mule peut aller plus vite, Mustapha s'empresse de répliquer: "Non! [. . .] il vaut mieux ne pas énerver cette idiote, [. . .] surtout qu'elle n'a pas l'habitude d'être montée par une femme. Zeida était contente, jamais elle n'était montée sur quoi que ce soit qui ressemblait à un cheval, alors que ce soit une mule, un âne ou le diable elle s'en foutait, elle était fière de pouvoir monter sur cette bête et de dominer ce paysage sauvage" (48). Zeida ignore le commentaire qui implique que les mules ici ne sont pas montées par les femmes, ce qui révèle qu'elle ne se rend toujours pas compte que sa conduite n'est pas en harmonie avec cet environnement. Son attitude suscite chez sa tante un certain malaise. Bien qu'elle cède au caprice de sa nièce, elle ne peut pas s'empêcher de s'inquiéter: "Sa tante attendait devant la porte, quand elle les vit arriver, elle leva les mains au ciel" (52). Cette scène est importante car elle montre que la tante a affaire à

un comportement féminin qui se distingue fortement du modèle marocain. Elle se trouve elle-même coincée entre les désirs de Zeida et les traditions de sa culture. Mais elle comprend qu'elle doit faire des concessions culturelles envers sa nièce puisqu'elle n'a pas été élevée dans un système purement marocain. Par ces épisodes d'un corps qui dépasse le seuil des interdits, Houari soulève que Zeida ne pourra donc pas se conformer complètement à un cadre qui exige que les femmes se maintiennent dans les espaces qui leur sont attribués.

Zeida n'arrive donc pas à saisir que la démarcation spatiale qui indique la séparation entre les deux sexes est une ligne fixe. Elle n'est pas dotée, au même titre que les jeunes filles marocaines, d'une sensibilité culturelle, ce qui rend complexe sa conformation à cet environnement. Ce décalage culturel féminin se fera ressentir plus précisément par le fait que Zeida trouve insupportable qu'il n'existe pas de contact entre les filles et les garçons. Sa rencontre avec Watani, un ami de son cousin, va ainsi mettre en valeur le rapport entre les deux sexes auquel Zeida est habituée est une relation inspirée étroitement du modèle occidental. Ce phénomène est évoqué par la scène où Watani passe un jour chez sa tante pour voir Mustapha. Ne le trouvant pas chez lui, il dit à la tante de Zeida de lui faire part qu'il l'attendra près du verger de l'aveugle. Ayant entendu la conversation, elle attend qu'il parte pour demander la permission à sa tante d'aller se promener. Sa promenade n'est qu'un prétexte pour aller rejoindre Watani. Elle est tout à fait consciente que son comportement sort des normes culturelles qui interdisent aux jeunes filles de parler à un homme qui n'est pas de leur famille: "Cela ne se fait pas de chercher un homme, surtout dans un bled comme celui-

ci, et puis qu'est-ce qu'elle allait lui dire, quelqu'un pouvait la voir et aller tout raconter à sa tante, les gens étaient bavards ici [ . . . ]" (55). Zeida tente de raisonner à partir de critères de ce cadre pour essayer de ne pas enfreindre les coutumes. Mais elle finit par se convaincre que sa conduite est un acte tout à fait innocent: "“Oh, et puis je ne fais rien de mal! ce n'est pas de sa faute si un ami de Mustapha se trouve sur mon chemin, la moindre des politesses c'est de dire bonjour” (55). Houari veut montrer que le changement de perception de Zeida sur sa conduite révèle que son héroïne est habitée par une culture double et ceci la situe forcément dans un raisonnement altéré. C'est pourquoi elle n'hésite pas, une fois qu'elle retrouve Watani, de lui demander si elle peut passer du temps avec lui, celui-ci qui est tout de même surpris par son audace accepte qu'elle reste avec lui. Lorsque Zeida veut le revoir, il pense qu'elle n'est pas tout à fait au courant des interdits culturels qui exigent que les jeunes-filles de bonne réputation ne fréquentent pas le sexe opposé. C'est ainsi qu'il s'empresse de lui faire comprendre: "“ [ . . . ] ici ce serait mal vu, le village est très petit, les familles se connaissent bien, et il n'y a pas beaucoup d'endroits où l'on pourrait se voir tranquillement à l'abri des curieux, d'ailleurs je suis sûr que depuis que l'on est ici, un berger ou une vipère nous auront déjà surveillés” (57). Watani, en expliquant à Zeida les traditions de ce milieu, exprime que, bien qu'elle ait été élevée en Belgique, elle doit tout de même se méfier des médisances pour ne pas porter atteinte à son honneur. Elle sera en effet jugée à partir des traditions de ce village et non pas des mœurs européennes. Zeida ne prend pas trop au sérieux la remarque de Watani: "“Il n'y a pas de mal à parler et puis je suis une étrangère, fit-elle en riant, qu'est-ce que cela peut leur faire” (57). En se proclamant



étrangère, Zeida veut changer le regard de Watani et l'ouvrir à une mentalité occidentale qui encourage le contact entre les espaces masculin et féminin.

Watani qui a été formé dans ce milieu strictement marocain lui fait remarquer qu'elle ne pourra pas transformer des habitudes qui ont été ancrées dans l'esprit des gens depuis des générations. La disparition de la ségrégation sexuelle ne peut relever que du domaine de l'inconcevable: "Tu crois que l'amitié entre hommes et femmes c'est possible, moi je ne connais pas d'homme qui a une amie femme, surtout dans ce pays où les femmes et les hommes vivent chacun de leur côté [. . .] ici quand un garçon parle à une fille cela veut dire qu'il veut se marier ou alors il est avec une fille pas très sérieuse" (61, 57). Ceci montre que le rapport qui subsiste entre homme et femme ne se conçoit qu'en termes de mariage. Sa tante s'efforce également d'éclairer Zeida sur ce point: "Zeida ici, quand un homme tourne trop autour d'une maison où il y a une jeune fille, s'il ne la demande pas en mariage, cela finit toujours par des histoires" (71). En insistant sur "ici," sa tante montre que Zeida se situe en dehors de cette culture homogène. Bien que Watani et sa tante cherchent à la reformuler dans la culture féminine de cet ici, Zeida quant à elle ne réussit pas à percevoir cette relation qui existe entre homme et femme sous le regard des traditions marocaines. Ces passages sont d'autant plus importants parce qu'ils démontrent que Zeida n'arrivera pas à imposer une nouvelle manière de penser le corps féminin dans ce cadre. Sa vision entre en conflit avec celle de ce village: "[. . .] elle savait que dans le fond ce n'était pas très sérieux, d'ailleurs qu'est-ce qu'elle espérait de Watani [. . .] sa compagnie, mais elle avait un peu trop oublié où elle était [. . .]" (71-2). Si extérieurement elle se situe dans un

modèle culturel exclusif, intérieurement elle est imprégnée par une culture occidentale. Cette perception altérée que son héroïne pose sur cette séparation entre les femmes et les hommes, Houari veut souligner que Zeida ne peut pas être perçue comme une transgresseuse car elle ne fait qu'obéir aux instincts culturels qu'elle a intériorisé de son environnement belge. C'est ainsi que sa désobéissance ne doit pas être jugée en termes de rébellion volontaire et consciente mais plus précisément sous un regard qui reconnaît que le contact culturel empêche ce personnage d'adopter tout simplement des valeurs qui ne sont plus les siennes. Toutes ces scènes qui reflètent Zeida comme une "transgresseuse" de l'identité culturelle marocaine sont en fait des épisodes indiquant qu'elle ne peut pas évacuer de son corps les ingrédients de l'identité féminine belge.

Ce milieu culturellement exclusif éveille Zeida à un conflit interne, elle accepte donc difficilement une philosophie qui restraint le monde de la femme à son espace domestique. Elle "[. . .] était exaspérée, bien qu'elle fasse un effort pour comprendre, elle admettait difficilement ce genre de discours, mais elle devait s'avouer que beaucoup de choses lui étaient permises parce qu'elle n'était pas du pays" (69). Ce discours qu'elle refuse fait naturellement référence à la ségrégation sexuelle de l'espace. En brisant les barrières culturelles, Zeida finit par se situer dans un contre-discours qui fait que ses amitiés avec des hommes représentent pour elle un discours normal. S'étant habituée en Belgique à sortir en cachette elle avait en effet acquis une liberté de mouvements qui a facilité son contact avec le sexe opposé. Son désir de se lier avec Watani va à l'encontre d'un système qui demeure ancré dans une mentalité qui opère sur la ségrégation sexuelle. Houari révèle ici qu'il est doublement difficile pour son héroïne

de revenir par le temps et par l'espace géographique en arrière pour renouer avec un passé qu'elle avait laissé derrière elle lorsqu'elle était partie de ce pays à l'âge de huit ans. Cette tentative de faire revivre son enfance aboutit à l'échec puisque Zeida se rend finalement compte qu'elle ne pouvait pas renouer avec son enfance: "[. . .] la petite fille était loin, très loin, quelque part dans les vieilles rues de Fès, ne faisait plus partie d'elle" (61). La dissociation avec l'enfant permet d'accentuer de surcroît l'altérité culturelle de Zeida qui constate à ce stade du récit que son exil l'a non seulement éternellement écartée de son enfance mais qu'il rend également impossible une identification à un modèle marocain simple et homogène. Cet éveil accentue davantage une rupture avec la mémoire maternelle. Zeida remarque en effet qu'il est difficile pour elle de se construire à partir du passé de sa mère. Houari soulève ce décalage culturel entre mère et fille pour accentuer que l'identité féminine de Zeida ne peut pas ressembler à celle de sa mère parce que son moi est enraciné dans un phénomène bi-culturel. Ceci met fin à l'idéalisation de l'héroïne quant au vécu de sa mère. Elle reconnaît enfin que ce corps altéré rend irréalisable sa soumission à une subjectivité exclusivement marocaine.

Cette prise de conscience ouvre Zeida vers une nouvelle quête du moi qui s'effectue cette fois-ci à partir de sa constitution intérieure. Le retour au Maroc s'avère un moment clé dans son parcours identitaire parce qu'il lui permet de voir qu'elle en resterait "au même point" (55) si elle s'obstine de se chercher dans un espace géographique et culturel exclusif. Elle se rend compte que son corps devient l'instrument qui la coupe dramatiquement de ses origines marocaines:

Etrangère voilà! Elle se sentait tout bonnement étrangère, il n'avait pas suffi de revêtir une blouza, de tirer l'eau du puits pour devenir une autre, tous ils avaient essayé de lui faire plaisir, personne n'a pensé un seul instant qu'elle était sincère, qu'elle voulait effacer, faire une croix sur son passé, non personne n'y a cru et elle avait fini par se convaincre aussi, le choix de s'être retirée totalement de tout ce qui pouvait lui rappeler l'Europe n'avait fait qu'accentuer les contradictions qui l'habitaient. (74)

Les aspects extérieurs comme son physique et ses gestes quotidiens n'ont pas suffi à la réintégrer dans l'espace culturel marocain. Cet échec va se traduire ici par une victoire identitaire puisqu'il va éveiller Zeida à un moi composite. C'est par le rêve qu'elle va enfin réussir à se soutirer à ses illusions.

L'imaginaire se conçoit ici comme un lieu de réflexion qui force Zeida à s'ouvrir à une réalité intérieure. Ses songes remettent en question son parcours dans une identité féminine marocaine. Le rêve qui l'affecte le plus est celui où sa grand-mère défunte lui donne des conseils sur son retour:

[. . .] ne croit pas que venir ici va beaucoup t'aider, il faut être courageuse et fière, Allah fera le reste, l'olivier ne fleurit que si la sagia coule près de sa racine. Réfléchis ya Zeida, ya bent ouldi [fille de mon fils], les jours sont longs ici, ils vont semer encore plus de doutes en toi, n'essaye pas d'échapper à ton destin, les nuits vont t'envelopper de rêves et bientôt tu seras comme la vieille Rahma qui est devenue folle parce qu'elle attendait que le sel fleurisse. Ne te berce pas des chants de l'haidouss [danse traditionnelle], ne te saoule pas de l'odeur de menthe, ya Zeida! Sache que la déception ici, est plus dure que partout ailleurs, Allah fasse que tu réussisses à échapper à ton rêve. (44)

Son aïeule l'exhorte à faire face à son véritable dilemme et de ne plus perdre son temps à se développer à partir d'espaces socio-culturels exclusifs. Une telle quête ne pourra aboutir que vers un espace fixe et infertile qui donne l'illusion que le "sel peut fleurir." Par cette métaphore, la grand-mère veut souligner que la poursuite d'un idéal simplifié

ne pourra que mener Zeida vers une impasse identitaire. C'est ainsi qu'en se laissant "bercer par des chants de l'haidouss" et "saouler de l'odeur de la menthe," elle approche d'un stade de folie qui dérègle son jugement sur son moi.

Zeida aimait jusqu'à présent se réfugier dans son imaginaire: "[. . .] cela lui plaisait de vivre dans son rêve, elle ne voulait rien briser, rien déchirer" (48), car elle ne voulait pas en effet percer cette complexité qui l'habite et voir dans le décor marocain une réplique du panorama belge. Et c'est une fois qu'elle accepte une subjectivité ambiguë que son regard sur ce paysage se transforme: "Le décor avait pris d'autres couleurs, une autre allure, elle se sentait perdue, son avenir lui paraissait très obscur, elle revoyait le visage de sa mère, lumineux et résigné [. . .] . Elle était bien dans son pays, mais, voilà, les illusions font oublier bien des vérités [. . .] . Le rêve n'est pas permis ici [. . .]" (77-8). Cet extrait manifeste qu'elle comprend enfin que sa poursuite d'un corps culturellement inaltéré relève uniquement du domaine de l'imaginaire, c'est-à-dire de l'inaccessible. Houari souligne ici que la transition de Zeida de la Belgique au Maroc se traduit par une mutation d'un espace de l'imaginaire à celui de la réalité. C'est ainsi que les paroles de sa grand-mère s'avèrent profitables puisqu'elle finit par accepter ses conseils: "Sa grand-mère avait raison, elle ne devait pas fuir, jusqu'à présent elle n'avait fait que courir après des ombres, la réponse n'était pas ici, l'exil lui avait bien plus appris qu'elle ne le croyait, l'exil était et serait toujours son ami, il lui avait appris à chercher ses racines" (83). L'exil arrive enfin à revêtir une image positive puisqu'il ne constitue plus pour elle un ennemi mais un "ami" qui lui fait découvrir que ses propres racines sont renfermées non pas dans un monde extérieur mais intérieur. Ce

retour lui a “[. . .] permis [. . .] de se chercher dans ces deux mondes qui l’habitaient. Pourtant elle n’avait pas de réponse à son rêve” (79). Ce passage clé évoque que Zeida renverse enfin sa constitution du moi qui ne se réalise plus à partir d’une relation entre un moi et un cadre culturel exclusif. La raison pour laquelle elle n’a pu trouver une solution à son rêve aux pays de ses origines c’est que la réponse qui émane de cet environnement ne se conforme pas à son monde intérieur. Houari reflète que son personnage n’avait pas besoin de se déplacer au Maroc pour revenir à une source identitaire qui était depuis le départ ancré au sein de son être et non pas dans un espace géographique quelconque. Par cet éveil, l’auteur met en évidence que Zeida ne peut donc pas se limiter à son lieu de naissance pour se forger une identité satisfaisante. C’est alors que le titre de l’ouvrage symbolise non pas un point de départ mais le point d’arrivée du récit.

Le titre, *Zeida de nulle part*, vient à représenter une nouvelle perception sur une subjectivité qui n’est plus enracinée dans un lieu de naissance. C’est exactement cette situation dans un “nulle part” qui détache Zeida d’une identité nationale qui se veut singulière et cohérente. En d’autres mots, Houari interroge par ce titre les théories identitaires préfabriquées qui prédisposent l’individu à se construire à partir d’un cadre extérieur qui se base sur des valeurs simples et cohérentes. Pour arriver à écarter son héroïne d’une constitution identitaire qui repose sur les critères fixes et inadaptables, Houari lui soutire un espace de naissance. C’est pourquoi cette nouvelle notion du “nulle part” qui valorise ses doutes introduit l’élément de l’incertitude identitaire ce qui fait que son aboutissement ne peut pas se concevoir ici comme une approche négative

mais positive à la formation de son moi. N'oublions pas, que le parcours identitaire de l'héroïne s'est appuyé lourdement sur des espaces géographiques pour tenter de faire le point sur sa confusion. C'est à partir du titre que Houari remet en question une requête à des modèles tangibles; elle refuse ainsi un lieu d'appartenance spécifique où ne peut pas s'exprimer une subjectivité bi-culturelle. Ce non-lieu vient donc à représenter une "[. . .] mémoire désormais orpheline"(83). De là, Houari dévoile que Zeida ne veut plus se définir à partir d'une mémoire héritée de ses collectivités exclusives. De plus par cette mémoire orpheline, l'écrivaine met en relief que Zeida refuse le tutelage et le parentage de systèmes qui imposent des critères socio-culturels qui ne reconnaissent pas la diversité identitaire. Houari veut également appuyer par ce point que son héroïne a des difficultés à s'enraciner dans un passé marocain ou belge, c'est-à-dire que sa subjectivité ne peut trouver d'ancrage que dans une situation présente parce qu'elle ne peut pas être guidée par une histoire. Ce nulle part est davantage une ouverture vers une prise de conscience de l'héroïne d'un corps culturellement altéré qui ne peut pas s'enraciner dans un environnement homogène marocain ou belge. Cette en-tête annonce la fin d'une identification avec des modèles au singulier. Houari veut étayer dès la page de la couverture que l'identité de son héroïne est aléatoire parce que le corps de Zeida est le produit de cultures en exil.

A la fin de cette quête Zeida aboutit à sa propre résolution: "Rien n'était à justifier, ni ici, ni là-bas, c'était comme cela, un point c'est tout! Chercher et encore chercher trouver la richesse dans ses contradictions, la réponse devait être dans le doute et pas ailleurs" (83). Sa solution se situe dans un espace du "doute" c'est-à-dire dans un

lieu de l'interstice et non pas dans un ailleurs homogène. En insistant sur ce point, Houari rejoint les propos de Grosz qui souligne l'importance de résister à des concepts qui ignorent les besoins d'un corps hybride:

[. . .] it [the body] must refuse a singular model, models which are based on one type of body as the norm by which all others are judged. There is no one mode that is capable of representing the "human" in all its richness and variability. A plural, multiple field of possible body "types" no one which functions as the delegate or representative of the others, must be created, a "field" of body types--young and old, black and white, male and female, animal and human, inanimate and animate--which, in being recognized in their specificity, cannot take on the coercive role of singular norm or ideals for all the others. Such plural models must be used to define the norms and ideals not only for health and fitness but also of beauty and desire. But in positing a field of body types, I do not want to suggest that there is a single homogeneous field on which all sorts of body types can, without any violence or transcription, be placed so that they can now be assessed fairly and equally. This is nothing but the liberal paradigm, which leaves unacknowledged the criteria by and the interests through which the field is set up. A field may be a discontinuous, nonhomogenous, nonsingular space, a space that admits, in short, that it is established and regulated according to various perspectives. (22-3)

Houari réussit à mettre en relief cette néantisation d'une identité préfabriquée par un corps qui doit se faire valoir par sa spécificité bi-culturelle. Par ce corps culturellement typé, l'écrivaine montre que la société--quelle soit belge ou marocaine--en pourvoyant le modèle d'un seul corps culturel nourrit l'illusion qu'elle peut fournir par ce seul modèle--de one size fits all--un idéal pour l'humanité entière. Comme Grosz, Houari reconnaît l'importance d'avoir devant les yeux des modèles pluriels pour répondre au désir de corps issus d'un entre-deux culturel. Le nulle-part constitue par excellence une ouverture vers des perspectives variées qui défient les normes traditionnelles pour assurer l'expression d'une identité féminine de l'interstice.



## Conclusion

Par ce récit, Houari sort des stéréotypes qui font que les jeunes filles issues de l'immigration maghrébine voient la culture féminine d'origine comme l'anti-modèle à celle de la culture européenne. Cette nouvelle génération ne peut pas uniquement adhérer à un modèle féminin occidental puisqu'elle ne fait que se conformer à une identité féminine homogène. Ce phénomène a été exploré dans les œuvres de Ferrudja Kessas, de Djura et d'Aïssa Benaïcha. Elles dressent un tableau stéréotypé qui insinue que les jeunes filles issues de l'immigration maghrébine doivent couper avec leur monde d'origine pour s'émanciper. Ces romancières s'appuient tout simplement sur les critères de l'occident pour dépeindre la culture féminine à partir d'un tableau exotique. L'ouvrage de Houari s'écarte d'une telle optique qui encourage une perception déformée et une adhérence à un féminisme exclusif. Cet auteur, à travers la quête de Zeida dans deux univers féminins qui s'opposent et par son aboutissement dans un espace du nulle part, met en relief un féminisme qui ne peut pas se limiter seulement aux concepts de l'occident. Une telle conformation ne fait qu'enfermer cette génération dans une image faussée de son corps. Houari veut presser ces jeunes filles de ne pas s'abandonner complètement à un féminisme occidental qui voit en leur contradiction un obstacle plutôt qu'une ouverture et une richesse vers un féminisme qui répond aux besoins de femmes qui se situent dans une identité féminine altérée. Le texte de Houari représente une nouvelle orientation féministe qui répond aux besoins spécifiques de jeunes filles qui vivent à l'intersection de deux cultures. Cette écrivaine va ainsi à l'encontre de théories féminines déjà en place qui restent indifférentes aux corps

féminins issus d'une culture de l'interstice ou multiple. Nous avons vu qu'au Maroc, Zeida ne pouvait pas imposer à ce cadre de nouvelles traditions féminines. C'est pourquoi elle ne pouvait pas y rester car cet endroit ne lui offrait qu'un modèle homogène féminin. Puisque le corps de Zeida est altéré, elle est forcée de retourner en Belgique où sont présentes les deux communautés qui ont contribué mutuellement à une identité féminine composite. C'est en effet dans l'environnement de l'exil qu'elle pourra donner libre cours au phénomène de réciprocité qui habite son corps. Une telle expression s'avère impossible dans un lieu où n'est présent qu'une seule culture. Proclamer une héroïne du nulle part c'est de la part de l'écrivaine, déclarer une réappropriation d'un système de valeurs qui repensent le corps de ces jeunes filles à travers une culture féminine hybride. Ce phénomène est le résultat d'un vécu dans une société où sont présentes deux mondes culturels. L'originalité de cet ouvrage repose sur la mise en valeur d'une identité féminine de l'interstice qui est particulière à cette nouvelle génération de femmes.

### Notes

1. Les écrivaines suivantes optent pour un féminisme occidental: Djura: *Le voile du silence*; Ferrudja Kessas: *Beur's Story*; Aïssa Benaïcha: *Née en France*.
2. Ici on emploie l'identité culturelle comme synonyme de l'identité féminine.
3. Cette définition d'un féminisme de l'interstice est certes limitée parce que c'est un phénomène complexe et nécessite une recherche plus approfondie à partir de différents textes issus de l'immigration en général pour arriver à mettre en place une théorie spécifique à un vécu féminin de l'entre-deux. C'est uniquement après une étude recherchée que l'on espère arriver à définir plus clairement ce nouveau concept.

## CHAPITRE II

### **GEORGETTE!: REJET D'UNE ÉCRITURE ETHNOCENTRIQUE**

#### **Introduction**

“L’écriture c’est la mort de la fille Belghoul. En écrivant, je creuse une tombe, je creuse la tombe de la fille de mon père. Sur le plan purement matériel, mon père ne peut pas lire les livres que j’écris. Si j’écrivais en arabe, il y aurait une espèce de continuité, mais en écrivant en français j’ai l’impression de piétiner sur mon héritage, de donner de l’eau au moulin de mes ennemis.” (Hargreaves, 142)

En tant que romancière, Farida Belghoul se sent coincée dans une écriture suicidaire qui ne peut donner naissance qu’à une expression française qui la déroge de la parole paternelle, voire de sa spécificité arabe. Par ce commentaire, elle rejoint les propos de l’écrivaine algérienne Assia Djébar qui a souligné dans son étude *Ces voix qui m’assiègent* son rapport ambigu avec l’écriture française: “[. . .] il n’en reste pas moins que mon écriture dans mon texte original, ne peut-être que française. Ainsi ma parole, pouvant être double, et peut-être même triple, participe de plusieurs cultures; alors que je n’ai qu’une seule écriture: la française” (48). Tout comme Djébar, Belghoul se heurte elle aussi à cette caractéristique d’une écriture singulière qui aboutit à l’annihilation de son héritage maghrébin. Cette écriture devient de surcroît le symbole d’une altération radicale qui finit par abâtardir son récit et mener l’auteur vers son autodestruction.

Ce rapport équivoque que la romancière entretient avec l’écriture française est mis en valeur dans une autobiographie romancée intitulée *Georgette!*. Ce récit, raconté sous la forme d’un monologue intérieur, met en scène une petite fille de sept ans, d’origine kabyle, qui est écartelée entre les univers du foyer et de l’école. Ces deux

espaces s'opposent fortement sur le plan de l'apprentissage de l'écriture. A la maison, son père ayant des connaissances rudimentaires de l'arabe classique initie sa petite fille à un sens écrit de l'endroit qui s'effectue de droite à gauche. Une fois que la fillette est scolarisée, cette direction va se trouver brutalement renversée par une maîtresse qui la force à s'adapter au "véritable" endroit qui origine cette fois-ci dans la culture occidentale. Le dilemme de la fillette se structure donc autour de deux écritures--arabe et française--concurrentes qui la coïncent entre les pôles de sens et de contre-sens. Ces deux directions scriptuaires s'avèrent problématiques pour l'héroïne puisqu'elles réfèrent à deux figures-pouvoirs, celles du père et de la maîtresse, qui sont chacune les instigatrices d'une écriture qui vis-à-vis de l'autre est contradictoire. Le glissement entre le modèle du père et celui de la maîtresse va bouleverser la protagoniste. L'enfant se sent d'autant plus déséquilibrée lorsque l'espace scolaire manque de lui assurer une transmission de l'endroit qui correspond à celui de son environnement familial. Ceci la précipite forcément dans un espace de discontinuité culturelle qui la plonge dans un état d'hystérie.

Le conflit de la fillette est donc le résultat d'une dégénérescence scriptuaire institutionnelle destinée uniquement à façonner l'héroïne dans les préceptes de la culture française. Le système scolaire en s'imposant comme l'endroit indiscutable fonctionne non comme un lieu intermédiaire qui change progressivement l'orientation de son espace-maison mais comme un milieu qui l'a fait basculer brutalement à un autre extrême. La fillette ne réussit pas à faire valoir dans cet environnement le sens paternel pour lui éviter d'être exclue de ce système. Ce récit insiste donc sur un processus de

scolarisation qui dénature l'enfant de son identité arabe et cette dépravation se traduit ici par une protagoniste qui demeure innommée dans l'espace textuel. L'absence du prénom représente par excellence une résistance scriptuaire qui fait que Belghoul refuse catégoriquement que l'identité de son héroïne soit le produit à part entière de l'écriture française. Cet anonymat, subtilement calculé par Beghoul, devient une arme emblématique contre un je traditionnel dominant qui exclut un je autre qui se situe en dehors de la norme française. Cette tension déséquilibrée entre ces deux je se rapproche d'une certaine manière de l'analyse de Nelly Furman qui s'est penchée sur le texte de Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, pour accentuer la dévalorisation d'une culture féminine dans un espace littéraire contrôlé par les hommes. En opposant le je de Mr. A à celui de la narratrice, Furman révèle que: "[. . .] Mr. A's I is traditional, referential, first-person pronoun. The I assumed by the narrator of *A Room of One's Own* is divested of its usual meaning and function. It stands for a depersonalized identity, a pluralized *persona*; it is simply a functional agent of discourse--a speaking subject" (50). Cette étude, qui reflète un je féminin en état de dépossession face à un système linguistique marqué par le Je masculin, rejoint cet affrontement entre les cultures paternelle et scolaire. L'écriture du père, comme le je féminin, se voit automatiquement dépersonnalisée et dépouillée de son utilité et de son sens, voire dans ce cas de son sens de l'endroit--c'est-à-dire d'une signification et d'une visibilité.

L'originalité du titre *Georgette!* repose justement sur le fait qu'il réussit à résumer en un seul mot tout un ancrage dans un système exclusif français. *Georgette!*, ce prénom suivi d'un point d'exclamation, ne fait que prononcer l'inadaptabilité

culturelle de son héroïne à l'égard d'une institution scolaire réputée pour sa rigidité, son inflexibilité et qui "croit que ses valeurs sont *les valeurs*" (Todorov, 20). Cet ouvrage, qui est considéré comme un événement littéraire et qui a reçu les éloges de l'écrivain algérien Kateb Yacine, fait une critique acerbe de l'écriture académique qui ne peut pas exprimer une sensibilité et une expérience qui se distinguent des normes scolaires.

L'école représente par excellence la négation de toute identité autre et entraîne un acte de décolonisation. L'écriture se perçoit ici comme instrument qui va façonner les habitudes, la pensée et le moi de la fillette. Autrement dit, aux yeux de l'écrivaine, l'écriture se constituant comme l'espace absolu de la formation du moi va produire une identité Georgette, c'est-à-dire une subjectivité homogène qui s'enracine uniquement dans des valeurs françaises. Le récit qui se construit à partir de l'apprentissage scriptuaire incarne l'objet d'une réflexion sur une mentalité scolaire, voire sociale, fermée au concept de la diversité culturelle. Les lignes de force de cette oeuvre se situent dans la voix naïve de la fillette dédoublée par celle de la romancière qui est quant à elle perceptive et incrédule. On peut voir que la voix de la narratrice est fortement imprégnée de la perspective de l'écrivaine car une petite fille de sept ans ne peut pas effectivement donner une perception aussi mûre sur un processus de scolarisation qui aboutit à une écriture de décolonisation. L'entremêlage de deux visions a pour objectif d'accentuer un parcours parallèle entre la scolarisation de la fillette et la mise à l'écriture de l'auteur, c'est-à-dire sa formation romanesque. Ce procédé révèle que toutes les deux se trouvent dans une impasse scriptuaire. L'initiation à l'écriture se vit comme un processus d'emprisonnement car elles ne peuvent pas

manifester une parole identitaire qui prend source dans un double héritage culturel. Pour Belghoul, ce tiers-espace la dépossède au même titre que son héroïne de son intersubjectivité. Cet auteur exprime mieux que Begag l'échec de la scolarisation à l'initier à une écriture dynamique susceptible de l'écarter d'une identité Georgette. Contrairement à Begag, elle ne considère pas ce phénomène comme un outil de communication mais comme un instrument de dépossession de son patrimoine paternel. Pour prononcer l'impossibilité pour elle de se conformer à un tel concept, Belghoul nous introduit à cette notion révolutionnaire que l'enfant de l'immigré est lui-même un interstice vivant.

C'est en examinant la relation que l'héroïne entretient avec les espaces de la maison et de l'école que nous proposons de démontrer dans cette étude comment l'apprentissage de l'écriture-Georgette débouche vers un espace de brouillement identitaire, de frénésie et d'autodestruction. Pour bien saisir le parcours identitaire de l'héroïne, nous voulons traiter en première partie de l'espace du foyer pour renforcer qu'il est l'instigateur de traditions et un endroit qui se démarque de celui de l'école. Nous analyserons dans la seconde section les processus que l'espace scolaire met en oeuvre pour subvertir le sens paternel et reformuler le personnage dans une identité-Georgette, c'est-à-dire une subjectivité homogène. Et nous finirons par une étude du titre et de la page de la couverture pour révéler qu'ils symbolisent la rupture de l'auteur avec un modèle scriptuaire homogène qui n'est pas équipé à reconnaître l'endroit du père et à mettre en valeur une écriture qui produit une identité de l'interstice.

### **Le foyer: l'espace d'un endroit arabe**

L'espace familial représente le lieu qui enracine la fillette dans une culture--ou un centre--qui se différencie de celle du cadre français. Cette distinction tranchante se reflète par l'apparence de la mère qui incarne une appartenance culturelle qui contraste fortement avec l'environnement dominant. La critique de l'enfant sur les préférences vestimentaires de sa mère révèle qu'elle la juge à partir d'un regard extérieur: "son choix n'est pas formidable. A chaque fois elle saute sur un tissu orange ou brillant. Le goût de ma mère est le plus voyant jusqu'à vingt kilomètres. C'est plus un costume le tailleur à son goût c'est un déguisement. En plus, elle réclame un foulard de tête doré!" (91). L'accoutrement maternel met en évidence le manque d'éducation et de maturité de sa mère. Ce "déguisement" coloré évoque d'une certaine manière les caractéristiques d'une mère analphabète et issue d'un pays sous-développé. En d'autres termes son habillement fait d'elle, une mère-enfant qui, par faute d'instruction, ne peut se vêtir que d'une manière enfantine. Ceci gêne énormément la fillette: "Moi toute seule, je choisirai un costume de femme, un tailleur noir ou bleu marine. J'accepterai un petit foulard de poche. Je le prendrai vert si le tailleur est noir, ou jaune pâle si le tissu est bleu. J'ai un bon goût, meilleur que le sien. Le malheur c'est qu'elle m'écoute jamais. Quand elle s'habille dehors, on la repère à cent kilomètres. Et je compte pas qu'elle parle fort et qu'elle rigole de toutes ses dents brillantes" (91). A l'extérieur de son foyer ses vêtements, sa conduite, et ses dents plaquées d'or s'opposent tragiquement aux critères féminins européens considérés comme étant plus mûrs et plus sophistiqués que les siens. Ici les rôles sont renversés car c'est la fillette qui passe pour l'adulte et la



mère pour l'enfant. Ce passage révèle en effet que les préférences de la petite fille sont plus cultivées et plus sensées que celles d'une mère-enfant qui est incapable de s'adapter aux couleurs et au comportement de son nouvel environnement. Le modèle--vêtements et couleurs--sur lequel s'inspire l'enfant provient évidemment de la culture française. C'est effectivement à partir de l'habillement de sa maîtresse, une femme lettrée, qu'elle juge les goûts exécrables de sa mère. Elle admire les habits de son enseignante: "Son tailleur gris est magnifique [. . .] . La veste et la jupe plissée ensemble c'est très beau et très chic. J'ai envie d'acheter le même costume à ma mère. Mais je ne veux pas copier sur la maîtresse. J'en choisirai un d'une autre couleur" (91). La maîtresse sert pour la fillette de point de référence d'une tenue vestimentaire présentable. Elle veut ainsi aider sa mère à s'ajuster à un habillement susceptible de la détacher d'une culture d'origine estimée comme rabaissante dans ce cadre français. Cette scène montre la naïveté de l'enfant qui s' imagine qu'en changeant l'accoutrement maternel, elle ne fait que transformer son aspect physique. Elle ne se rend donc pas compte que son geste implique une métamorphose qui va transfigurer l'identité culturelle de la mère, c'est-à-dire la décentrer par rapport à son identité féminine kabyle et la recentrer dans celle de la culture occidentale. Et en voulant convertir ses couleurs vives, ses dents dorés et son comportement, qui sont des emblèmes qui révèlent une appartenance autre, la fillette commence à se situer elle-même dans le seuil de l'intolérance culturelle à l'égard de l'héritage féminin kabyle.

C'est en effet à partir du moment où ces traditions sont en contact avec la culture de l'autre que l'enfant réforme sa perception sur les valeurs de son leg maternel. Le

passage qui suit reflète à quel point le personnage a des difficultés à soutenir les coutumes qu'elle acquiert dans son foyer. Une fois qu'elle change d'espace culturel, ces habitudes revêtent des caractéristiques profondément négatives: "Un jour, ma mère a dessiné dans ma main un croissant de lune et une étoile. Le dessin de ma mère était joli et magnifique. Je suis sortie dehors acheter du pain. Là, je l'aimais plus du tout. Je cachais dans ma poche ma main dégueulassée par la terre rouge" (20). Cette scène dévoile que cette fois-ci la fillette--tout comme sa mère par ses vêtements--se distingue de cet environnement par ce marquage physique temporaire. C'est ainsi que la vision de la culture dominante va métamorphoser le regard de l'enfant vis-à-vis des moeurs que sa mère tente de lui communiquer. Le dessin maternel se transforme en tâche qui dégueulasse sa main. Ce terme, certes très fort, montre que le dessin du croissant de lune et de l'étoile, qui font naturellement référence aux emblèmes du drapeau algérien, finissent par souiller le corps de l'enfant. Beghoul insiste que ce cadre fait naître chez l'enfant des impressions paradoxales de haine et d'admiration envers ses traditions familiales. En cachant sa main dans sa poche, elle enfouit en elle l'ambiguïté qu'elle ressent à l'égard du patrimoine maternel.

Ces sensations équivoques vis-à-vis de son foyer que lui inspire le cadre occidental sont davantage mis en relief par la relation que la protagoniste entretient avec les valeurs culturelles transmises cette fois-ci par son père. L'espace familial est effectivement dominé par un père qui se charge de surveiller l'apprentissage scolaire de son enfant. Le père, pour lequel elle a une admiration dévouée, devient le modèle de l'inculcation du véritable sens qui prend source dans sa culture arabe. L'enfant illustre

tout d'abord cette orientation par la manière dont le père manie le Qu'ran: "Il prend le plus beau livre. Toutes les paroles se cachent là. Il le pose fermé sur un mouchoir qui le protège de la toile cirée. Et il l'ouvre. Il se trompe pas de sens: il ouvre le livre à l'endroit. Ensuite, sa voix s'enfonce dans l'air, c'est magnifique tellement c'est beau. Même un lion, si j'en avais un, s'endormirait au paradis à l'entendre" (34). En insistant sur l'enchantement de l'enfant devant la voix du père, Belghoul veut souligner ici la beauté des sonorités de la langue arabe. La lecture du Qu'ran, que le père effectue de droite à gauche, représente par conséquent l'exemple du sens à suivre pour la fillette.

L'initiation de la protagoniste à l'écriture arabe comme étant l'exemple de l'endroit va s'affirmer par la façon dont son père manipule son cahier scolaire: "Un jour, il ouvre à l'endroit mon cahier tout neuf. Il me fait un modèle. Je suis drôlement contente; c'est une surprise incroyable [ . . . ] . C'est mon père , le premier, qui a posé un crayon dessus [ . . . ] . --Tu fais la copie sur moi... J'espère que tu vas apprendre vite!" (43). Copier l'écriture du père ne représente pas uniquement l'apprentissage de l'écriture arabe, mais elle constitue plus précisément une formation dans une identité culturelle algérienne. Et tant que cet endroit n'est pas mesuré contre celui du système occidental, la culture arabe demeure une culture de l'endroit. L'écrivaine met en relief que les valeurs culturelles d'origine arabe s'érigent naturellement comme l'endroit incontestable. C'est ainsi que ce père qui a été uniquement formé dans une culture arabe ne peut s'orienter que dans cette direction car c'est la seule qui lui soit familière. Belghoul insiste sur l'orientation paternelle pour souligner que le personnage a intériorisé la culture de son foyer.

### **Espace scolaire: subversion de l'endroit familial**

Lorsque la fillette passe dans l'espace scolaire, cet endroit acquis à la maison se verra subverti. Tout d'abord le nouveau sens de l'école fonctionne aux yeux de l'enfant comme un système à l'envers. Ceci est évoqué par l'épisode où l'enseignante prend le cahier de l'héroïne pour vérifier ses devoirs. L'enfant est surprise qu'elle le tienne dans le mauvais sens: "La maîtresse fait des erreurs une fois ou deux. C'est normal. Tout le monde se trompe un jour ou l'autre. Là, par exemple, je le vois bien: elle le tient sous mes yeux à l'envers. Je vais pas dire le contraire tout haut. Dans la vie le principal c'est de corriger sa faute. De toute façon, je suis tranquille: elle trouvera la bonne page" (30). Elle pense que l'écriture française comme l'écriture arabe se fait dans la même direction. La voix naïve de la fillette se fait valoir par le fait qu'elle croit que l'écriture a un endroit universel, ce qui explique qu'elle reste convaincue que sa maîtresse finira par trouver ses exercices qu'elle a fait dans le bon sens. Son institutrice continue sa fouille: "Mon cahier dans les mains, elle recherche mon écriture. Et ne trouve que des feuilles blanches. Elle est très ennuyée. Pourtant, elle me gronde pas [ . . . ] . Elle feuillette toujours les dernières pages! Pourtant, il est pas compliqué mon cahier: les premières pages sont usées. L'écriture abîme les pages, tout le monde le sait!" (41-2). Ce que l'enfant entrevoit comme les dernières pages s'évaluent bien sûr en termes de l'écriture arabe qui ne semble pas avoir laissée des marques significatives sur les premières pages du cahier. Sa maîtresse ne pouvant trouver les traces de ses devoirs cesse sa recherche. La fillette est outrée par son comportement: "Ça y est! Elle abandonne! Elle pose mon cahier sur la table. Elle n'est même pas étonnée par les

pages blanches. A sa place, moi, je m'interroge: quoi! une petite fille scolaire sans preuve d'écriture c'est pas normal! Je regarde la gosse et j'attends la réponse du mystère! J'abandonne pas la vérité en cinq minutes!" (42-3). Elle est donc en colère contre une maîtresse qui ne s'efforce pas d'élucider le mystère de son travail absent. En renonçant, l'enseignante demeure dans l'erreur puisqu'elle néglige une vérité acquise dans son milieu familial: "Bien sûr, je travaille! J'ai recopié le texte et je fais mes devoirs à la maison. Mon père est témoin" (43). Malheureusement, le témoignage du père ne compte pas dans le cadre scolaire et il ne suffirait pas de toute façon à donner raison à la fillette. C'est alors qu'elle aurait voulu que son institutrice soit présente chez elle pour qu'elle témoigne de son travail: "C'est dommage que la maîtresse n'est pas là. Elle verrait de ses yeux son erreur" (43). Ce passage met en valeur la candeur du personnage qui reste effectivement convaincue que l'autre est dans l'erreur et de ce fait elle espère que son enseignante arrivera à rectifier sa faute. Dans ces scènes on peut ressentir la voix de l'écrivaine s'entremêler étroitement à celle du personnage pour dénoncer l'indifférence d'une institution scolaire à l'égard d'une écriture autre. Belghoul joue subtilement sur l'élément de l'endroit et de l'envers pour critiquer un système scolaire, voire une mentalité française, qui ne reconnaît pas dans les leçons paternelles une culture d'écriture visible et légitime. En insistant sur cette exclusion, l'auteur veut montrer que la fillette va être forcée d'accepter le sens de l'autre et de convenir que c'est son père et non pas son enseignante qui l'induit dans l'erreur.

C'est une fois que cette dernière reprend son cahier que l'élève se rend très vite compte que ses points de repères sont l'envers de ce système. Et c'est justement par

l'entremise de cet outil scolaire que la maîtresse va reformuler le personnage dans une nouvelle direction:

--Tu te décides enfin à travailler, c'est bien. Mais ouvre ton cahier de l'autre côté. Retourne-le. Mon cahier est sous mes mains. A l'envers ou à l'endroit? Je le bloque de toutes mes forces sur la table. Elle le retire et le retourne. --C'est facile, pourtant, de reconnaître l'endroit de l'envers!... Regarde: page numéro 1... J'ai numéroté chaque page... Où étais-tu? Son ongle rouge tape sur le numéro 1 [. . .] . Ma voix est bloquée, je préfère. Sinon, je sors des pages numérotés à l'envers [. . .] J'ai vu mon père écrire le premier sur mon cahier, et j'étais fière de lui. Pourtant c'était pas vrai: il était le deuxième [. . .] . Si je réfléchis, bien sûr! C'était normal! C'est le premier écrivain qui donne le sens à mon cahier, c'est pas le deuxième. (57)

Ce cahier permet à l'enseignante d'établir clairement la distinction entre ce qui constitue l'endroit de l'envers. Belghoul souligne ici que le point de référence pour ce milieu ne se joue pas en termes d'un endroit et d'un envers relatifs à une culture mais qu'il fonctionne plutôt sur des critères ethnocentriques. L'étude de Pius Ngandu intitulée, *Ruptures et écriture de violence* accentue que "l'un des aspects les plus frustrants de l'école est justement le rejet [. . .] " (241) de toutes valeurs qui ne sont pas propres à ce système. C'est pourquoi l'écriture arabe se trouve réduite automatiquement à une culture de l'envers. Le père ne peut donc plus être l'auteur d'un sens puisque son modèle ne fait pas le poids contre celui de l'autre. Sylvie Durmelat insiste dans "L'apprentissage de l'écriture dans *Georgette!*" que "[. . .] . L'école étant le premier écrivain du cahier [. . .] a droit de préséance sur le père, recalé en deuxième position" (43). Le père n'est pas uniquement replacé au second rang mais il va jusqu'à être exclu de ce système, ce qui fait qu'il ne peut même pas être regardé comme un anti-modèle pouvant rivaliser avec l'écriture française. Ceci va influencer le raisonnement de la

petite fille qui va juger son père à partir des valeurs de l'école: "[. . .] il voit juste ce qu'il croit. Il est tout à l'envers" (31). Plus loin, la narratrice insiste à nouveau sur cette notion: "On est une famille d'aveugles, ma parole! Un numéro, en haut d'une page, personne de la maison, le voit! Et soi-disant, il sait compter [. . .] . C'est lui qui me trompe! Il me fait un modèle à l'envers [. . .] . L'écriture à l'envers n'existe pas [. . .] . Son écriture pourrie c'est des gribouillages " (58). Le père devient porteur d'un schéma antagonique et trompeur. De plus, son écriture se transforme en gribouillage et rejoint le dessin de la mère qui s'était métamorphosé en tâche. Ce gribouillage souligne que l'écriture paternelle finit par ne plus avoir de signification, dans le milieu de l'école. C'est l'enfant elle-même qui finit par exclure une culture à l'envers: "En sortant de l'école, je brûle la page avec du feu. Je supprime la trace de son chiqué. C'est dommage... Je regrette déjà de liquider son écriture de môme" (109). Par cette comparaison à un "môme," Beghoul accentue ici que l'école transforme le rapport fillette-père en fillette-môme. De part son écriture le père est réduit au statut de gosse et est, par conséquent dépourvu de son autorité paternelle, ce qui fait que ces leçons ne peuvent pas avoir d'influence significative sur son enfant.

A l'école, elle apprend non seulement à exclure l'écriture du père mais également à rectifier sa manière de penser et d'agir en fonction des paramètres scolaires. Ce phénomène est parfaitement illustré par la première phrase du récit: "La sonne cloche... Non, la cloche sonne" (9). Ces deux phrases qui ouvrent le récit mettent en valeur deux tournures grammaticales de cultures différentes. La première syntaxe s'inspire en effet de la construction grammaticale arabe qui fait que le verbe est suivi

par le sujet et la seconde de la grammaire occidentale. C'est alors qu'en se corrigeant automatiquement, l'héroïne semble se conformer à l'écriture occidentale et non plus celle du père. Autrement dit, ce fait de passer d'une phrase construite en arabe "la sonne cloche..." à une tournure occidentale "Non, la cloche sonne" suppose une reformulation de l'enfant dans des valeurs homogènes. Il est intéressant de noter ici que derrière la voix de la narratrice enfant on pressent les échos de la voix de l'écrivaine qui en ouvrant son texte par une erreur et une autocorrection veut astucieusement attirer l'attention sur le marquage bi-culturel de son héroïne. C'est ainsi que ce "Non," intériorisé par l'enfant, reflète un glissement constant de son personnage entre deux modes de pensées contradictoires et prononce aussi que l'école est en soi la négation absolue de toute identité autre. Belghoul souligne d'une certaine manière qu'elle doit elle-même en tant qu'auteur abandonner une structure à "l'envers" pour se plier à une construction de l'endroit occidental. Ce "Non" implique que son écriture va se constituer comme une négation absolue de sa culture paternelle parce qu'elle la pousse vers une rupture culturelle avec son monde d'origine. Dès la première phrase de l'ouvrage, Belghoul met en valeur un entremêlage de deux voix pour accentuer que la transition de l'héroïne à l'école parallèle le passage de l'écrivaine à l'écriture. Elles doivent toutes les deux renoncer au modèle du foyer pour se reformuler dans celui d'un endroit inflexible.

Belghoul insiste davantage, par les codes disciplinaires, sur la réformation de l'enfant dans un comportement rigoureux. L'écrivaine évoque ici que la rigidité des règles fait que son héroïne est continuellement préoccupée par sa façon d'agir: "Je me



surveille tout le temps” (9). Elle se soucie de la propreté de ses mains “[. . .] . Je m’interroge toujours sur la saleté de mes doigts. Mais je vérifie pas, sinon c’est pire”

(11). Chaque jour, avant d’entrer en classe, les élèves doivent s’aligner parfaitement afin que l’enseignante les passe en revue:

La maîtresse s’arrête devant l’entrée de la classe. On se range en file indienne. Petit à petit, on rentre. Je regarde mes ongles en douce, cachée dans le dos d’une fille: ils sont propres. J’attends mon tour, tranquille et calme. Les autres rechignent comme d’habitude. La maîtresse les regarde sans un mot mais je vois bien qu’elle n’est pas très contente. A force, elle s’habitue aux mauvaises salutations de la classe. Mille fois, elle a grondée là-dessus et tout le monde s’en foutait, sauf moi. Ma révérence est magnifique. Je veux pas lui manquer de respect. Je suis pas bête! Je me prépare. Mes cheveux sont attachés et ma blouse est impeccable. J’ai les ongles transparents et aucune crotte dans les yeux. Pas de problème [. . .] . C’est mon tour. Je la salue et je fais une révérence au poil. Je l’honore des pieds à la tête. Je lève les yeux et j’attends son compliment. Elle me sourit. (13,14)

Etant issue d’un milieu autre, la fillette doit s’appliquer plus que les autres à montrer une docilité qui entre dans le jeu d’une discipline rigide. Elle désire de ce fait se situer dans un comportement positif qui ne commande que des compliments: “Et je travaillerai comme un ange instruit. Elle sera contente de moi. Je lui montrerai mon beau cahier. Elle ne fera aucune critique. Si! Elle applaudira. --C’est très bien!” (25). En se comparant à un ange, une notion qui relève de la religion aussi bien chrétienne que musulmane, la fillette veut ainsi évoquer qu’elle veut aspirer à la même perfection--c’est-à-dire innocence et obéissance--qui caractérisent ces êtres spirituels. Cette métaphore révèle que son comportement angélique mérite non plus des représailles mais les louanges de sa maîtresse.

Cependant l'encre se posera comme un obstacle qui accentuera ses imperfections parce qu'elle a des difficultés à suivre à la lettre les exigences d'un tel système. Et ce passage brutal de l'apprentissage de l'écriture au crayon à celui de l'encre va prononcer ses faiblesses et ses maladresses. L'enfant est en effet paniquée devant ce nouvel outil d'écriture:

Mon doigt au bord du verre a glissé dedans. Un porte-plume? Et le crayon de toute l'année! C'est beau aussi une écriture au crayon noir! Je sors mon doigt. Il est tout bleu et sale. Elle l'a fait exprès! Elle me jette un porte-plume à la figure et moi, je tombe dans le panneau! Je me salis la main jusqu'au coude. Le bleu dégouline sur mon bras [. . .]. Je cache ma main sale sous mon pupitre. Je suis salie par le cadeau de la maîtresse. Je la respecte beaucoup comme d'habitude [. . .]. Je sors un mouchoir de ma poche et j'essuie ma main sous la table. Si la maîtresse demande des explications sur ma main sale, je dis la vérité: je me suis affolée, c'est dommage et je recommencerai pas la prochaine fois. (20, 22).

Ce faux-pas la paralyse car elle essaie coûte que coûte de cacher sa faute. Ce bleu qui salit sa main, représente la couleur du drapeau français qui contraste avec le dessin du drapeau algérien que sa mère avait dessiné sur sa main avec la terre rouge du henné. Ces symboles nationaux de l'encre et du henné se révèlent être tous deux des instruments qui souillent la main de la fillette.<sup>1</sup> L'affolement, qui se lit chez l'héroïne vis-à-vis de la transition du crayon à l'encre va bouleverser l'apprentissage scriptuaire de la fillette puisque une écriture à l'encre est plus permanente qu'une écriture au crayon. La voix de la narratrice est doublée des échos de la voix de Beghoul qui est effrayée quant à elle que cet outil va engendrer une écriture bleue, c'est-à-dire un texte marqué à vie par le sceau culturel français. Cette référence à la culture de l'autre par

l'encre est encore plus évidente lorsque la fillette compare les trous de l'encrier aux yeux de son enseignante:

J'ose pas bouger. J'ose pas prendre mon livre dans mon cartable. Elle me surveille toujours avec ses deux trous vides. Les yeux de la maîtresse sont creux. Elle a aucune couleur à l'intérieur. Les filles travaillent. Et moi, pendant ce temps là, je plonge, comme dans une piscine vide, au fond des yeux de la maîtresse. Je me fracasse la tête [. . .]. Qu'est-ce que j'ai fait au bon Dieu? Elle me lâche pas! Ses deux trous vides sont pas profonds, comme les petits verres enfoncés dans la table [. . .]. C'est le bleu la couleur de ses yeux! Ils sont au fond du verre. Je lui ai mis le doigt dans l'oeil. C'est pour ça qu'elle est en colère contre moi. (24,25)

Ce geste est culturellement symbolique car en lui mettant le doigt dans l'oeil, la fillette tente de se préserver du mythe du mauvaise oeil. Cette tradition est particulière à la religion islamique et plus particulièrement aux arabes musulmans qui croient que l'oeil d'autrui peut être un symbole de mauvais présage et de malheur.<sup>2</sup> La fillette s'inspire d'une certaine manière de sa culture islamique pour se préserver du mauvais oeil de sa maîtresse qui nourrit en elle une certaine panique. En lui perçant l'oeil, elle désire se débarrasser ainsi d'un regard susceptible de lui porter malheur mais elle se rend compte que son acte est vain car dans ce milieu le mythe culturel inspiré de sa culture arabe n'a pas de pouvoir bienfaisant.

C'est alors qu'elle s' imagine que ce geste barbare peut engendrer une série d'événements qui vont la condamner à une punition éternelle. L'enfant a effectivement peur que sa maîtresse s'aperçoive de son comportement violent et qu'elle dénonce sa mauvaise conduite à son père:

C'est la première fois que je crève un oeil. Si elle l'écrit sur mon carnet de correspondance, l'affaire me suit toute ma vie et je suis perdue. A chaque fois que j'irai quelque part ou bien que je me présente au hasard,

mon carnet est là aussi. Tout le monde l'ouvre et lit le jugement. Mon père passe par là et l'apprend. --Pourquoi t'as fait ça? Je me tais. J'ai aucune réponse raisonnable à lui donner. Je veux réparer l'oeil, sans demander pardon à la maîtresse, mais je veux bien le recoller. Toutes les têtes sont baissées, sauf la mienne. Je regarde la blessure jusqu'au fond. Une chance! Elle saigne pas: c'est plus facile à soigner. Je me concentre. Sa guérison est totale si je prends mon sac. (25-6)

Ce carnet de correspondance se métamorphose en casier judiciaire, ce qui fait qu'il va entraîner sa perte et l'empêcher d'accéder à un statut privilégié dans la société française. Cette notion se reflète d'autant plus dans les paroles du père qui se voit être maintenu, de par son analphabétisme, dans une situation de dominé. Lors d'une conversation qu'il a avec son enfant à la maison, il lui fait comprendre l'humiliation qu'il doit endurer à son travail. Là, il se fait commander par un immigré italien qui est lettré en français: "[. . .] juste parce qu'il sait écrire son nom au bas d'la feuille, il est chef! Y't'domine comme un rat, comme un chien. Si tu dis quelque chose, y dit : 'vidé ton placard et va t'en chez toi...' (33). Pour éviter le même sort à son enfant, il s'acharne journellement à contrôler ses progrès scolaires: "--T'as bien travaillé à l'école? Oui ou non? --Oui, papa. C'est pas un jour de classe mais c'est pas grave" (31-2). C'est à partir de là que l'on peut saisir les raisons qui font que la fillette se sent tellement angoissée lorsqu'elle salit sa main et crève l'oeil de la maîtresse. En se comportant ainsi, elle finit par déshonorer le père qui craint que sa fille ne prenne pas trop au sérieux sa scolarité: "La vérité, tu fais des bêtises à l'école derrière mon dos et tu m'déshonores! Lundi prochain, j'travaille pas. Prends l' rendez-vous! J'fais l' discuzition avec la maîtresse [. . .]" (17). Il faut noter ici que le déshonneur n'est pas rattaché comme chez Houari à un corps impur mais qu'il est lié à un échec intellectuel. Le père veut en effet que sa petite fille

réussissent à l'école pour passer à un statut privilégié et le venger de l'humiliation qu'il endure dans cet espace de l'exil. C'est pourquoi, contrairement au père de Zeida qui surveillait le corps de sa fille, il veille sur le travail de son enfant. Cette question de la revanche paternelle se retrouve également chez Begag, le protagoniste est en effet encourager par son père de se concentrer sur ses études parce qu'il veut éviter à son enfant de subir le même sort que lui. Pour en revenir à Belghoul, c'est à ce point qu'elle souligne que son héroïne s'applique à se conformer aux règles de l'école non seulement pour faire plaisir à sa maîtresse mais surtout pour combler les espoirs du père.

Honorer le père à l'école va donner naissance à une ambivalence insurmontable pour la fillette. Ce dernier lui fait bien comprendre que l'espace de l'autre ne doit la former qu'intellectuellement. Son éducation doit se limiter à l'adoption de leur savoir et non pas de leur culture. Il ne veut donc pas qu'elle s'abandonne entièrement à ce système: "Y'a pas de bien qui peut venir d'eux, y'en a pas! [ . . . ] . Si t'écoutes ton père, c'est la route tout droit... Mais c'est elle qui t'fait monter d'une classe à l'autre. Tu gardes le chemin dans ta tête. Elle, faut pas la contrarier." (45, 29). Ceci révèle que le père perçoit l'éducation française comme étant uniquement un milieu qui peut assister son enfant à réaliser une promotion sociale. Le chemin culturel du père doit faire concurrence avec le chemin intellectuel de la maîtresse. Ce passage souligne que la fillette est habitée par deux voix--celle du père et de la maîtresse dans l'espace scolaire. L'intérêt des scènes suivantes nous permet de montrer comment la voix du père va déjouer un processus de scolarisation qui a pour dessein d'éliminer son influence sur le moi de son enfant.

Ce tabula rasa culturel est mis en valeur lors d'un entretien entre la fillette et son enseignante. Dans cette scène, la maîtresse vide le contenu de son cartable: "[. . .] toutes mes affaires sont étalées: mes traces de dents sur des boulettes de chewing-gum, ma carte de cantine et la photo de mon père, ma pochette porte-bonheur, mon cahier, mon crayon HB, ma gomme mordue plusieurs fois par mes dents. Entre ma trousse et mes crayons, près de la photo de mon père et mon porte-bonheur, il y a une petite chaussette verte..." (119). Les articles que contient le cartable réfèrent naturellement à la constitution culturelle de l'enfant. Ces objets symbolisent son appartenance à un système bi-culturel. La carte de cantine, le crayon HB, la gomme relèvent de l'espace scolaire. La chaussette verte fait référence au couleur du drapeau algérien; la pochette porte-bonheur contient un morceau de papier sur lequel sont inscrits des versets du Qu'ran que les musulmans utilisent en guise de protection. Ces deux objets-ci sont le marquage de sa culture arabe. L'institutrice décide les éléments qu'il faut inclure et exclure: " Cette pochette [. . .] . Nous la jetons [. . .] . Ces chewing-gum et cette chaussette aussi" (123). En utilisant le "nous", elle fait de l'enfant une complice malgré elle de ce qui est culturellement admissible dans ce milieu. La maîtresse lui fait aussi comprendre que les leçons du père ne peuvent pas faire concurrence avec celles de l'institution scolaire: " J'ai découvert les cours de ton père [. . .] . Mais écoute-moi encore: n'utilise pas ton cahier de classe pour ces cours-là. Prends un autre cahier et laisse-le à la maison..." (123-4). Le cartable devient par conséquent l'emblème incontesté de l'application de valeurs ethnocentriques. C'est alors que son attitude "consiste à ériger, de manière indue, les valeurs propres à la société à laquelle [on]

appartien[t] en valeurs universelles [. . .] ce serait ce qu'Hippolyte Taine appelait, dans les *Origines de la France contemporaine*, 'l'esprit classique', celui des XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles et qu'on identifie parfois (à l'étranger) avec l'esprit français tout court" (Todorov, 19-20). C'est justement cette philosophie qui pousse la maîtresse à reformuler le cartable dans un contenu qui se conforme à cet esprit classique. En procédant de cette manière, la maîtresse de cette France du XX<sup>e</sup> siècle renforce une mentalité de siècles antérieurs puisqu'elle obéit à des principes qui ignorent la diversité culturelle de son élève et de toutes les autres écolières de sa classe. En jetant à la poubelle tout ce qui provient de la collectivité de l'autre, elle arrache à l'enfant le chemin d'origine--ou paternel. Le cartable va en effet finir par représenter le corps même de l'enfant: "La maîtresse [. . .] fouille dans mon cartable, arrache mes tripes et mes boyaux, et les jette à la poubelle encore vivants [. . .] . Elle me grignote, et ma viande disparaît sur mes os. Ensuite, elle trempe mon squelette dans le vase à la place de la rose " (129, 130). Cette image, qui invoque celle de la mort, reflète qu'en mangeant le corps de l'autre la civilisation française devient une culture cannibale. Le cartable incarne littéralement un corps culturel dévoré par un corps culturel français: "Mon cartable est allongé comme un cadavre dévoré par les oiseaux"(119). Cette description très poignante montre que le geste de la maîtresse se vit comme une attaque violente sur sa propre personne. Si le triage du cartable semble extérieurement facile et simple, il s'avère néanmoins plus pénible et complexe sur le plan intérieur. Par la métaphore du cartable, Belghoul reflète que la maîtresse s'inspire de la structuration de l'espace social qui veut que la communauté maghrébine reste en marge de la collectivité

française. L'enseignante veut conformer cet outil ou le moi de la fillette aux critères de la société dominante. L'écrivaine souligne que le geste de l'institutrice est voué à l'échec car ce corps-cartable--ou moi de la fillette--relève du domaine de l'indivisible. Une fois que la maîtresse lui enlève sa spécificité arabe, elle finit par tout lui extirper, ce qui aboutit à réduire ce corps-cartable à l'image d'une représentation tragique d'un cadavre. En d'autres mots, pour tuer ce qui est inadmissible, l'écrivaine montre que ce processus passe inévitablement par l'élimination non pas d'un corps partiel mais d'un corps entier. Ce dernier n'est pas coupé, comme à l'image sociale, par une ligne de démarcation culturelle nette et précise mais il est justement traversé par des valeurs bi-culturelles entremêlées. Par cette scène clé de la métamorphose de la fillette en cartable, Belghoul arrive à faire valoir--bien plus que les deux autres écrivains d'ailleurs--que l'enfant se constitue en interstice vivant, une caractéristique qui met en valeur l'originalité de cette romancière. Elle continue d'insister sur ce phénomène d'un moi mêlé par la manière dont son héroïne réagit aux conseils de son enseignante à la suite de ce triage: "Sa voix bizarre embrouille tout dans ma tête. Est-ce que je la crois? [. . .] Ou bien, non! C'est elle que je trouve affreuse de raconter n'importe quoi! Je me tais." (121). Ce chemin tout droit que le père lui demandait de garder dans sa tête se trouve "embrouillé" par les paroles de la maîtresse. Ce brouillage des repères révèle ici que la séparation sociale qui existe nettement entre les collectivités française et immigrée se traduit chez cette enfant par un moi embrouillé. S'il est possible socialement de marquer la séparation entre l'école et la maison, Belghoul prouve qu'intérieurement cette distinction relève du domaine de l'absurde et de la folie puisqu'il est impossible



pour la fillette de maintenir une identité qui s'enracine dans un endroit homogène qui se conforme à celui de la maîtresse ou du père. Ces écritures en contact au lieu de prononcer une orientation évidente vont au contraire brouiller la direction d'une écriture-identité. De ce fait elle constate qu'elle ne pourra pas plaire à la fois au père et à la maîtresse car chacun requiert qu'elle se soumette à un endroit voire à une identité simple et cohérente. Belghoul montre d'autant plus son originalité en exprimant le refus de la narratrice d'adhérer à un tel principe de dépersonnalisation par une parole qui ne s'extériorise pas mais qui reste enfermée dans son ventre.

En restant muette, l'enfant s'efforce de conserver sa voix individuelle. Ce ventre-parole est un lieu où prend source son monologue qui va donner à ce texte une marque personnelle. Ce n'est donc pas par hasard que Belghoul choisit le cadre du monologue comme stratégie narrative pour son récit. En procédant de cette manière, l'écrivaine veut critiquer un système scolaire qui opère sous cette forme monologale pour établir un rapport entre l'enseignant et l'élève. L'étude de Danielle Leeman sur l'institution scolaire adresse ce phénomène: "L'élève a essentiellement affaire au monologue oral du professeur ou au monologue écrit du manuel, et il doit lui-même produire des textes monologiques, à partir d'une consigne qui contraint la forme de son discours (rédaction, exercice de grammaire, et.) c'est aussi le cas dans le cadre des méthodes dites "communicatives," où les élèves jouent un dialogue préétabli, ce qui exclut qu'ils négocient leur propre identité et leurs relations avec autrui" (148). Le personnage ne peut donc pas exprimer son originalité et son individualité dans un milieu qui n'est pas équipé à orienter l'enfant, qu'il soit français ou maghrébin, vers une

expression personnelle parce que “De son côté, lorsqu’il parle, l’élève transmet aussi une image de lui-même, mais qui n’est pas libre, étant largement surdéterminée [. . .] par l’institution (représentée en classe par le professeur) [. . .]” (149). L’enfant, quel qu’il soit, n’existe dans l’espace scolaire que par son aptitude d’imiter et de réitérer à la lettre les discours et les textes imposés par ce milieu. Belghoul dénonce ici une forme d’un enseignement mécanique et automatisé. Mireille Rosello met en relief dans son article que l’apprentissage de l’écriture “[. . .] ne demande aux élèves aucun don particulier sauf celui d’imiter, aucun effort d’imagination ou de création personnelle. Georgette doit sans cesse répéter un modèle que lui présente une figure d’autorité” (36).<sup>3</sup> Elle doit en effet réciter l’histoire de Rémi qu’elle a appris par coeur et recopier des textes que la maîtresse a choisis. L’espace du monologue à l’école étant prescrit par les autorités sociales, l’enseignant ne produit pas son propre monologue mais applique celui dicté par sa société. L’ironie du sort fait que Belghoul situe son récit dans un cadre du monologue inspiré par l’école non pas pour affirmer une conformation automatique à un tel concept mais plutôt pour revendiquer son rejet vis-à-vis d’un tel principe d’enseignement.

Belghoul s’approprie cet outil pour des fins qui résistent strictement à l’imitation et à la dépersonnalisation et opte, par conséquent, pour une forme qui se plie à une parole authentique et personnelle. Le monologue est par définition un style qui reflète le mieux la quête de l’individualité. L’étude de Ken Frieden se penche sur les particularités de cette forme:

mono-logos means 'solitary speech.' Monologue is not primarily a fact of human solitude but rather a mode of linguistic individuality [. . .] monologue is a turn away from dialogue. The "I" comes into conscious existence through language of inwardness [. . .] . Monologue is, then, a set of literary and rhetorical forms that represent and accomplish individuality. As individuality is both a linguistic and a subjective phenomenon, individual language is not merely 'the language of an individual'. Before assuming anything about speaking individuals, we must understand how speech itself can be individualized, how texts produce the appearance of individuality. (17,20)

L'espace du monologue permet à la narratrice de rester dans un espace d'individuation rendu possible dans un espace littéraire qui sert lui-même "[. . .] as a self-reflexive, formal linguistic object which required new investigative methods [. . .] . Language (langue) is defined as the code, the set of rules which allows verbal communication to take place, while speech (parole), be it written or oral, is an individual manifestation, the result of a personal interaction with the system" (Furman, 47). Cette parole muette, transcrite dans le texte révèle que l'unique moyen pour l'enfant de s'enraciner dans une parole personnelle se joue effectivement sur ce refus d'extérioriser une parole susceptible de la dépersonnaliser. Cette technique narrative met de surcroît en évidence une imagination fervente qui permet de valoriser un vécu qui est spécifique à cette héroïne. Ce langage individuel reflète une manière de penser et de percevoir qui est propre à la fillette, voire à l'écrivaine.

Le monologue textuel de l'enfant se distingue ainsi de celui du milieu scolaire, car il est plus adapté à ce ventre où s'enracine et reste enfouie une expression individuelle. Dans un premier temps, ce monologue évoque un lieu qui nourrit une parole inexprimée, rentrée et coincée dans son ventre : "Je me tais tellement je pue dans

ma bouche. Le goût sur la langue est de plus en plus mauvais. Si je l'ouvre, je sors un pet [. . .] . La sauvagerie, je la retiens dans mon ventre [. . .] . Je mets ma main sur ma bouche puante" (42). Ces mots qui restent longtemps prisonniers dans son ventre remontent jusqu'à sa bouche pour pourrir sur sa langue. De ce fait, cette parole considérée comme sauvage--c'est-à-dire autre--ne peut donc pas être extériorisée pour s'inscrire dans l'espace scolaire. Tout au long du récit, l'enfant reste donc muette dans cet environnement institutionnel. Le monologue permet d'expliquer les silences de l'enfant face à l'autorité de son enseignante. Sa parole, qui est vivante et active en elle, est morte et pourrie dans l'espace extérieur: "Moi, je souffre du mal de gorge tout le temps [. . .] . Ma voix est sans arrêt brouillée comme une radio en panne" (35). Elle n'arrive donc pas à émettre une parole claire, porteuse de sens: "Et si par hasard, j'ouvre ma bouche: je dis n'importe quoi" (108). Elle doit toujours se préparer pour émettre des sons cohérents: "Je tousse un peu pour dé-brouiller ma voix" (37). Cet élément d'une voix "brouillée" révèle davantage l'originalité de Belghoul qui réussit par cet instrument à mettre en relief que la parole de l'enfant est enchevêtrée et complexe. Ceci explique que la fillette est incapable de communiquer avec sa maîtresse et de lui parler dans une voix cohérente. Autrement dit, elle a des difficultés à émettre des sons qui se conforment à ce système, les siens étant brouillés, elle ne pourra que projeter une parole qui ne pourra pas être compris de l'autre. C'est pourquoi elle préfère se taire: "je ne dis rien" (26), "je suis muette" (64), je souffre du mal de gorge tout le temps (35). Ce silence souligne davantage qu'il est impossible pour elle de passer d'une voix brouillée à une voix audible et compréhensible. Elle demeure dans une parole enfermée: "Ma

voix et mon coeur résonnent, résonnent dans ma tête [...] dans ma tête je crie au secours" (68). Cette absence d'articulation dans ce système scolaire relève précisément que la fillette ne peut pas s'approprier une parole d'imitation. Le brouillement de la voix s'annonce déjà dans la stratégie narrative du roman qui fait que la voix de la narratrice est brouillée à celle de l'auteur. Par ce processus, Belghoul veut insister que son expression au même titre que celle de son héroïne ne peut pas s'avérer une parole libératrice car l'espace littéraire, comme celui de l'école d'ailleurs, se constitue comme un lieu d'imitation ne pouvant donc pas faciliter l'extériorisation d'une voix autre. Cette caractéristique distingue énormément Belghoul de Houari et de Begag qui perçoivent leurs textes comme un lieu de renouvellement et non pas d'emprisonnement.

Pour accentuer ce point, Belghoul fait en sorte que son personnage se réfugie dans un mutisme qui ne se fait valoir que dans ses interactions avec sa maîtresse. Cette dernière croit effectivement avoir à faire à une petite fille muette: "Tu ne réponds jamais [...] . C'est très impoli de ne pas répondre" (119, 120). L'enseignante ne peut donc pas deviner que son élève lui répond sous la forme d'un monologue. Belghoul en situant les réponses et les réactions de l'enfant dans un monologue intérieur, arrive à mettre en valeur une parole que l'autre ne peut pas corriger et dépersonnaliser. Cette voix intérieure qui reste prisonnière dans son être devient par conséquent le symbole d'une voix exclusivement personnelle et individuelle. Son style donne naissance à une voix brute qui n'est pas censurée. Cette forme met en juxtaposition deux monologues: ceux de l'institution scolaire et de la fillette. Pour conserver sa parole intérieure et survivre dans ce système, la fillette doit lutter mentalement par le même procédé.

Lorsqu'elle sent que l'école veut absolument la centrer dans son modèle exclusive, elle décide de s'enfuir: "Je suis dans la rue et je cavale à toute vitesse. Je me sauve de toutes mes jambes. Elles sont vivantes et filent comme une flèche tout droit [. . .] . Je galope comme un cheval rapide. Je m'enfuis loin, jusqu'au bout du plus éloigné de l'école. Elle est complètement cinglée, la maîtresse. Elle est gravement et tout à fait folle" (127, 128). Le comportement de la fillette révèle que Belghoul est contre un processus d'assimilation qui fait que l'école devient l'unique modèle qui forme le moi de son héroïne. Bien qu'elle ait réussi à fuir, elle craint que son père, qui exerce la profession d'éboueur, pense qu'elle a succombé aux valeurs de l'autre. Elle s' imagine que ce dernier récupère ses affaires dans la poubelle: "Il m'engueule! Il a reconnu mes affaires au milieu des saloperies. Il les range dans son sac et rentre furieux à la maison. --Pourquoi tu jettes? [. . .] . Ma parole t'es une enfant perdue... Tu sais pas c'que tu fais! T'as même jeté la parole de Dieu dans les ordures! J't'envoie à l'école pour sortir intelligente, instruite. A la finale, tu sors plus bête! Ta tête, elle est retournée. Et quand j'te parle, tu m'répondes à l'envers [. . .] . Il secoue la tête et ne me touche même pas. Il est trop dégoûté" (133). En insistant sur la réaction du père, Belghoul veut souligner que si la fillette reste dans ce milieu, elle finira par trahir le père en devenant complice d'un système ethnocentrique. Autrement dit, ce n'est plus la maîtresse qui exclut la culture du père mais l'enfant elle-même. En fuyant l'institution scolaire, la fillette fuit par conséquent un apprentissage de l'écriture qui pourrait solennellement l'enraciner dans une subjectivité française ce qui la couperait du chemin paternel, c'est-à-dire de son identité arabe.

L'écriture en soi s'avère l'arme qui va prononcer une rupture tragique de l'enfant de son milieu d'origine. Cette méthode scolaire ne fait qu'émuler un modèle de l'école coloniale qui se base sur des règles de l'exclusion des valeurs de l'autre.

Ngandu adresse ce phénomène de l'institution coloniale en Afrique: "Les premières définitions de l'écriture à l'école portaient d'une idée assez commune, selon laquelle le savoir et les connaissances scientifiques devaient répondre à un modèle unique et exclusif. Ce modèle voulait que l'Europe soit au sommet de la hiérarchie et des valeurs, et l'Afrique n'avait qu'à suivre des voies tracées par des siècles d'histoire, avant de prétendre à la même 'culture d'écriture'" (240). Belghoul reflète également que cette mentalité coloniale persiste dans l'espace scolaire post-coloniale. A la fin du vingtième siècle, l'école demeure encore un lieu où se pratique une défiguration culturelle.

Autrement dit, l'institution française d'aujourd'hui ne reconnaît pas encore à la culture d'origine, une "culture d'écriture" pouvant véhiculer au même titre que l'écriture européenne des valeurs qui sont égales à celles de l'Occident. En insistant sur le rapport de négativité qui s'installe entre l'enfant et le père, l'écrivaine accentue de surcroît le pouvoir monopolisant que l'école a sur la fillette. La reformulation de l'enfant dans l'écriture française ne fait que creuser un écart culturel et émotionnel entre elle et son père. Ngandu évoque dans ce même ouvrage l'effet de la scolarisation sur le monde intérieur du petit Africain colonisé: "L'écriture se transformait en un acte de distance intégrale avec son milieu, et davantage encore avec son histoire. Les thèmes de lectures dominés par les réalités occidentales et nos 'ancêtres les gaulois', jusqu'aux lettres orthographiées qui devaient marquer l'avènement à une 'culture supérieure', l'école de

*base* déjà portait en elle les rudiments de son autodestruction annoncée” (326-7). Le processus de socialisation française dans le milieu de l’immigration opère aujourd’hui, sur le plan affectif, de la même manière qu’au temps de la colonisation. La fillette véhicule malgré elle dans son espace-maison une écriture qui va être l’instrument de sa décolonisation et de sa déviation de l’endroit paternel. Ce phénomène engendre un conflit profond chez l’enfant que l’école ne peut saisir car l’institution croit que l’apprentissage de l’écriture ne peut que simplifier et faciliter une appartenance à un modèle homogène. L’étude de Rosello adresse le rôle considérable que joue l’école moderne à garantir une simplification identitaire par l’assimilation à la culture française: “alors que ce qu’apprend l’enfant à l’école, c’est une expérience d’une discontinuité extrêmement violente. En allant à l’école, Georgette n’apprend pas à être française, elle apprend que la culture française est, entre autres, un besoin de l’illusion selon laquelle, quand on appartient au groupe dominant, il n’y a pas de contradiction entre l’école et la famille” (41). En nourrissant l’illusion que ce lieu fonctionne comme un espace d’unité, cet environnement n’aboutit en fin de compte qu’à précipiter l’univers intérieur de la fillette vers l’autodestruction.

Après cet épisode avec la maîtresse, le personnage se retrouve dans un dépotoir où elle découvre une poupée avec laquelle elle s’imagine avoir une conversation:

--Tu viens tout à l’heure, chez moi. Je te nourris bien et tu fais ce que tu veux. Sauf des bêtises. --Oui, je veux bien y aller. Mais je traîne pas dehors! On y va? --Non, pas tout de suite. El... --Elle recherche encore, tu crois? --Comment tu sais... --C’est facile. Sion, tu n’es pas là. Au contraire, tu manges des lentilles à la cantine avec Mireille. La belle vie quoi! Je ris et je l’embrasse plus fort. C’est formidable et stupéfiante



comme moi, cette poupée. Je la réchauffe de tout mon coeur. Elle me ressemble comme ma fille. (150)

La poupée représente en quelque sorte l'*alter ego* (Bacholle, 150) de la fillette, ceci est visible par le fait que la poupée "sait que la maîtresse est aux trousses de la fillette" (Bacholle, 150) et que le personnage insinue que cette poupée lui ressemble. De là, on peut conclure qu'elle est son double. Cette poupée vient également à représenter la parole du père et par cette caractéristique Belghoul veut montrer que son héroïne est habitée par d'autres voix. C'est ainsi que la fillette imagine ce qu'il dirait s'il apprend qu'elle traîne dans les rues:

--C'est sûr. Une gosse perdue c'est une orpheline de la honte [. . .] . la race de l'fugitif c'est l'plus pire. Personne le veut ou qui l'ramasse. J'préfère qu'tu mort qu'ce chemin-là. J't'ai tout donné pour qu'tu trouves ta route [. . .] . Et tu racontes qu'ton père c'est un âne-alpha-bête... Des générations et des générations, on est restés propre. Toi, même pas huit années, tu m'ramènes une saloperie dans l'monde entier elle existe pas! Ma fille elle est perdue. C'est fini: t'es plus ma fille [. . .] . J'ai pas jeté ma langue dans les ordures. J't'ai tout expliqué. J'applaudis son imitation des deux mains. (150-1)

Cette scène indique que le double de la fillette se charge de représenter le père pour rappeler à l'héroïne qu'elle peut être la source de la brisure de la chaîne générationnelle. Ceci pousse la fillette dans un état de schizophrénie parce qu'elle découvre que l'écriture va la décentrer par rapport à la culture du père. Pour l'empêcher de sombrer dans la folie, cet *alter ego* lui suggère d'abandonner l'école: "Rentre chez toi et laisse tomber l'écriture. Regarde ta mère: elle écrit pas et elle se porte en bonne santé. Ton père aussi, il est d'accord. T'inquiète pas. L'école c'est important seulement si ça vaut le coup..." (151). Cette poupée conseille au personnage de suivre

le modèle de ses parents. C'est en effet en se tournant vers l'exemple de sa famille qu'elle s'aperçoit que leur équilibre mental résulte du fait qu'ils ne sont pas lettrés dans la langue française. Ils peuvent de ce fait s'ancrer dans une identité saine et inaltérée. Cet acte de l'écriture ne pouvant pas rester fidèle au nom du père, donne naissance à une écriture d'égarement et de démence. Par cet apprentissage, le personnage reconnaît qu'elle ne peut pas échapper à une métamorphose identitaire qui se conçoit comme un phénomène nuisible et tragique parce qu'il aboutit à une formation dans une signature française.

L'écriture de l'autre lui apprend en effet à signer d'un nouveau prénom, c'est-à-dire qu'elle l'enracine dans une subjectivité autre. Cette transformation dramatique est reflétée par la scène où l'héroïne rencontre une vieille dame qui lui demande d'écrire des lettres à la place de ses trois fils qui l'ont abandonnée. Face à une telle proposition, elle est contente de ne pas savoir encore écrire:

Heureusement, je suis analphabète. C'est terminé: je veux plus jamais un jour d'école. Sinon, j'apprends et elle me sort un porte-plume tout de suite. Et j'écris "chère maman" à une vieille toute nouvelle dans ma vie. Et je signe Pierre, Paul, ou Jean. Et si mon père l'apprend, il me tue immédiatement. Il ne m'enterre même pas: il ne creusera jamais la terre pour des inconnus pareils. Surtout, il gueule: "j't'envoyer à l'école pour signer ton nom. A la finale, tu m'sors d'autres noms catastrophiques. J'croyais pas ça d'ma fille. J'croyais elle est intelligente comme son père. J'croyais elle est fière. Et r'garde-moi ça: elle s'appelle Georgette!" (148)

L'écriture l'engouffre dans la folie puisque ce milieu devient l'instigateur d'une identité quelconque, collective et non pas individuelle--car elle ne tient pas en compte sa spécificité arabe. Les prénoms Pierre, Paul, ou Jean, comme l'a spécifié Sylvie

Durmelat dans son article sur l'apprentissage de l'écriture, sont des noms "par lesquels on désigne familièrement des personnes autres et quelconques, comme on dit 'machin', 'truc' ou 'chose', ce sont des prénoms presque indéfinis qui renvoient à une masse anonyme et indifférenciée, ce sont des noms qui dénomment" (45). Cette signature révèle que l'écriture française objectifie la petite fille qui devient l'objet de son énoncé et ne peut donc pas assumer le rôle de sujet. Elle se situe dans une écriture impersonnalisée, substitutive voire destructrice. C'est à partir de là que le dilemme de l'héroïne se lie étroitement à celui de l'auteur. L'écriture vient à symboliser pour Belghoul une écriture renfermée et fixe qui n'est pas équipée à valoriser sa diversité culturelle--et de là elle prend le contre-pied de la philosophie de Begag, qui comme on le verra dans le chapitre IV, voit ce phénomène comme un appareil dynamique et flexible. Cette perception de l'écrivaine s'explique par le fait que son père ne pourra pas avoir accès à ses écrits. Son discours ne peut servir que les intérêts de la communauté française et non pas ceux de la collectivité maghrébine, d'où un enracinement dans une discontinuité culturelle qui est inévitable. Belghoul se rapproche de ce fait des propos de Ngandu qui précise qu' "Il faut d'abord se convaincre que l'école et l'écriture sont des stratégies essentielles et doivent constituer des paramètres majeurs dans l'élaboration de tout projet de développement. Elles ne seront bien comprises que si elles fonctionnent dans un contexte qui ne coupe pas l'enfant de son milieu naturel, et qui ne le prédispose pas à des aventures intellectuelles étrangères à sa propre communauté" (243). L'écrivaine montre que tant que l'école et le foyer s'acharnent à ignorer et à exclure le moi composite de la petite fille, ils ne pourront que

déséquilibrer son identité. Ce décentrement constant inspire chez l'enfant des sentiments de folie qui découlent d'une part de l'écriture française: "Franchement, signer Georgette pour une vieille dingue ou pour une cinglée en voiture, c'est de la folie" (151). La vieille dame et la maîtresse sont toutes deux les instigatrices d'un espace qui transmet une identité Georgette qui pousse la fillette au délire. D'autre part, cette caractéristique de folie est également une particularité qu'elle accole à plusieurs reprises au père: "Il est comme fou et ces gens-là c'est dangereux de les contrarier" (32); "Il écoute mal son chef, ensuite il le critique à mort. C'est de la folie!" (33); "Je sais bien qu'il est dingue [ . . . ] je ne veux pas montrer un fou à la maîtresse" (36); "[ . . . ] j'en ai trop marre des histoires de fous qui ne s'arrêtent jamais" (59). Le père devient également porteur d'une parole hystérique. La folie du père et de la maîtresse se traduit par le fait qu'ils veulent la fixer dans une écriture homogène. Belghoul annonce ouvertement que l'enfant prend conscience de son aliénation par rapport à ces deux figures pouvoirs entre lesquelles elle se retrouve donc coincée. Elle est en effet prise entre: "[ . . . ] un fou au sang caillé et une cinglée plus grave qu'un dingue" (136). Ce passage met en évidence que la fillette est de surcroît cet interstice vivant qui ne peut pas, devant son père et sa maîtresse, s'affirmer en tant que tel. Elle est en effet dans l'impossibilité de raisonner avec eux car ils ne peuvent que lui communiquer une identité insensée et détraquée. En dénonçant la folie du père et de la maîtresse, le personnage montre ainsi qu'elle est la seule à être lucide sur sa subjectivité brouillée. Belghoul condamne plus sévèrement l'indifférence de la société dominante que celle de

sa propre communauté parce que le milieu français est le seul à lui pourvoir une écriture qui va lui permettre d'avoir accès à une expression littéraire.

### **La matrice titrale: affirmation d'une philosophie ethnocentrique**

Sous cette optique le titre de l'ouvrage de Belghoul va en outre revêtir une dimension symbolique puisqu'il réussit à résumer en un seul mot le dilemme de l'héroïne et de l'auteur face à sa formation scriptuaire.<sup>4</sup> Lors d'une interview Belghoul "dit avoir choisi ce nom à cause de ses sonorités, les plus étrangères qui soient à une oreille maghrébine, accroissant encore l'effet d'aliénation produit" (cité dans Durmelat, 47). Belghoul sent que cet apprentissage la coupe des sons de la langue arabe et par ce prénom français elle ouvre tout un débat

[. . .] de savoir *comment* le nom propre devient porteur de sens. Car il est évident que la dénomination dans l'univers romanesque n'obéit pas aux mêmes contraintes ni aux mêmes règles que dans les sociétés réelles. Si le trait du nom propre est qu'il renvoie à un référent unique, c'est-à-dire à un individu singulier dans le cas des anthroponymes, ce référent n'a qu'une existence fictive dans l'univers romanesque et ne renvoie à rien d'autre qu'au texte qui le constitue, de même que le personnage reste cet "être de papier" qu'on ne saurait confondre avec une personne réelle. (Gontard, 76)

Néanmoins pour Belghoul, cette dénomination ne reporte pas tout simplement à un personnage fictionnel. Georgette devient porteur de sens non pas sur un plan identitaire mais uniquement sur un plan culturel. Autrement dit, le titre ne réfère pas au sens propre du terme à un prénom ou à une identité mais il reflète une philosophie socio-culturelle française qui s'enracine dans des principes identitaires ethnocentriques. *Georgette!* met en valeur la mission culturelle de l'espace français de former toute cette nouvelle génération dans des sonorités purement française. L'école représente de

surcroît un système qui prédispose ces enfants à des expériences identitaires mécaniques. La matrice titrale évoque que l'apprentissage de l'écriture aboutit à l'effacement de toute identification à une dénomination kabyle. Le prénom à lui seul pousse à réfléchir sur toute une philosophie d'exclusion et de déculturation. Et ceci est d'autant plus mis en évidence par la tâche d'encre sur la page de couverture. L'encre avec laquelle elle écrit ne peut se traduire qu'en forme de tâche aux yeux du père qui voit dans ce texte un ouvrage illisible et inaccessible. Par ces empreintes de Georgette et de la tâche d'encre, Belghoul évoque déjà que son oeuvre ne peut être lisible que par l'école ou la société française. Nous voulons également nous attarder sur le point d'exclamation qui à notre avis réfère symboliquement au père. Ce dernier vient à représenter par cette ponctuation la droiture du chemin qu'il veut inculquer à sa fillette. Par ce titre Georgette et le point d'exclamation, Belghoul inscrit dans ce titre, la composition bi-culturelle de la fillette. Et ne pouvant pas soutenir uniquement les valeurs du père, cette enfant de l'interstice finit par concevoir son expérience scolaire comme un échec et ceci la pousse vers une orchestration de sa mort.

Ces images commencent à être nourries à l'école où elle s' imagine mourir pour se sortir d'une impasse de l'anonymat identitaire: "Je pense à mon enterrement: je dois pas mourir avant mon père [ . . . ] . D'un autre côté, si je passe avant son tour, il m'enterre proprement. Il creuse un trou et me couche à l'intérieur dans un drap blanc. Ensuite, il me recouvre. Et là, il le dira mon nom" (131). Par sa mort, la narratrice redonne au père le pouvoir de lui transmettre une signature arabe. La réappropriation d'une identité arabe ne peut avoir lieu que sur la terre d'origine. Ce terroir kabyle

devient en soi porteur d'une dénomination. La terre représente pour le père un point de repère et un ancrage nominal que l'immigration ne peut pas détruire:

C'est grâce à notre terre qu'on porte le nom de la famille. Si t'en a pas de terre, t'en a pas un pays. T'es un bohémien, t'es un gitan. Alors que nous, j'lai gardée pour mes enfants. On peut faire la maison, planter les arbres, cultiver l'jardin. Si on veut faire le cimetière dans notre bled, on s'enterre là éternellement, personne qui te déterre. Tu vois pas qu'ici, il faut payer la place tous les dix ans ou tous les vingt ans. Si tu payes pas, on va t'déterrer tes os et t'jette à la poubelle. Mais si tu m'écoutes, on t'couche dans la bonne terre quand t'es morte. On te met pas vivante dans les ordures d'ici. (128)

C'est par sa terre natale que le père communique à son enfant toute une histoire et tout un héritage qui restent uniquement attachés à l'expérience de son pays d'origine.

L'espace de l'immigration finit par se concevoir comme un lieu générateur d'une identité errante, anonyme et invisible.

Mourir pour l'héroïne ne relève pas tout simplement du domaine du fantasme puisqu'à la fin du récit l'errance de fillette dans la rue se termine par sa mort. Il faut préciser qu'ici qu'on ne sait pas si cette mort est imaginaire ou réelle: "La roue de voiture est sur mon ventre. J'ai déchiré mes vêtements. Je suis toute nue comme une saleté. Je saigne sur la rue. J'ai joué ma chance: manque de pot. J'étouffe au fond d'un encrier" (162). Il faut aussi noter dans cette dernière phrase du texte l'absence du point final. Cette particularité tend à conserver le récit non pas dans une clôture mais dans une ouverture permanente. Le texte de Belghoul devient un espace qui recherche une écriture dynamique. Par l'élimination de cette finalité, l'écrivaine s'écarte des discours socio-culturels français et maghrébin qui ont mis un point final à leur débat sur l'identité. En laissant son texte ouvert, Belghoul souligne que la question de la

subjectivité reste un phénomène sans conclusion qui remet en question l'immobilité des critères traditionnels. Par cette simple absence du point final, Belghoul a su mettre en évidence que le moi n'est pas une entité finie mais infinie, que sa construction est perpétuelle. Il ne peut y avoir une solution fixe, uniquement une solution mobile et adaptable aux besoins de chaque individu. Belghoul ne ressent pas cette mobilité dans l'écriture française qui finira par représenter pour elle une écriture pesante. La dernière phrase du texte exprime parfaitement cette caractéristique: "J'étouffe au fond d'un encrier" (162). Cette image très forte de l'encrier montre à quel point l'espace scolaire la reformule dans un espace comprimé. Autrement dit, dans cette école-encrier ce corps culturellement hétérogène est censuré par cet acte de l'écriture homogène. L'acte d'écrire s'invoque pour Belghoul en termes d'asphyxie: il lui est donc impossible de subsister dans un lieu qui ré-écrit et tache ce corps par l'encre d'un bleu national. L'écriture engendre la mort de l'écrivain qui a gardé le silence depuis la publication de son ouvrage. Ce je de cette dernière phrase du récit ne peut être que le je de Belghoul puisque la narratrice est supposée être morte, ce qui fait qu'on assiste ici à une double mort--celle de l'héroïne et celle de l'écrivaine. L'auteur prend ici la relève de la narration et dévoile clairement que ce récit est raconté par une voix dédoublée--qui est à la fois celle de l'auteur et celle de la narratrice. C'est uniquement à la fin qu'on arrive à cette réalisation d'un je embrouillé et enchevêtré. Cette procédure narrative montre que l'écrivaine et la narratrice souffrent toutes deux d'un malaise scriptuaire. Ces propos de Belghoul se rapprochent de ceux d'Assia Djebar pour qui l'écriture et la langue françaises engendrent une rupture avec sa société algérienne:



Parlant arabe au moins dans ma vie familiale et affective, dès que je dois 'm'exprimer' comme on dit sur mon expérience d'écrivain, je m'aperçois que ma pratique de la 'parole publique' est pour moi exclusivement en français. Venant d'un monde et d'une culture profondément marqués par une traditionnelle ségrégation sexuelle [. . .] venant donc de cette fatale, de cette mutilante dichotomie, je développe à mon tour, dans mon trajet individuel d'écrivain, une seconde coupure intérieure, un partage s'accroissant au fil des ans entre un parler arabophone [. . .] et une pratique précoce, parce que d'abord scolaire, de la langue française [. . .]. Ce que je voudrais faire sentir ici, c'est combien cette parole--apparemment mariée sans heurt à une écriture française de fiction--me paraît souvent une parole comme privée de son ombre. De sa source. De sa terre. (74-75)

Si pour Djébar son écriture est dépouillée de son ombre, l'écriture de Belghoul est quant à elle une écriture dépossédée de son souffle, car cet espace finit par l'asphyxier. Elle vit cette création littéraire comme un phénomène de répression et d'étouffement.

### **Conclusion**

Par la mort de la fillette, Belghoul se fait le porte-parole d'une écriture issue de l'immigration qui ne peut pas se conformer à une écriture palimpseste qui reformule l'héroïne dans une subjectivité uniquement française. Le moi ne peut pas être satisfait d'une écriture ethnocentrique prédisposée à donner à la romancière et à son personnage "[. . .] une peau bleue" (156). Belghoul démontre que cette métamorphose est irréalisable par l'épisode des chaussettes de couleurs différentes: "Mes chaussettes sont pas de la même couleur. J'en ai une verte et l'autre est rouge! [. . .] . Deux orphelines ensemble et j'ai une paire! [. . .] . La chaussette de ce matin c'était vraiment un sale coup [. . .] le survêtement par dessus [. . .] j'entre en classe. Mes chaussettes sont invisibles. Je les cache sous mes affaires et je marche dans des baskets montantes [. . .] le principal c'est de mettre les pieds au chaud [. . .] [mais] j'ai froid au pied. Avec des

chaussettes de différentes couleurs, c'est normal: je caille " (13-4, 71). Ce terme d'orpheline évoque, comme on l'a déjà mentionné chez Houari, l'impossibilité du moi de la petite fille de se former à partir d'un passé algérien ou français; la couleur verte représente effectivement un héritage algérien et la rouge la culture française. Les chaussettes sont aussi un moyen pour Belghoul de mettre littéralement sur le même pied d'égalité les deux univers dont est traversée son héroïne. Par le port de ces deux couleurs, l'écrivain reflète que sa protagoniste se situe dans une culture de l'entre deux qui ne peut pas être visible dans ce milieu scolaire. Par cette métaphore, elle veut montrer la difficulté de son héroïne d'exprimer son moi bi-culturel dans un cadre scolaire qui reste insensible à son moi hybride. Le rapport que l'héroïne établit avec l'école ressemble étroitement à la relation que Beghoul entretient avec l'écriture. Tout comme sa narratrice se situe dans une parole rentrée, l'écrit de l'auteur se discerne par un écrit qui se renferme sur lui-même et qui va jusqu'à l'étouffer. L'espace littéraire l'emprisonne dans une impasse scriptuaire puisque ce lieu ne peut pas lui permettre une plate-forme susceptible de l'aider à évoluer vers une expression interculturelle, c'est-à-dire une écriture qui montre ainsi qu'elle est traversée par une culture autre que celle de la culture française. Pour l'écrivaine, cette écriture la rend orpheline car elle exclut son père de sa formation et de son orientation identitaire. Cette encre bleue ne peut donc pas virer au vert pour donner naissance à un discours qui inclut l'héritage paternel. C'est pourquoi Belghoul résiste en tant qu'écrivaine à une écriture qui ne s'ouvre pas vers le père, c'est-à-dire son patrimoine kabyle. L'espace littéraire devient pour elle un lieu de négation. De là, on peut voir que la mort de la narratrice et de l'écrivaine n'est

qu'un procédé employé par Belghoul pour montrer qu'elle refuse de se couper des sons de son univers paternel et d'adhérer aux sons du monde de la maîtresse. L'auteur veut accentuer ainsi qu'elle ne veut pas être le produit d'une rupture culturelle parce qu'elle est issue d'un espace de l'interstice. Pour affirmer ce point, elle positionne son texte entre deux voix, celles de la narratrice et de l'auteur. Cette position indique d'autant plus que son souffle littéraire ne peut pas se réaliser à partir d'une écriture Georgette.

### Notes

1. Cette idée de corps souillé par l'encre et le henné a aussi été mise en valeur dans l'article de Sylvie Durmelat, p. 40.

2. En guise de protection, les Arabes ont pour la plupart en leur possession une représentation imagée d'une main appelée main de Fatma dont le centre comporte un oeil.

3. Je veux ouvrir une parenthèse ici pour dire que Rosello choisit de donner au personnage le nom de Georgette. A mon avis, ceux qui choisissent d'avoir recours à cette dénomination n'ont pas saisi que Belghoul a souhaité gardé l'anonymat de son personnage pour la soustraire à une identité-Georgette ou homogène.

4. De nombreux critiques se sont penchés sur l'analyse de ce titre tels que: Adelnader Benarab dans *Les feux de l'exil* (109,114); Alec Hargreaves dans *Immigration and Identity Fiction* (37,38); Michel Laronde dans *Autour du roman beur* (58).

### CHAPITRE III

#### **LE GONE DU CHAÂBA: ENONCÉ D'UNE ACCULTURATION?**

##### **Introduction**

*Le gone du Chaâba* d'Azouz Begag met en scène l'enfance d'un personnage dans un bidonville de la banlieue lyonnaise et ensuite dans les HLM de la Croix Rousse. Ce texte retrace ainsi le parcours scolaire du personnage principal nommé Azouz qui entame une lutte d'ordre intellectuel pour disparaître dans la société dominante afin de se sortir d'une culture maghrébine qu'il finit par percevoir comme inférieure et dévalorisante.<sup>1</sup> Le protagoniste est ainsi coincé dans un vécu qui se situe dans un réseau socio-culturel complexe qui s'organise justement autour d'un glissement constant entre les cultures algérienne--le Chaâba--et française--l'école. Les deux mondes, dans lesquels Azouz évolue, s'opposent dramatiquement sur des plans divers. Ils se distinguent d'une part au niveau de l'emplacement géographique; la famille d'Azouz habite en marge de la société lyonnaise. D'autre part, les traditions islamiques de sa collectivité maghrébine contrastent tragiquement avec celles des coutumes européennes. Géographiquement et culturellement, Azouz circule quotidiennement entre un univers composé d'une extrémité--la culture arabe--et d'un centre--la culture française. Contrairement aux personnages de Houari et de Belghoul, ce va et vient quotidien entre ces deux pôles ne semble pas à priori créer une ambiguïté de choix entre ce qui va constituer pour Azouz le modèle à suivre. Dès son passage à l'école, Azouz semble rejeter les principes de sa culture maghrébine supposée inférieure au profit de la culture française considérée supérieure et prestigieuse. Cette élimination de l'héritage d'origine

dans l'espace scolaire le différentie de l'héroïne de Belghoul qui ne voulant pas trahir son père refuse de succomber à un phénomène d'acculturation. Azouz qui n'a en vue que ses intérêts personnels finit par se convaincre que les valeurs de sa communauté maghrébine ne peuvent qu'entraver son assimilation dans l'environnement français. De ce fait, il ne fait qu'adhérer à une constitution identitaire fondée sur une théorie sociale pré-fabriquée. Homi Bhabha a soulevé cette problématique dans un article intitulé "Culture's in Between"; il souligne: "Too long have we been content to live off theory that has already been made elsewhere by others, adopting its enunciatory positions, assuming the roles in its drama, rather than creating new ones for ourselves [ . . . ] . Without question and drama, we have become heavy with too much uncreative theory" (211). Ces propos de Bhabha réfèrent à une théorie qui conçoit l'identité à partir de critères homogènes subissant le poids de traditions préexistantes. Begag montre que cet enfant, ne pouvant pas imposer au système français une subjectivité autre, se voit persuadé d'accepter une mentalité qui suppose que l'identité "is [ . . . ] an already given object" (Bhabha, 211). Ce modèle qui n'est pas ouvert à des réalités hétérogènes pousse le personnage à se situer dans une vision identitaire qui est prédéfinie. Et étant issu d'une culture maghrébine, il doit s'acculturer pour s'accommoder à ce cadre.

Par ce processus d'incorporation, l'institution scolaire tend à faire du corps identitaire d'Azouz un palimpseste où se développe uniquement les valeurs de la culture française. Une telle perception ne peut que forcer le protagoniste à évacuer les éléments culturels qui ne se conforment pas à une théorie identitaire de la société dominante. L'enfant ne peut donc pas échapper à un phénomène d'assimilation que Françoise

L'enfant ne peut donc pas échapper à un phénomène d'assimilation que Françoise

Lionnet définit en ces termes:

acculturation [. . .] as the *Oxford English Dictionary* would have it, to assimilate is 'to make like, to cause to resemble, to incorporate[. . .] to become conformed to' [. . .]. It has of course been ideologically and politically convenient for the dominant cultures to entertain the fiction of 'assimilation' as a means of incorporation--'civilizing'--those cultures viewed as too different and 'inferior' to be comfortably accepted and integrated into their norms [. . .]. In this view, the 'assimilated' are seen as existing passively, not as creative agents capable of transforming the practices that they come to adopt." (8-9, 11)

En voulant se situer dans une subjectivité valorisante, Azouz doit adopter passivement le modèle de l'autre au dépens de celui de son monde d'origine. L'énoncé s'organise donc autour d'une fiction sociale qui définit le moi à partir de concepts ethnocentriques ancrés dans des critères d'un système colonial dont les effets continuent de se faire ressentir dans une France post-coloniale. Cette mentalité qui régnait dans les colonies françaises consiste d'après l'ouvrage *Le portrait du colonisé* d'Albert Memmi "en une série de négations. Le colonisé *n'est pas* ceci, *n'est pas* cela. Jamais il n'est considéré positivement [. . .]" (105). Cette négation de l'autre qui relève précisément de "[. . .] *cette mystification colonisatrice* [c'est-à-dire que le colonisé] [. . .] n'est pas seulement défini par le colonisateur, sa situation est *faite* par la colonisation [. . .] [et il finit] par *s'accepter et se vouloir comme négativité* [. . .]. (Memmi, 152-3). A l'école, Azouz apprend à souscrire au mythe colonial qui persiste dans le cadre de l'immigration à conditionner une perception négative sur la culture de ses parents. Au *mythe négatif* de sa communauté d'origine, Azouz tente de lui substituer le *mythe positif* de l'espace scolaire.<sup>2</sup> L'école est en effet à la source d'une mutation illusoire d'un ailleurs--qui

représente les traditions négatives de sa culture maghrébine--vers un ici--qui réfère aux valeurs positives de la société dominante. Pour effacer son déséquilibre culturel, Azouz doit donc s'assimiler pour assurer sa promotion sociale. L'institution scolaire prend en main le destin identitaire d'Azouz et lui apprend ainsi à s'identifier à partir de ses théories homogènes qui découlent d'une mentalité coloniale et ceci ne fait qu'appuyer que l'identité se fonde sur des principes fixes. Quoique l'enfant soit tout à fait conscient d'une dépossession culturelle, il s'y soumet par nécessité sociale. Ce choix représente pour lui l'unique moyen de passer d'une situation défavorisée à un statut privilégié.

A ma connaissance, bien qu'un nombre de critiques aient perçu dans le récit de Begag un simple modèle d'acculturation, aucun d'eux n'a réfléchi sur cet énoncé pour dénoncer que l'école opère sur des enjeux d'ignomine pour conformer l'enfant à la société dominante. C'est pourquoi il nous semble important dans ce chapitre de nous pencher sur le discours du personnage pour montrer qu'une assimilation qui se forge à partir de mécanismes humiliants ne peut déboucher que vers une acculturation factice car elle procède à partir d'actes forcés. Pour bien comprendre le parcours du protagoniste vers une identité d'acculturé nous allons dresser dans une première partie un tableau de sa communauté maghrébine pour révéler que la relation qu'Azouz entretient avec la culture d'origine se construit à partir de traditions transplantées qui finissent par perdre leur signification hors du contexte algérien. Nous nous pencherons dans la seconde partie sur le cadre scolaire pour accentuer à quel point l'acculturation finit par signifier pour lui une stratégie de survie dans un cadre qui refuse de reconnaître sa diversité culturelle. Begag par cet énoncé du personnage fait valoir que ce

compromis scolaire peut donner une visibilité positive aux enfants issus de l'immigration maghrébine.

### **L'espace du Chaâba: l'espace d'une culture transplantée**

Le Chaâba--ou bidonville tel qu'il se définit par ce texte--se présente dès le départ comme un lieu qui s'oppose par sa localité et sa construction matérielle aux éléments de l'environnement français. La description qu'il prête à ce décor accentue un espace d'exclusion:

Vu du haut du remblai qui le surplombe ou bien lorsqu'on franchit la grande porte en bois de l'entrée principale, on se croirait dans une menuiserie. Des baraquements ont poussé côté jardin, en face de la maison. 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. Au bout de l'allée, la guérite des WC semble bien isolée. La maison de béton d'origine, celle dans laquelle j'habite, ne parvient plus à émerger de cette géométrie désordonnée. Les baraquements s'agglutinent, s'agrippent les uns aux autres, tout autour d'elle. Un coup de vent brutal pourrait tout balayer d'une seule gifle. Cette masse informe s'harmonise parfaitement aux remblais qui l'encerclent. (11)

Begag dépeint que ses abris fragiles sont bâtis rapidement pour subvenir aux besoins de la famille du personnage. Cet espace primitif compte effectivement les parents, les oncles, les tantes d'Azouz qui ont quitté leur territoire algérien pour bénéficier d'une meilleure vie dans cet environnement français. Le père d'Azouz, Bouzid, était le premier à avoir immigré en France et à avoir trouvé un travail dans une "[. . .] entreprise de maçonnerie" (17). Et ne pouvant pas "[. . .] refuser l'hospitalité à tous ces proches d'El-Ouricia qui ont fui la misère algérienne" (12), il a dû laisser cet "[. . .] amoncellement de huttes [. . .] s'ériger là" (12). Cette communauté s'est chargée elle-



même de se construire un habitat car la France au milieu des années cinquante n'était pas équipée à accueillir les familles des ouvriers maghrébins. Jusqu'à cette époque les immigrés étaient forcés de laisser leur famille derrière eux pour aller travailler en France. Ils logeaient dans des foyers de travailleurs destinés à recevoir les immigrés sans leurs familles. L'immigration familiale provoque une crise du logement et la France, étant lente à résoudre ce problème, force l'immigré à recourir à ses propres moyens pour s'édifier, en marge de cette société, un gîte qui prendra la forme de bidonvilles. La famille d'Azouz représente donc une génération qui a dû requérir à des moyens primitifs pour se construire un logis fragile et déplorable et se créer physiquement et culturellement une place en marge de cet espace d'accueil.

En capitalisant le "c" de Chaâba l'écrivain en fait un nom propre pour insister qu'il vient à représenter pour le protagoniste une Algérie en France. Begag accentue ici que le rapport qu'Azouz aura avec ce terroir d'origine des parents ne se fera qu'à travers le Chaâba. Ce lieu représente pour cet enfant qui est né à Lyon et qui n'a jamais eu de contact avec ce pays d'origine, son initiation à des traditions venues de cet ailleurs. Ce Chaâba s'édifie comme un lieu où les parents ont "gardé leur style de vie premier" (Chaouite, 48) afin de résister, sur le plan culturel, aux influences de la culture dominante. Dans ce milieu du Chaâba--et par la suite celui des HLM--se conserve la marque distincte de la ségrégation sexuelle. Les hommes occupent l'espace public car ils travaillent à l'extérieur et les femmes restent à la maison pour vaquer aux tâches ménagères et veiller sur les enfants. Toutes ces femmes restent cantonnées à l'espace privé du Chaâba: "Aucune des femmes ne travaille en réalité et, de l'aube au crépuscule

et du crépuscule à l'aube, elles sont scellées aux tôles ondulées et aux planches du bidonville. Pour le nettoyage de la cour, du jardin, des WC, le tour de rôle est peu respecté. Les nerfs flanchent facilement" (10). Dans cette communauté du Chaâba les femmes peuvent circuler en dehors de leur baraque pour se servir de la pompe à eau qui se trouve à l'extérieur de leur logis. Cette proximité physique leur permet de se côtoyer journallement. Mais une fois que ses familles déménagent dans les HLM, ces femmes ne jouissent plus de ce rapprochement. Dispersées parmi les différents HLM des banlieues lyonnaises, elles sont restreintes dans leurs mouvements parce qu'elles restent enfermées, comme la mère de Zeida, entre les quatre murs de leurs appartements. La mère d'Azouz pour passer son temps dans cet espace circonscrit des HLM s'occupe de faire le ménage: "On dirait qu'elle prend du plaisir à astiquer le sol carrelé, aussi lisse que les vitres des fenêtres. Pendant des heures elle fait briller la table, les chaises et les blocs muraux en formica. Tous les objets qui l'entourent la fascinent. Il suffit de l'observer caresser le frigo lorsqu'elle le nettoie. Elle craint de l'écorcher [ . . . ] . Bouzid est au travail et Emma est reine chez elle, détendue" (175). Begag limite sa perception sur ces personnages féminins à une image strictement domestique. Pour l'écrivain, ce rôle que maintiennent ces femmes dans un espace privé est le produit d'une culture féminine maghrébine transplantée qui édicte leur place dans leur nouveau cadre d'accueil.

Cette première génération de femmes se raccroche en effet étroitement à des traditions qui les rapprochent du vécu de celles du pays d'origine. Leurs existences dans cet environnement d'adoption n'est que la continuation d'un statut qui se définit

d'une part par l'enfermement et d'autre part par la ségrégation sexuelle. C'est ainsi que le modèle de la femme arabe qui s'offre à Azouz est celui d'une mère, d'une tante, d'une soeur, ou d'une cousine qui sont supervisées rigoureusement par la gent masculine. C'est alors qu'Azouz a devant les yeux une mère qui est sous la tutelle paternelle. Enfant, il se rend compte d'une image maternelle en situation de subalterne et il n'hésite pas dans certaines situations à lui rappeler son statut de femme dominée. La relation qu'Azouz établit avec sa mère est un rapport qui passe d'abord par ce regard masculin qui relève de la culture maghrébine. Lorsque par exemple sa mère le force, les jours de congés scolaires, à aller travailler avec son frère et ses cousins au marché, Azouz refuse de lui obéir: "--Et d'abord, je vais dire à Abboué que tu veux nous envoyer au marché [. . .] elle se remet à son oeuvre traumatisée par ma menace [. . .]" (31). Par ce passage, Begag souligne qu'Azouz est formé dans des valeurs. Il prend conscience à un très jeune âge que sa mère dépend fortement de l'autorité masculine. C'est pour cela qu'il a l'audace de résister à ses ordres car il sait très bien qu'ils ne peuvent pas faire le poids contre ceux du père. C'est pourquoi Azouz se permet de faire cette remarque désobligeante et rabaissante qui rappelle à sa mère sa condition d'infériorité par rapport à celle du père et même du fils.

Les comportements masculins et féminins sont ainsi gérés par des traditions "islamiques" qui les enferment dans des rôles spécifiques à leur sexe. La scène où Zidouma, la tante d'Azouz, résiste au pouvoir de Bouzid illustre parfaitement une transgression de ces termes traditionnels car sa conduite va à l'encontre des règles prescrites par les coutumes du Chaâba. Cette dernière tient tête à Bouzid après que ce

dernier a humilié son mari. Bouzid est enragé contre son frère puisque la police, aidée d'Azouz, a découvert qu'il tuait illégalement des moutons: "--Salopard! A cause de toi, la boulicia vient chez moi, maintenant! Tu n'as donc aucun honneur, aucune honte, me faire ça à moi! Tu es maudit. Allah te fera payer ton ignominie. Il s'empara hargneusement de tous les morceaux de viande, les jeta à terre dans la boue, les piétina comme s'il avait son frère sous ses chaussures"(130). Zidouma qui était dehors près de la pompe "[. . .] le dévisagea pour la première fois de sa vie" (131). Ce geste indique que Zidouma, en refusant de baisser automatiquement les yeux pour montrer sa docilité à Bouzid, défie son autorité et enfreint les limites de son sexe. Elle ne se contente pas uniquement de le scruter mais elle va jusqu'à l'insulter: "la bouche tombante, le nez retroussé, les yeux noyés de haine. Elle osa. --Qu'est-ce que tu es donc? Allah en personne? Nous ne sommes pas tes esclaves. Tu n'es qu'un être humain [. . .]. C'est à cause de ton fils que la boulicia a tout découvert, c'est lui que tu dois battre... --Rentre chez toi, femme! Ces histoires ne te regardent pas!" (131). Bouzid, en s'adressant à elle par le terme "femme" et non pas son prénom, veut ainsi lui rappeler son sexe et son rang par rapport à lui. Cette dénomination est supposée la rabaisser et lui rappeler sa soumission devant le pouvoir de Bouzid ne fait que l'enrager:

"Non, je ne rentre pas chez moi. Je suis libre. --Rentre dans ton trou, t'ai-je dit, ou bien je vais te faire rentrer! --J'ai dit non. Frappe-moi! Allez! Frappe-moi! Sur ces mots, mon père se jeta sur elle sans retenue, l'agrippa par les cheveux pour la traîner dans sa hutte. Les voisins sortirent affolés par les cris, les pleurs des enfants. Trois hommes ceinturèrent mon père. --Elle veut devenir un homme, maintenant, cette sâle. Ecoutez-la, elle m'insulte. Lâche-moi, je vais l'égorger, je vais boire son sang [. . .]." Les mois ont passé. Le Chaâba avait jusque-là survécu aux guerres du bassaine, aux batailles de clans, aux putes, mais

le scandale de la boucherie clandestine a été fatal. Zidouma a été trop loin. Elle a brisé l'indestructible. Entourée de ses amies de clan, elle est devenue celle qui a osé. Osé tout court. Elle se sent forte depuis, encouragée par celles qui n'attendaient que cette aubaine pour braver l'autorité du maître du Chaâba. Zidouma a gagné, et la moitié du bidonville lui appartient, l'écoute, l'appuie dans ses décisions. (131, 136)

Le regard que pose le protagoniste sur cette scène dévoile qu'il a intériorisé une perception formée à partir d'une culture masculine maghrébine. Ceci souligne que Begag lui-même porte un jugement qui s'enracine profondément dans un regard qu'il a hérité de cet univers patriarcal maghrébin. Autrement dit, au sein de cette collectivité du Chaâba, l'écrivain met en valeur un comportement féminin qui ne doit pas dépasser les limites prescrites par les hommes. En comparant la conduite de Zidouma à celui d'un homme, l'écrivain décrit ce personnage féminin comme une femme rebelle. Cette scène d'une importance clé, indique qu'Azouz est habité par des valeurs arabes puisqu'il perçoit Zidouma non pas comme une femme émancipée mais comme une transgresseuse. Sa révolte n'est pas forcément le résultat d'une influence occidentale mais elle est selon moi l'expression d'une forte personnalité. En faisant valoir ses propres opinions, elle s'élève au rang des femmes *fitna*, un terme arabe qui signifie chaos ou désordre car elle bouleverse l'ordre patriarcal. Ce passage dévoile que Begag ne réussit pas à pénétrer cet univers féminin pour le décrire à partir d'un regard interne et par ce fait il se positionne en dehors de ce monde qui lui demeure étranger. Cette extériorité adoptée par l'écrivain se situe sur un plan double; cette distance qui se crée entre lui et ces femmes du Chaâba n'est donc pas seulement le résultat d'un regard

masculin marqué par la culture d'origine mais il est également dû à une perception influencée par la culture française.

Autrement dit, à cette impression du dedans--d'une perception masculinisée--il faut ajouter une vision extérieure au Chaâba. Cette caractéristique est particulièrement visible dans l'épisode qui décrit une dispute entre les femmes devant la pompe à eau. Le tableau que Begag dresse de cet incident relève du théâtre et du folklore: "Clan contre clan, derrière les ténors du Chaâba, ma mère et ma tante Zidouma, les femmes s'empoisonnent la vie. A chaque fois que la guerre éclate, elles se déchirent la peau et les binouars, elles s'arrachent les scalps, elles jettent dans la boue du jardin les draps et le linge tout juste lavés, raclent le fond de leur gorge pour sortir leur mépris le plus expressif et le plus coloré; elles se lancent même des mauvais sorts. J'aime bien ce théâtre" (9). L'utilisation de la troisième personne du pluriel élabore une distance entre Azouz et ces femmes. En comparant leurs comportements à un spectacle primitif, le personnage veut souligner que leur conduite n'entre pas dans la norme coutumière masculine ou française. En se situant en dehors de cet univers féminin, il ne fait qu'affirmer une position qui l'écarte de sa propre culture.

Les femmes du Chaâba finissent par représenter pour Azouz le symbole d'une visibilité culturelle négative. Ceci est parfaitement illustré dans la scène où la Louise, une Française qui habite à proximité du Chaâba avec son mari, les entraîne à aller chasser les prostituées de leur quartier: "A la hauteur du petit chemin qui part du Chaâba pour rejoindre le boulevard, trois putains travaillent à l'abri des platanes [ . . . ] . La Louise a demandé à Bouzid l'autorisation d'aller chasser le diable avec les femmes du

Chaâba [. . .] . Cet après-midi, elle a donc réuni ma mère, Zidouma et toutes les femmes fortes. D'un pas décidé, la compagnie des binouars multicolores s'engage dans le petit chemin qui conduit au boulevard, derrière la femme au pantalon. Certaines se sont cachées la tête dans une serviette pour rester anonyme" (47, 50-1). Les couleurs de leurs habits contrastent si fortement avec le décor de l'autre que même les prostituées sont choquées devant un tel spectacle: "Surprises au départ par la délégation venue les menacer les filles réagissent crânement. L'une d'entre elles, la plus âgée, fait un pas en avant hautaine:--Non mais dis donc, la mémé, tu crois p'têt que tu vas nous faire peur avec ta bande de moukères bariolées? [. . .] . On va rester là et toi tu retournes dans ton jardin avec tes brebis du Djebel" (51-2). Une fois qu'elles sortent de l'espace privé, elles se font forcément remarquer par leurs tenues vestimentaires maghrébines. C'est pourquoi les prostituées ne les prennent pas trop au sérieux et tournent en dérision leur mission par des remarques culturellement dévalorisantes et rabaissantes. Ces femmes supposées être les véhiculaires de valeurs traditionnelles finissent par matérialiser un rappel ridicule à un univers incompatible et inférieur à celui de l'environnement d'accueil. En dépeignant une immigrée maghrébine enfermée dans des habitudes de son ailleurs, Begag n'a pas pour objectif de faire de son oeuvre un roman pédagogique susceptible d'éclairer l'autre sur cet espace féminin. Cependant, il a pour but d'aider le personnage à exprimer leurs écarts à l'égard d'une culture féminine qui représente pour eux le symbole de traditions immuables. De là, Azouz rejoint les propos de l'héroïne de Belghoul qui, comme nous l'avons vu, voulait que sa mère s'habille à la manière de sa maîtresse pour ne pas se détacher de la société dominante. C'est ainsi que l'apparence

de cette première génération d'immigrées incarne de surcroît pour Begag l'échec d'un cadre maghrébin qui refuse de s'adapter et de s'assimiler aux aspects de ce nouvel univers.

Cette caractéristique ne relève pas uniquement de l'univers féminin mais elle est particulière à toute une collectivité du Chaâba qui se soustrait aux influences de l'autre en conservant leurs valeurs religieuses musulmanes. Là encore on peut ressentir que le rapport qu'Azouz entretient avec ce cadre islamique a pour dessein d'évoquer son dépaysement et sa désorientation vis-à-vis de tels pratiques. La description du rite de la circoncision projette les véritables sentiments du narrateur vis-à-vis de coutumes qu'il juge saugrenues car il n'arrive pas à en déterminer l'utilité et le sens. Le tableau que Begag dresse de cette cérémonie n'est pas du tout fait pour instruire le lecteur étranger sur les croyances de l'espace du Chaâba, mais pour exprimer une opinion personnelle à l'égard d'une foi imposée sur le protagoniste. Pour l'enfant les habitudes islamiques relèvent, comme chez Zeida, du domaine du mystérieux. N'ayant effectivement pas eu de contact direct avec l'Algérie, Azouz ne conçoit pas la tradition de l'excision comme un événement sacré qui reflète son passage de l'état de l'enfance à celui de l'adulte. L'auteur, par la manière dont il narre cet épisode, subtilise à cette cérémonie son caractère religieux. Ce rituel est investi de termes qui reflètent que le personnage est mené à l'abattoir pour faire face à son "bourreau" (109):

Le tahar [la personne qui baptise] s'est levé de la table pour pénétrer dans la salle d'exécution. [Il] prépara ses instruments [. . .] j'étais hissé sur la potence, les membres immobilisés [. . .]. Le tahar m'a pris le sexe dans les doigts, a fait émerger le gland rose. En voyant cette opération, la douleur a commencé à m'envahir et j'ai pleuré très fort. Ensuite, il a tiré



vers l'avant toute la peau superflue en poussant mon gland vers l'arrière, avec son pouce. J'ai hurlé, mais le cri de ma souffrance était couvert par les chants et les youyous des femmes. Mon fils est un homme, il ne pleure pas me répétait mon père [. . .]. En constatant le désastre, j'ai serré les dents pour ne pas cacher mon mépris. J'avais cédé mon bout de chair pour rien. (111, 117)

Le lexique que Begag utilise pour décrire le baptême d'Azouz dévoile que le narrateur n'a pas été préalablement instruit par ses parents sur l'importance de ce cérémonial. En l'absence d'une explication culturelle qui reste encore véhémente pour l'auteur, il a forcément recours à la culture de l'autre pour comprendre la signification de tels rites. L'auteur lui-même ne recherche pas à comprendre avec du recul les raisons de telles pratiques et limite le regard de son personnage à une description qui découle d'un contexte strictement français: "[. . .] j'ai passé mon diplôme d'Arabe [. . .]. En devenant bon musulman, j'ai perdu un bout de moi-même, mais j'ai gagné un vélo rouge" (113). En comparant ce baptême à un diplôme, en se proclamant bon musulman, et en insinuant qu'il a donné son bout de chair pour rien, Begag veut insister en quelque sorte que cette coutume n'a donc eu aucune conséquence répercutante sur le monde intérieur d'Azouz. Elle n'a eu pour effet que de le marquer physiquement. Le romancier en soulignant ici que ces traditions émanent de l'absurde se différencie par ce regard moqueur de Houari et de Belghoul. Ces deux écrivaines honorent une culture d'origine à travers des héroïnes qui restent fortement attachées soit à la mémoire maternelle ou soit au chemin paternel. Contrairement à Azouz, Zeida et la protagoniste de Belghoul refusent de se reformuler dans une perception purement occidentale parce qu'elle tend vers une dévalorisation culturelle.

Ce jugement que l'auteur passe sur la pratique de la circoncision évoque sa résistance et celle de son personnage à l'égard des coutumes islamiques. Begag affirme d'une certaine manière une position anti-islamique qui est plus évidente et plus prononcée dans son deuxième ouvrage *Béni ou le paradis privé*, qui constitue la suite à ce premier livre. Dans celui-ci, Begag fait le récit d'un adolescent qui conçoit sa culture d'origine comme un fardeau dont il veut absolument se débarrasser pour adhérer exclusivement à la société française. Dès l'ouverture de ce récit, le narrateur qui se nomme Béni critique des habitudes musulmanes qui n'ont pas sur leur agenda des fêtes, la célébration de Noël:

Noël et son père barbu ne sont jamais rentrés chez nous, et pourtant Dieu sait si nous sommes hospitaliers! Jamais de sapin-roi-de-forêt devant la cheminée [. . .] encore moins de crèches avec des petits Jésus et des moutons au chocolat. Rien du tout. Et tout ça parce que notre chef à nous c'est Mohamed. Dans son bouquin, il n'avait pas prévu le coup du sapin et des cadeaux du 25 décembre. Un coup comme ça ne se pardonne pas facilement. On aurait presque envie de changer de chef, du coup, pour faute professionnelle! [. . .] mon père ne voulait pas entendre parler de Noël des chrétiens. Il disait que nous avions nos fêtes à nous [. . .]. Mais les fêtes des Arabes n'étaient pas spécialement célébrées pour les enfants. (7)

Ce passage dévoile que Béni pose un regard altéré sur l'Islam puisqu'il refuse ouvertement les habitudes qui découlent de ces croyances. Begag emploie l'exemple de la religion pour illustrer que les coutumes maghrébines se vivent d'une manière différente d'une génération à une autre. Les parents ressentent en effet "cette culture d'origine comme une histoire. Elle est la mémoire, le stock de sens à partir duquel ils déchiffrent et comprennent le monde actuel, y compris celui de leur exil" (Chaouite, 49). En revanche, dans cet espace de l'immigration, les parents se situent eux-mêmes

dans des traditions transplantées qui sont partielles.<sup>3</sup> Autrement dit, ils n'ont pas pu transporter avec eux une culture totale et c'est ainsi qu'ils ne peuvent communiquer à leurs enfants qu'un héritage morcellé. Ceci explique que Béni et Azouz se sentent déséquilibrés par rapport à des habitudes qui ne sont pas reconnues et valorisées par la société dominante. Cette négativité qui se dégage des descriptions culturelles ne sont dépeintes que pour montrer l'engagement de l'auteur dans une voie qui s'éloigne de l'esprit de sa communauté. Il sympathise et respecte certes que ces premiers immigrés s'accrochent à des traditions qui les aident à endurer leur exil. Toutefois, il n'accepte pas lui-même de se conformer aveuglément au modèle prescrit par son groupe et tente de repenser cet héritage pour en trouver un qui répond le mieux aux besoins d'un être désireux de se débarrasser de tout aspect qui le maintient dans un statut secondaire. Il faut noter ici que, de nos trois auteurs, Begag est le seul à dresser un tableau détaillé des traditions que sa famille conserve en marge de la collectivité française. Il insiste sur ce point pour justifier en quelque sorte les raisons qui vont pousser Azouz à adhérer à un cadre français qui se distingue par des valeurs supérieures. Si ce rapport culturel au Chaâba s'établit sous une forme négative, il en est tout autrement pour les activités qu'Azouz partage avec les autres enfants de son milieu. La relation à l'enfance ne revêt un caractère positif que lorsqu'elle se détache d'un contexte qui est lié à la culture du Chaâba.

### **Le Chaâba: les activités de l'enfance**

Le cadre du Chaâba représente le berceau d'une enfance qui marque énormément Azouz. Cette communauté, située en dehors de la société lyonnaise,

engendre des récréations qui vont se différencier de celles des enfants français. En décrivant les jeux de son protagoniste, Begag ne veut pas accentuer les conditions misérables de l'enfance au Chaâba d'Azouz. Au contraire, il désire la rentabiliser pour la rehausser au même pied d'égalité que n'importe quelle autre. Pour réussir à ne pas donner à ce vécu une dimension tragique et désolante, l'écrivain évite de le comparer aux occupations des enfants français pour ne pas lui prêter des caractéristiques qui relèvent essentiellement d'un statut engendré par une situation d'immigration. Les événements sur lesquels Begag s'attarde marquent non pas une enfance d'un protagoniste issu de l'immigration maghrébine mais tout simplement d'un enfant. Et c'est à partir du ton nostalgique qui accompagne ces scènes que se dégage des souvenirs mémorables et inoubliables de cette époque de l'innocence. Le Chaâba, où vivent tous les proches d'Azouz, permet aux enfants de se côtoyer quotidiennement et de partager des jeux spécifiques à cet environnement. Azouz raconte la fois où ils ont dû chasser les prostituées de leur quartier. Il parle aussi "[. . .] des heures entières [passées], avec les autres gones" (33) à discuter dans une cabane, à jouer au chasseur "[. . .] à la recherche de gibier" (34). Il décrit également les jours où les éboueurs viennent vider leurs ordures sur les rives du Rhône. Lorsqu'ils arrivent, toute la marmaille du Chaâba se précipite derrière ce camion qui "avance à très faible allure comme un dessert: un camion de poubelles majestueux, plein aux as, débordant de trésors de tous côtés" (37). Une fois que la benne est vidée, Azouz et les autres enfants se précipitent sur les déchets:

Tout le monde s'empresse de se jeter sur quelques mètres carrés d'immondices immédiatement décrétés propriété privée [. . .] . Et la fouille minitieuse commence. Les manches retroussées jusqu'aux épaules et le pantalon jusqu'au nombril, j'exhume du tas d'ordures des vêtements, de vieilles paires de chaussures, des jouets surtout, des bouteilles, des bouquins, des illustrés, des cahiers à moitié écrits, des ficelles, des assiettes, des couverts [. . .] . Après une investigation minitieuse [. . .] je décide de rentrer au campement. Afin de rapporter les trésors dans ma caverne [. . .]. (38-9)

Cette scène dévoile que ces deux mondes s'opposent sur le plan de l'abondance matérielle. Et c'est à partir de ces débris que ces enfants sont d'une certaine manière introduits à l'univers opulent de l'autre. Dans ce passage Begag n'insiste pas sur le manque mais sur ce que ces gones ont la possibilité de s'approprier grâce à ces immondices. Ceci leur permet d'une certaine façon de profiter des biens de la culture française qu'Azouz va jusqu'à qualifier de trésors pour symboliser à quel point ce tas d'ordure se métamorphose pour lui et les autres gamins en une montagne de richesses.

Begag appuie davantage la pauvreté qui caractérise le Chaâba par les visites chez la Louise. Cette dernière leur procure des goûters qu'ils ne peuvent pas s'offrir chez eux: "Alors nous foulons la caverne de Louisa Baba [. . .] . Et puis c'est la grande bouffe de 4 heures. Les tartines sucrées s'activent entre le bol et ma bouche à une vitesse qui laisse M. Gu perplexe. Il sait que chez nous il n'y a jamais de chocolat, pas plus de confiture. Au menu de 4 heures, seulement du pain et des carrés de sucre" (42-44). Cette métaphore de "Louisa Baba"--qui fait naturellement référence à l'histoire d'Ali Baba, l'un des contes des *Mille et une nuits*--est fait pour insister sur des enfants qui tentent d'imiter selon leurs moyens financiers les habitudes des goûters de l'autre en improvisant chez eux avec du sucre et du pain. Ceci symbolise que ces gones intègrent

un élément culturel qui provient de la société française dans leur monde du Chaâba. Ces activités, que Begag décrit, montrent que l'enfant partage avec les autres garçons des moments privilégiés car une fois qu'il déménage dans les HLM, Azouz se sent malheureux. Ce départ du Chaâba symbolise pour lui la fin d'une enfance heureuse et d'occupations étroitement liées à ce lieu: "Finis les remblais, finis les camions de poubelles, finis les cabanes dans la forêt, finis les putes, finis la Louise [...]". Le cœur serré, je promène mon regard sur tous ces endroits que j'ai aimés" (161,162). Cette relation affective qu'il entretient avec cet environnement s'exprime uniquement en rapport avec ses jeux d'enfance. Cette nostalgie révèle que le personnage n'a pas souffert de ses conditions de vie dans ce bidonville et que cette différence matérielle n'a pas eu des effets aussi tragiques et répercutants sur lui que cette inégalité culturelle dont il va souffrir dans l'espace scolaire. En d'autres termes, ces privations matérielles ne vont pas avoir de répercussions aussi dramatiques sur Azouz que celles qui vont se faire ressentir sur le plan culturel engendré par son appartenance à une communauté maghrébine. En effet "à partir du moment où l'enfant s'est mis en contact avec l'extérieur, le noyau identificatoire parental ne fait pas le poids face à celui plus massif de la société des institutions où l'enfant est appelé à vivre. La mobilité des enfants pervertit les projets de transmission culturelle des parents [...] cet héritage souffre d'une dévalorisation dans l'imaginaire et les discours de la société d'accueil" (Chaouite, 48-9). Les traditions d'origine, une fois en contact avec celles de l'école, vont représenter pour Azouz un rappel douloureux à une collectivité de culture inférieure.

### **L'école: espace d'acculturation**

L'espace scolaire va se constituer, tout comme nous l'avons vu chez Belghoul, comme un milieu de négation de la culture algérienne parce que cette dernière s'érige comme l'anti-modèle au modèle français. L'entrée à l'école va initier l'enfant à un mythe de négativité, qui relève précisément du régime colonial ou plus spécifiquement appelé aujourd'hui régime républicain, qui persuade l'enfant qu'il est habité par un monde inférieur. Cet environnement français a en effet pour objectif "[. . .] d'enfermer l'autre dans une image factice de lui-même, de l'acculer à ne pouvoir se vivre comme créateur de sa propre identité à partir de ses propres choix et références" (Chaouite, 52). La relation qui s'établit entre lui et l'école est caractérisée par un rapport artificiel car ce milieu élimine une réalité identitaire au profit d'un moi qui se fonde strictement à partir des critères de la société dominante. Il est tout naturel que l'enfant se sente intimidé culturellement face aux structures traditionnelles de l'autre qui semblent lui présenter une image claire de ce qui est à exclure et à inclure. Azouz, dans ce va et vient entre ces deux mondes culturellement fermés l'un à l'autre paraît s'incliner vers le modèle scolaire. Les habitudes du Chaâba étant considérées comme désavantageuses, il est tout à fait normal qu'Azouz est prédisposé à être séduit par des valeurs soi-disant supérieures. Il est en effet "[. . .] dans la nature humaine de vouloir s'identifier et appartenir à un groupe, à une culture qui donnent satisfaction. Sans bien-être positive et sans avantages bénéfiques, il ne peut y avoir d'identification; sans identification, il n'y a pas d'appartenance" (Gazabon, 13). L'enfant devient un palimpseste vivant où se ré-écrivent les formules identitaires du système scolaire.

Pour mener à bien son assimilation et le soustraire aux valeurs d'une culture non-française, cet espace lui inspire dès le départ des sentiments de malaise envers les traditions de son Chaâba. Une impression de honte, un thème qui se répète à travers ce texte, envahit le personnage à chaque fois que les éléments culturels de son milieu s'opposent à ceux de la communauté dominante. L'école provoque tout d'abord chez Azouz une émotion d'embarras envers son bidonville. Il se rend parfaitement compte qu'il se situe géographiquement et économiquement dans un habitat qui contraste fortement avec celui des élèves français:

Je sais bien que j'habite dans un bidonville de baraques en planches et en tôles ondulées, et ce sont les pauvres qui vivent de cette manière. Je suis allé plusieurs fois chez Alain, dont les parents habitent au milieu de l'avenue Monin, dans une maison. J'ai compris que c'était beaucoup plus beau que dans nos huttes. Et l'espace! Sa maison à lui, elle est aussi grande que notre Chaâba tout entier. Il a une chambre pour lui tout seul, un bureau avec des livres, une armoire pour son linge. A chaque visite, mes yeux en prennent plein leur pupille. Moi, j'ai honte de lui dire où j'habite. C'est pour ça qu'Alain n'est jamais venu au Chaâba. (59)

Une fois que le Chaâba est comparé à l'espace français, il se transforme en un milieu qui engendre des sentiments de honte. En insistant sur le fait que ce camarade de classe habite "au milieu de l'avenue," il oppose ainsi deux vécus dont l'un se situe au centre et se caractérise par le confort et l'abondance matériels et l'autre à l'extrémité de la société française et se distingue par l'exiguité et le manque. En gardant le secret sur son Chaâba, le héros prend conscience que ces jeux se différencient de ceux d'Alain qui "[. . .] n'est pas du genre à prendre plaisir à fouiller les immondices des remblais, à s'accrocher aux camions de poubelles, à racketter les putes et les pédés! D'ailleurs, sait-il au moins ce que "pédé" veut dire?" (59-60). Si Azouz a honte de dire à Alain où



il habite c'est qu'il veut garder son monde caché pour qu'Alain ne le juge pas à partir du sien pour lui donner une dimension tragique et négative . En prononçant cet écart qui existe entre Azouz et Alain, Begag n'a pas pour objectif d'accentuer des conditions sordides et de minimiser les occupations des gamins du Chaâba, il désire investir ces différences d'une caractéristique positive.

Porter un nom arabe engendre également chez ce personnage un sentiment de malaise car il voit son maître trébucher sur tous les noms arabes en faisant l'appel (58). Par une allusion brève à la problématique du nom dans cette première oeuvre, Begag veut exprimer à quel point le prénom finit par représenter un embarras intense dans ce milieu scolaire. Cette gêne envers la dénomination arabe est d'ailleurs d'autant plus explicite dans son second ouvrage, *Béni ou le paradis privé*. Le prénom, à résonnance arabe, s'avère un obstacle insurmontable à la disparition de Béni dans le modèle français. Cette dénomination devient trop souvent l'objet de raillerie de la part de son maître qui exagère la prononciation pour faire rire les autres élèves de la classe. Cette situation inconfortable que Béni redoute se fait ressentir à chaque fois qu'il " se paye l'appel" (41) à l'école:

Ça commence toujours bien, Alain Armand, Thierry Boidard... et ça s'écrase sur moi: Benadla, Benaballa, Benbella disent même ceux qui se trompent d'époque et mélangent tous les Ben [ . . . ] je corrige le prof qui se casse la langue sur mon nom: "Ben Abadallah, m'sieur." Tout le monde se marre autour de moi. Je rougis, je transpire des pieds et des mains, et surtout je ne sais pas où regarder. C'est ça le plus dur. Même quand personne ne rigole, je sens aucun se retenir et, d'un côté comme de l'autre, je suis coincé. (41)

Ce nom si chargé culturellement devient par conséquent une tare qui se transforme en joug d'humiliation et affecte naturellement le regard de Béni sur sa communauté maghrébine.

Pour en venir à Azouz, l'espace scolaire est un milieu qui remet également en question sa perception culturelle sur les habitudes de sa collectivité. Cet écart se fait précisément ressentir à l'école où le maître l'introduit à des principes d'hygiène qui se distinguent de ceux de son Chaâba. Tous les jours son instituteur commence son cours en initiant ses élèves à des cours de morale. Ces enseignements quotidiens rendent Azouz mal à l'aise: "Et tous les matins, je rougis à l'écoute de ses propos. Entre ce qu'il raconte et ce que je fais dans la rue, il peut couler un oued [un fleuve] tout entier! Je suis indigne de la bonne morale" (59). Azouz est embarrassé d'être décentré par rapport au modèle français. Pour ne pas soulever cette distinction, Azouz et les autres Arabes de la classe restent passifs à l'égard de ces leçons: "Nous les Arabes de la classe, on a rien à dire. Les yeux, les oreilles grands ouverts, j'écoute le débat" (59). Le silence des Arabes de la classe met en évidence qu'ils se situent dans une discontinuité culturelle car le modèle qui leur est familier est absent de cet environnement. Le comportement d'Azouz accentue davantage que cette institution fonctionne sur un système d'exclusion. Ce savoir est en effet nouveau pour lui et en écoutant attentivement, le personnage fait valoir qu'il veut absorber les instructions de ce milieu. L'initiation du maître va en effet avoir un impact répercutant sur la conduite d'Azouz. Cette intériorisation des leçons de morale est parfaitement illustrée par l'épisode du marché. Le protagoniste a pris l'habitude durant les jours de congés scolaire d'aller

travailler au souk avec ses cousins. Un jour, alors qu'il vendait des fleurs, son instructeur M. Grand s'est présenté devant lui pour lui acheter un bouquet:

M. Grand, mon maître, là, juste en face de moi. Je vacille. Il s'empare des bouquets en souriant. Rouge de honte, je baisse mon regard et me fais tout petit dans mon pantalon de velours trop large. Le maître n'a pas de mal à deviner mon émoi [ . . . ]. Comment vais-je faire, lundi, en retrouvant mon maître à l'école? Que faut-il dire? Va-t-il parler de ce qu'il a vu devant tous les élèves de la classe? La honte! Je crois que le hasard m'a joué un mauvais tour. Est-ce que c'est bien, pour la morale, d'aller vendre sur le marché des fleurs qu'on a seulement cueillies dans la forêt? Non. Quand on est bien élevé, on ne fait pas des choses comme celle-là. D'ailleurs, au marché, il n'y a pas de petits Français qui vendent des lilas, seulement nous, les Arabes du Chaâba. (74-75)

Azouz est embarrassé parce qu'il a laissé transparaître un élément de son milieu qui contredit soi-disant les bonnes manières de la société française. "Être bien élevé" ne peut être strictement hérité que de son apprentissage du modèle scolaire et c'est pourquoi il va s'acharner à s'éloigner de certaines pratiques du Chaâba pour faciliter sa docilité à ce cadre. Après cet incident, le personnage n'est jamais retourné au marché.

La langue est un autre élément qui aggrave l'indisposition du personnage vis-à-vis d'un parler qui trahit ses origines arabes. Azouz qui a d'abord été éduqué dans la langue du Chaâba se rend compte que son langage se distingue de ses camarades français : "Des élèves prononcent des mots que je n'ai jamais entendus. J'ai honte. Il m'arrive souvent de parler au maître et de lui sortir des mots du Chaâba [ . . . ]. Je me suis rendu compte qu'il y a des mots que je ne savais dire qu'en arabe: le Kaissa par exemple (59-60). C'est dans cet espace qu'Azouz prend conscience qu'il évolue entre deux langues qui ne sont pas complémentaires mais incompatibles socialement car ce lexique arabe qu'il interjecte dans une syntaxe française reste incompréhensible aux

personnes extérieurs à l'univers maghrébin. Ce parler qui emprunte à des langues française et arabe est exemplifié par la scène où Azouz participe activement à un débat sur l'hygiène. Lorsque M. Grand demande ce qu'il faut pour se laver, les Français répondent une serviette et du savon; Azouz s'empresse d'ajouter: "--M'sieur, on a aussi besoin d'un chritte et d'une kaissa! --De quoi??! fait-il, les yeux grands ouverts de stupéfaction. --Un chritte et une kaissa! Dis-je trois fois moins fort que précédemment, persuadé que quelque chose d'anormal est en train de se passer" (98). Cependant le maître au lieu d'ignorer les propos d'Azouz, l'encourage à lui décrire les termes arabes afin qu'il puisse lui donner l'équivalent en français: "--C'est bien ça, dit-il. C'est un gant de toilette. Et vous, vous dites une kaissa à la maison. Et un chritte, alors, qu'est-ce que c'est? --Eh ben, m'sieur, c'est comme beaucoup de bout de ficelle qui sont entortillés ensemble et ça grate beaucoup [. . .] . --Ça s'appelle un gant de crin, conclut-il en souriant. Je rougis un peu mais il m'encourage: --C'est bien de nous avoir appris ça" (99). En le corrigeant gentiment, l'enseignant élimine les apports qui ne se conforment pas au modèle linguistique français. En utilisant des termes arabes, Begag dévoile que l'enfant ne fait pas de distinction entre les deux registres linguistiques. Le système scolaire, en assistant Azouz dans la maîtrise du français, finit par supprimer cette notion de complémentarité qui fait que l'enfant se sent forcé de rayer ce glissement entre les langues française et arabe. L'espace scolaire devient pour Azouz--et pour tout enfant issu de l'immigration--la source de la perte de la langue maternelle: "[. . .] celle qui est nourrie de ses sensations, ses passions et ses rêves [. . .] celle enfin qui recèle la plus grande charge affective, celle-là précisément est *la moins valorisée* [. . .] sa langue

maternelle est l'humiliée, l'écrasée" (Memmi, 126). C'est alors que l'école se pose comme "[. . .] le foyer de la langue, et la langue, c'est le véhicule de la culture" (Gazabon, 14). Et c'est effectivement à partir de ce processus de scolarisation que la langue, tout comme l'écriture pour l'héroïne de Belghoul, va se présenter comme l'enjeu par excellence de la récupération de l'enfant dans la culture dominante.

Contrairement au personnage de Belghoul qui refuse une reformulation par l'apprentissage scriptuaire dans une subjectivité française, Azouz va quant à lui tenter de camoufler un registre qui empêche son assimilation au cadre scolaire. Un sentiment d'embarras motive Azouz à couper avec sa langue d'origine alors que chez Belghoul, l'enfant réagit à cette imposition par une violence intérieure, ce qui lui permet d'ailleurs de conserver le chemin du père. Azouz ne se révolte pas mais se soumet à des critères linguistiques exclusifs qui le poussent à s'adapter ainsi à un nouveau caractère puisque "L'acquisition d'une langue n'est pas indépendante du développement de la personnalité" (Gazabon, 13). Azouz se rend compte que ce changement nécessite une nouvelle manière d'être: " Depuis quelques mois, j'ai décidé de changer de peau." (60). Ce phénomène était également particulier aux colonisés: "La première tentative du colonisé est de changer de condition en changeant de peau [. . .] . L'ambition première [. . .] sera d'égaliser ce modèle prestigieux, de lui ressembler jusqu'à disparaître en lui" (Memmi, 137-8). L'expression "changer de peau" accroît tragiquement le malaise d'Azouz envers sa peau d'origine qui semble engendrer "des sentiments qui vont de la honte à la haine de soi" (Memmi, 138). En insistant sur ce changement de peau, Begag veut déjà indiquer que l'acculturation va se constituer comme une démarche complexe:

Azouz ne pourra pas se reformuler facilement dans une nouvelle peau française. Son apparence arabe fera qu'il lui sera impossible de se fondre complètement dans le modèle français.

Neanmoins, Azouz imagine qu'il réussira à s'arracher à cette marque physique par le processus d'une peau intellectuelle. Autrement dit, il va tenter de s'investir progressivement dans une image qui reflète uniquement les valeurs de l'autre par une lutte intellectuelle. Cette métamorphose s'amorce à l'école où Azouz exprime clairement sa nouvelle orientation en se plaçant non plus au fond de la classe comme les autres arabes mais au premier rang:

Je n'aime pas être avec les pauvres, les faibles de la classe. Je veux être dans les premières places de classement, comme les Français [. . .] . Je veux prouver que je suis capable d'être comme eux. Mieux qu'eux. Même si j'habite au Chaâba [. . .] . A partir d'aujourd'hui, terminé l'Arabe de la classe. Il faut que je traite d'égal à égal avec les Français [. . .] . Je me suis installé au premier rang, juste sous le nez du maître [. . .] . Le maître m'a jeté un regard surpris [. . .] . Je vais lui montrer que je peux être parmi les plus obéissants, parmi ceux qui tiennent leur carnet du jour le plus proprement, parmi ceux dont les mains et les ongles ne laissent pas filtrer la moindre trace de crasse, parmi les plus actifs en cours. (60, 62)

Pour éviter d'être catégorisé parmi "les pauvres et les faibles"--une allusion qui réfère naturellement aux élèves arabes--Azouz constate qu'il doit se placer dans les premiers. Par ce geste, Begag souhaite évoquer que l'emplacement de l'enfant dans cette salle de classe va déterminer sa classification scolaire ainsi que sa position sociale. L'écrivain, insiste d'autant plus sur ces propos dans un article qui souligne que "[. . . l'] intégration dans la société française [passe avant tout par ] le système éducatif [. . .] [car] l'intégration c'est [. . .] surtout une affaire de promotion sociale" (63, 80). Azouz prend

conscience que sa place dans la salle de classe va provoquer de meilleurs résultats scolaires et une place de choix dans cette société française. Pour le faire, Azouz va jusqu'à se couper de ses confrères arabes durant les récréations pour jouer exclusivement avec les Français: "Je joue toujours avec les Français à la récré. J'ai envie de leur ressembler" (107). Par ce comportement du protagoniste, Begag prononce ici que l'école représente un lieu d'exclusion et c'est ainsi qu'Azouz choisit la compagnie des Français pour montrer son orientation dans un modèle français.

Le personnage aspire ainsi à se conformer aux exigences de l'institution scolaire pour se faire remarquer d'une manière positive. Pour rehausser son image aux yeux du maître, il n'hésite pas à participer sans arrêt aux débats: "Cet après-midi j'ai fait impression. Mon doigt est resté pointé au ciel des heures durant même lorsque le maître ne posait pas de questions, je voulais répondre" (63). Etant effectivement issu d'un milieu maghrébin, il doit doubler ses efforts pour faire impression à tous les niveaux. Pour prouver à Monsieur Grand qu'il est sur la voie de l'assimilation, il se soumet à ses enseignements même s'il juge que certains sont inconciliables avec son histoire d'origine: "Le maître a toujours raison. S'il dit que nous sommes tous des descendants des Gaulois, c'est qu'il a raison, et tant pis si chez moi nous n'avons pas les mêmes moustaches" (62). Cette leçon de Lavisser qui servait de modèle dans les colonies françaises persiste encore dans l'institution scolaire post-coloniale. Azouz, en acceptant comme sien ce passé français, se rend compte que ce modèle historique incite en lui une certaine ambiguïté car ses ancêtres ne ressemblent pas à ceux que le maître décrit. Et ce "tant pis" qui relie ces deux phrases souligne que l'enfant "en dépit" de ce fait

équivoque se résigne à adopter l'Histoire de l'autre. Cette expression révèle d'ailleurs que ce n'est pas de sa faute s'il doit accepter de tel fait puisque le passé de ses aïeux est absent des livres de l'histoire française. Azouz reflète une image passive car il ne fait que mimer et réitérer les discours et les textes imposés par le milieu de l'école. Il ne peut pas en effet faire valoir sa diversité culturelle parce que tout ce qui ne se conforme pas à ce système d'enseignement est considéré comme "[. . .] une interruption insolente violant les règles de la situation pédagogique [. . .]" (Leeman, 149). Pour ne pas bouleverser et s'ériger lui-même comme une interruption violente à ce cadre, Azouz enfouit en lui tout un comportement culturel qu'il a hérité de son Chaâba.

Cette autocensure culturelle se reflète parfaitement par l'épisode de la composition que le maître leur fait rédiger en classe. Il leur a demandé de raconter une journée de vacances à la campagne. Pour ne pas se situer hors des conventions et plus précisément en dehors de l'imaginaire de cette institution, Azouz s'efforce excessivement de produire un énoncé qui exclut ses origines du Chaâba. Avant d'écrire ce devoir, le protagoniste mesure ses mots et transforme son Chaâba à un espace qui est familier au maître: "Je ne peux pas lui parler du Chaâba, mais je vais faire comme si c'était la campagne, celle qu'il imagine" (67). Mettre en valeur les éléments du Chaâba, est pour lui courir le risque d'introduire un lieu qui est étranger au monde de Monsieur Grand. L'apprentissage de la composition engendre en quelque sorte l'apprentissage d'une imitation. Azouz doit effectivement s'appliquer à écrire à partir de la pensée de l'autre, ce qui montre tragiquement que l'école ne fait aucun effort pour assister l'enfant à communiquer une vérité réelle et non pas fictionnelle. Craignant que son maître juge



ses expériences négativement, il se voit forcer de rédiger une histoire banale et sans originalité pour répondre aux attentes de l'école:

Je raconte l'histoire d'un enfant qui sait pêcher au filet, qui chasse à la lance, qui piège les oiseaux avec un tamis... Non. Je raye cette dernière phrase. Il va dire que je suis barbare. L'enfant sait aussi reconnaître presque tous les volatiles, les oeufs, les reptiles, les fruits sauvages, les papillons, les champignons. Sa mère lui a appris à tirer le lait des mamelles, il fait du rodéo sur son dos comme sur les moutons qui sont attachés dans le pré. En conclusion, j'écris que le petit garçon est heureux à la campagne. (67)

En rayant la phrase qui pourrait dénoncer un certain barbarisme, le personnage tente de ne pas nourrir chez l'autre une image de sa communauté qui relève des stéréotypes.

L'écriture incarne, tout comme on l'a déjà mentionné avec la langue, un espace de correction et plus précisément d'annulation de son *leg arabe*. En raturant, Azouz se situe dans un écrit de camouflage qui, en laissant transparaître des notions qui se conforment purement à l'esprit français, semble faciliter une disparition dans le groupe dominant.

Ce regard fabriqué que l'école pose sur le Chaâba va pousser le protagoniste à mentir sur son empreinte culturelle arabe. La tragédie ici est que cette institution apprend à Azouz à opérer sur le principe du mensonge, une situation qui reflète l'ironie puisque les leçons de morale qu'il a apprises à l'école veut qu'il soit bien élevé et dans ce cas honnête. En adoptant ce phénomène de la tromperie, Azouz est convaincu qu'il est issu d'une culture inférieure. C'est pourquoi il s'efforce continuellement de se reformuler dans des groupes autres que le sien puisqu'ils sont estimés de la collectivité française. Ce comportement d'Azouz est particulièrement évident dans la scène où il se

fait passer pour un juif. Une fois que sa famille déménage dans les HLM de la Croix Rousse, le personnage se retrouve dans une nouvelle école où il rencontre les frères Taboul, des juifs, qui sont dans la même classe que lui. Ces derniers l'interrogent sur ses origines pour savoir s'il est arabe ou juif:

Depuis que la terrible question a été posée, j'ai eu le temps de réfléchir à mille conséquences de ma réponse, en une fraction de seconde [ . . . ] .  
 --Je suis juif! Dis-je convaincu [ . . . ] . Je savais qu'ils étaient juifs, car, à la télévision, on n'entend plus parler que de la guerre des Six Jours entre les Arabes et les Israéliens. D'ailleurs, fréquemment, l'aîné traite son frère de "sale Arabe", lorsqu'il veut l'injurier le plus gravement possible. C'est comme Bouzid lorsqu'il nous traite de "juif" tout court à la maison. Lui ne rajoute pas d'indice d'hygiène. (189)

Ce passage révèle que cette image négative de l'Arabe ne se limite pas uniquement à l'espace scolaire et celui de la société française. L'Arabe n'est pas uniquement méprisé par les Français mais il est également dans d'autres pays. Cette position de l'Arabe globalement dominé revêt une dimension politique qui fait que la place de l'Arabe dans le monde n'est pas une position enviable. Azouz n'a donc devant les yeux qu'une représentation d'un clan impuissant qui est alors incapable de renverser un peuple moins nombreux que lui. C'est pourquoi il refuse de s'identifier à un groupe vaincu: "Si j'avais avoué que j'étais arabe, tout le monde m'aurait mis en quarantaine [ . . . ] . Et puis les Taboul racontent aussi que, dans le désert, là-bas, un million d'Israéliens ont mis en déroute plusieurs millions d'Arabes, et je me sens humilié à l'intérieur. Alors, il valait mieux que je sois juif" (189). Sa réponse n'aurait pas eu uniquement des conséquences culturelles mais elle aurait aussi eu une importance politique et historique qui l'aurait condamné à une exclusion insurmontable. Ici on peut voir que Begag ne

conçoit pas l'identité de son protagoniste en termes d'une identité nationale algérienne mais il se l'imagine plus précisément en termes d'une nation arabe au sens large.

Autrement dit, du point de vue de l'occident, l'Arabe est défini à partir d'une donnée religieuse commune et non pas d'un territoire spécifique. Se proclamer juif devient pour Azouz une stratégie de survie parce qu'il veut éviter les séquelles émotionnelles et les coups physiques que ses camarades pourraient lui infliger. Begag, en insistant sur le refus catégorique d'Azouz de s'apparenter à un univers arabe, ne fait que mettre en évidence que l'acculturation engendre un processus de "victimisation passive" (Lionnet, 13). En d'autres termes, ce phénomène d'assimilation ne peut s'accomplir et réussir que si le personnage se fait lui-même passif aux valeurs de sa propre culture donnant ainsi libre cours à l'autre de le déculturer.

Ce processus passe d'autant plus au tragique lorsqu'Azouz devient lui-même l'acteur qui exclut ses valeurs d'origine. Ceci est parfaitement représenté par la scène où la mère d'Azouz vient chercher son enfant à la sortie de l'école. Lorsqu'il la voit plantée devant le portail de l'école, il est horrifié par sa présence: "Soudain, une vision insupportable boucha le cadre de la porte. Là, sur le trottoir, évidente au milieu des autres femmes, le binouar tombant jusqu'aux chevilles, les cheveux cachés dans un foulard vert, le tatouage du front encore plus apparent qu'à l'accoutumée: Emma. Impossible de faire croire qu'elle est juive et encore moins française" (190). Cette mère qui contraste fortement avec les autres mères des élèves est ainsi un rappel douloureux d'une appartenance à une culture inadaptée qui ne peut pas de surcroît disparaître dans les critères de l'autre. Les femmes musulmanes conservent en effet cette visibilité

culturelle qui les enracinent dans des critères d'inappropriabilité et d'inconformité. La mère devient par conséquent le symbole d'une communauté qui reste en marge de la société d'accueil. Azouz devant une telle scène se sent "piégé comme les Egyptiens dans le désert du Sinaï" (190). Cette référence biblique souligne davantage que même dans le livre sacré du juif et du chrétien, le peuple arabe est dépeint comme un clan vaincu. Ceci montre qu'Azouz n'a pas été initié à l'histoire d'une tribu qui a connu de nombreux exploits sur le plan historique. Étant préoccupé d'être découvert par les Tabouls, il prétend de ne pas la voir pour éviter les railleries de ses camarades qui se sont aperçus que cette femme lui faisait signe:

--Regarde, elle t'appelle, l'Arabe! Le double éclat de rire, un rire des plus ignobles, avant de poursuivre: --c'est ta femme? Et ils s'esclaffent de plus belle, là, à quelques centimètres de moi [. . .] . Je feins de rattacher le lacet de ma chaussure pour attendre qu'ils s'éloignent de moi. Et lorsqu'ils me tournent le dos, j'adresse à ma mère de grands signes de bras, secs, déterminés! Je lui parle avec mes yeux, mes mains, mon corps tout entier pour la supplier de s'en aller, de se mettre ailleurs. D'abord, elle ne comprend rien à mes gestes et continue de me sourire et d'agiter son bras dans ma direction. Puis, au fur et à mesure que j'accentue mon mouvement de colère, son sourire disparaît de ses lèvres, son bras s'abaisse, son corps se fige. Finalement, elle fait marche arrière et s'en va se cacher derrière une voiture. Sauvé! (191)

Cette mère est forcée d'entrer dans le jeu de l'enfant qui est soulagé de lui avoir fait comprendre que sa présence le gênait. Cette soumission maternelle aux exigences du fils est un autre exemple de son autorité masculine sur elle. Une fois que le danger d'être découvert est passé, Azouz rejoint sa mère qui a bien sûr deviné les véritables raisons de la conduite de son fils: "--Je t'ai fait honte, hein? [. . .] . --Ça va pas, non! Mais qu'est-ce que tu racontes? [. . .] . Pourquoi tu dis que j'ai honte de toi? --Parce

que je ne ressemble pas à une Française, et puis mon binouar...” (193). L’enfant se rend compte qu’il ne peut pas dissimuler à sa mère son comportement occidental. Après cet échange “[. . .] un profond sentiment d’humiliation [. . .]” (193) l’envahit car cette honte qu’il a vis-à-vis de la visibilité maternelle est une affaire qui ne peut pas échapper à sa mère. Cette impression qu’il a, il l’inculque malgré lui à cette femme qui prend peut-être pour la première fois conscience de ce regard négatif et défavorable que son fils pose sur elle. De ce fait ce n’est plus le Français ou le juif qui humilie cette mère mais c’est le fils qui ayant accès à l’espace public hérite d’une conduite arrogante. Begag met en relief ce sentiment d’humiliation pour dévoiler que son personnage constate que l’assimilation a des effets néfastes et destructeurs. Ce procédé qui paraît simple et évident à l’espace scolaire finit par se concevoir pour Azouz comme une étape douloureuse.

Begag remet en question la complexité de ce phénomène d’acculturation dans la scène où son personnage proclame son arabité une fois qu’il réussit intellectuellement à égaler les élèves français et à les surpasser sur leur propre territoire du savoir. C’est par un sujet de rédaction libre qu’Azouz finit par égaler et à surpasser ses camarades français au lycée. Sa composition sur le racisme, lui a valu “La meilleure note de la classe” (224). A cause de la grève des bus, Azouz, était absent le jour où Monsieur Loubon a rendu les devoirs écrits. Il apprend cette bonne nouvelle par la bouche de son “[. . .] copain immigré parisien” (222). C’est uniquement à ce moment qu’Azouz reconnaît sa spécificité arabe parce qu’il se réjouit de les avoir battus à leur propre jeu: “Par Allah! Allah Akbar! Je me sentais fier de mes doigts. J’étais enfin intelligent. La

meilleure note de la classe, à moi, Azouz Begag, le seul Arabe de la classe. Devant tous les Français! J'étais ivre de fierté. J'allais dire à mon père que j'étais plus fort que tous les Français de la classe. Il allait jubiler" (224). Ici, il s'appuie sur sa culture d'origine pour célébrer intérieurement sa victoire. Il utilise une formule religieuse pour vanter ses mérites, ce qui indique que sa langue arabe demeure la langue à laquelle il a recours pour exprimer ses passions. En insistant sur les prouesses scolaires d'Azouz, Begag souligne dans ce passage une mutation de l'Arabe d'un modèle de négativité vers une représentation positive. Ce qu'il faut d'autant plus noter ici est que l'allusion à l'Arabe fait référence à non pas toute une collectivité maghrébine mais uniquement à Azouz. L'écrivain démontre par ce procédé qu'il n'a pas pour objectif de valoriser le triomphe d'une culture sur une autre mais plus précisément d'un exploit individuel qui est d'autant plus accentué par les expressions: "fier de ses doigts." C'est à l'enfant seul que revient la satisfaction d'avoir vaincu intellectuellement tous ces Français. Cette victoire personnelle métamorphose son image à l'égard de sa propre arabité car il devient lui-même l'exemple par excellence d'un modèle positif de l'Arabe. Cette caractéristique est soulignée par le fait qu'il se proclame comme étant le "seul" Arabe de la classe à avoir surpassé les Français. Ce retour à l'identité arabe est un moyen pour l'auteur d'affirmer qu'Azouz conserve une affiliation avec sa culture d'origine et ceci souligne que le processus scolaire n'a réussi qu'à camoufler son patrimoine arabe.

### **Conclusion**

Par cette mise en oeuvre de mécanismes d'intimidation et d'infériorisation, Begag veut refléter que l'acculturation ne peut qu'échouer parce qu'elle n'est pas un

acte volontaire. L'assimilation démunie Azouz de son libre-arbitre et ne pouvant choisir délibérément ses apports culturels, il va forcément se situer dans une intégration qui est factice. En d'autres termes, nous avons vu qu'une fois que le personnage réussit intellectuellement à surpasser ses camarades français, il attribue son succès à l'Azouz arabe et non pas à l'Azouz assimilé. Ce phénomène clé permet à Begag d'interroger une institution qui voit dans les prouesses du personnage un modèle d'une acculturation réussie alors qu'elles se révèlent être tout au contraire une revanche contre un système qui imagine qu'un Arabe n'a pas les mêmes capacités intellectuelles qu'un élève français. L'écrivain finit par indiquer qu'il veut s'écarter d'une structure sociale qui voit dans ce pont du Rhône qui relie physiquement le centre-ville au périphérie comme étant "un pont qui sépare deux mondes plus qu'il ne les relie" (Chaouite, 47). En proclamant intérieurement sa spécificité arabe, l'auteur annonce que le protagoniste n'a jamais pu en fait adhérer à des principes qui fonctionnent sur des stratégies de l'exclusion. De là, on peut noter qu'"une culture ne se transmet pas par la médiation d'un seul canal ou d'un seul type de relation, fût-il celui privilégié [de l'école]. C'est bien l'ensemble des canaux et des institutions qui définit l'appartenance à un groupe culturel qui sert de support à cette transmission." (Chaouite, 48). Begag valorise cet ensemble de canaux par un style qui devient le véhicule d'une parole identitaire de l'interstice qui est cette fois-ci volontaire et non pas forcée. Si l'énoncé semble retracer l'itinéraire d'un personnage qui est persuadé de fonder son moi sur des critères d'acculturation, nous allons voir dans le chapitre suivant que Begag remet fortement en question ce processus puisque l'espace littéraire va lui permettre d'extérioriser la

spécificité arabe de son personnage. Ce procédé met en valeur que la subjectivité d'Azouz est influencée par les cultures de l'école et du Chaâba.

### **Notes**

1. Nous voulons accentuer qu'à chaque fois que nous utilisons le prénom Azouz nous nous référons strictement au personnage principal. Et l'emploi du nom de Begag à travers cette analyse se rapporte à l'auteur.

2. Je paraphrase ici les idées de Bhabha de son article "Culture's in Between" p. 167.

3. Je reprend ici les idées de Memmi p.153.



## CHAPITRE IV

### **LE GONE DU CHAÂBA: REVENDICATION D'UN MOI BI-CULTUREL PAR LE STYLE**

#### **Introduction**

Nous avons montré dans le chapitre précédent que le récit *Le gone du Chaâba* se révèle être un énoncé d'assimilation. En lisant ce texte, on a l'impression que le personnage, contrairement aux protagonistes de Houari et de Belghoul, ne se situe pas dans une ambiguïté identitaire. Azouz, le protagoniste, semble en effet opter pour le modèle identitaire, de la société dominante ce qui fait que sa communauté d'origine s'érige d'emblée comme l'anti-modèle à l'égard de la collectivité française. Autrement dit, cette question de préférence entre ces deux communautés ne paraît pas se poser comme un dilemme pour le personnage de Begag puisque son développement identitaire semble privilégier les valeurs de la culture de l'autre. On a vu que les textes de Houari et de Belghoul soulignent quant à eux le choix difficile et même impossible de leurs héroïnes entre les deux cultures dans lesquelles elles évoluent. Ces écrivaines mettent en relief des personnages qui, par rapport à leurs modèles socio-culturels, se situent dans un moi inconformant, alors que Begag semble, par son compte rendu, enraciner son protagoniste dans une subjectivité conformante.

Néanmoins, dans le cas de Begag, on ne peut pas se limiter tout simplement à la narration pour déduire que l'acculturation d'Azouz débouche automatiquement vers un effacement de sa dichotomie culturelle. A mon avis, le contenu de l'ouvrage ne sert que les objectifs de la société française qui cherche à faire d'Azouz un modèle exemplaire

d'une assimilation réussie via le système éducatif. C'est donc sur la forme de l'ouvrage qu'il faut se pencher pour y lire le véritable énoncé de l'identité d'Azouz.

Le style de Begag, bien plus que celui de Belghoul et de Houari, dissimule la vision personnelle de l'auteur sur une subjectivité équivoque. En d'autres termes, l'écriture en soi s'avère un outil de résistance et de subversion contre un système socio-culturel qui refuse de reconnaître la spécificité arabe du personnage. Le récit proprement dit reflète une passivité identitaire car Azouz se contente de souscrire à un modèle français qui ne répond pas à ses besoins identitaires hétérogènes. C'est pourquoi il est impérieux d'analyser le style où est pressée une subjectivité active. Par active, j'entends que cet instrument, c'est-à-dire la forme, fonctionne comme un lieu énergétique qui est porteur d'un sens identitaire qui tient compte des besoins de l'individu et s'oppose par conséquent aux principes passifs d'une philosophie socio-culturelle fixée dans un modèle de l'exclusion. Et cette "[ . . ] fonction dynamique de l'espace dans le récit et son autonomie narrative sont ainsi confirmées par Genette. L'espace n'est pas que passif, signifié, représenté. Il est 'actif', 'signifiant', 'représentatif' (cité dans Lambert, 112). Le style de Begag représente cette voix active ou ce signifiant qui renverse l'énoncé ou la voix passive du personnage ou le signifié pour revendiquer une identité dynamique qui subit en permanence l'influence constante de ses cultures respectives.

C'est en effet par la forme du texte que Begag affirme que son protagoniste ne se pense pas en termes de soustraction--ou d'exclusion--des valeurs qui le façonnent mais plutôt sous forme d'addition--ou d'inclusion--de ses critères culturels pour arriver à un

moi qui englobe ses deux collectivités. Begag récupère, par sa manière d'écrire, une subjectivité qui met en valeur un moi qui s'élabore à partir de critères inclusifs. Ce genre, qui s'écarte dramatiquement d'une identité fixe et d'un système ethnocentrique, évoque une philosophie identitaire qui relève cette fois-ci de la vision non plus socialisée mais personnalisée de l'auteur. La forme en soi, en renonçant à cet uniformisme social, donne ainsi libre cours à une véritable identité, c'est-à-dire à un moi qui n'est plus simple mais complexe. C'est uniquement en décodant le style de Begag que l'on peut aboutir à la conclusion que son personnage se situe dans une subjectivité confuse. Et par là, il se distingue de Houari et de Belghoul qui quant à elles utilisent le processus narratif non pas pour subvertir mais pour étayer un énoncé qui annonce clairement l'ambiguïté identitaire de leurs héroïnes.

Par ce style, Begag veut insister que le développement de la subjectivité ne peut pas se maintenir et soutenir le discours identitaire social car celui-ci ne fait qu'ancrer le personnage dans un moi qui est continuellement déformé et inactif. L'oeuvre elle-même représente l'émergence de l'interstice qui facilite la naissance d'une intersubjectivité. Cette notion de Bhabha--que nous avons mentionné dans l'introduction--se reflète en effet dans l'écrit de Begag qui parvient à reprendre positivement à son compte ses différences culturelles pour les ré-activer. C'est dans l'écriture de Begag que l'on peut voir que le protagoniste glisse d'une identité fixe vers une identité dynamique réussissant ainsi à se décentrer d'un concept de subjectivité pour se recentrer dans une notion d'intersubjectivité. Ceci permet à l'écrivain de dévoiler que le monde intérieur d'Azouz remet en question les théories sociales qui stipulent

que le moi est à l'image de l'environnement social, c'est-à-dire qui est marqué par cette même division sociale qui existe entre les cadres maghrébins et français. Le style de Begag, en s'éloignant par conséquent d'une écriture d'acculturation et d'imitation, a pour dessein de renoncer à cette hypothèse sociale qui présuppose "[. . .] that we are already contaminated by each other" (Lionnet, 15). Cette influence culturelle qui s'exprime dans le style même de Begag révèle que l'auteur, en s'appropriant cette forme, refuse de disparaître dans celui de l'espace scolaire voire, dans une société homogène.

Nous verrons ainsi que son écriture se distingue par un ton comique, un trait qui est "used to indicate a general category inclusive of humor, irony and joke" (Goldsmith, 12). C'est précisément cette sous-catégorie de l'humour qui est importante chez Begag car elle permet l'affirmation de son intersubjectivité. Ce trait devient une arme personnelle: "[. . .] the communication of humor is mainly internal, within the parts of the self [. . .] . The humorist responds to the frustrations of reality not by denying them but by minimizing them, by putting them in a perspective that is solely his own [. . .] . for Freud humor's main value is a palliative offered to the subject in the face of adversity" (Goldsmith, 44, 47). L'humour s'avère pour Begag un moyen de stimuler d'une manière positive une réalité douloureuse.

La langue est l'autre élément qui particularise l'écrit de Begag. La langue qu'il emploie ne se conforme pas aux règles du "français académique, celui que l'on enseigne et qui fournit le modèle d'écriture le plus prégnant, tant le poids de l'école s'imprime sur la production littéraire" (Blachère, 33). Pendant qu'Azouz s'applique à intérioriser

les normes du “français académique,” Begag ironise sur ces principes rigoureux puisqu’il finit par subvertir les connaissances de son protagoniste en utilisant une langue qui s’écarte dramatiquement de cette langue scolaire. Begag, en optant pour une nouvelle langue, affirme de surcroît que l’écriture académique n’est pas adaptée à l’expression d’une diversité culturelle. Cette orientation le rapproche du parcours linguistique de certains écrivains africains--tels que les Congolais Sony Labou Tansi et Henri Lopès, les Sénégalais D’ousmane Sembène et Ahmadou Kourouma--qui se sont rendus compte qu’ils ne pouvaient pas rester eux-mêmes en utilisant une “langue de soumission, où se profilent soupçons et censures” (Blachère, 34). Begag rejoint d’une certaine manière ces néo-romanciers puisque, comme eux, il emploie un “français en liberté” (Blachère, 34) pour réfléchir sur le moi par l’entremise d’une langue renouvelée. Cet appareil linguistique se discerne chez lui par un mélange d’accents, de sons qui mettent en valeur un langage familier proche de l’oralité, des tournures arabes et un parler caractéristique des immigrés maghrébins.

Cette écriture de Begag nécessite une analyse approfondie car c’est en effet derrière ce style que se cache les véritables sentiments et l’énoncé identitaire du protagoniste. Nous allons examiner ici comment le style de Begag, en véhiculant des valeurs culturelles hétérogènes, s’érige comme un signifié, c’est-à-dire une arme absolue d’individuation et de dé-homogénéisation. Nous allons nous pencher dans une première partie sur l’humour puis dans une deuxième partie sur la langue pour prouver que ces deux phénomènes expriment l’échec de l’assimilation au profit d’une intersubjectivité. Cette caractéristique est annoncée dès le titre de l’ouvrage *Le gone du*

*Chaâba*, cette en-tête opaque et sur laquelle je me pencherai à la fin de ce chapitre met en valeur les cultures algérienne transplantée et lyonnaise. Par cette écriture de l'interstice, Begag indique l'impossibilité pour son personnage et de toute une génération issue de l'immigration maghrébine de se formuler dans une identité exclusive-- française ou arabe.

### **L'humour: ton de revendication**

L'humour est une arme du Tiers Monde, c'est une forte valeur dans ces pays. Partout où il y a misère--disons relative misère matérielle--, on a besoin de pratiquer la distanciation et l'humour pour échapper à cette société. Il faut rire de sa condition. En réalité, le paradoxe c'est que pour comprendre ce que l'humour représente en tant qu'élément de distanciation, il faut un minimum de "réflexion". Il n'est pas si facile de prendre du recul avec les difficultés quotidiennes et de les restituer dans un cadre humoristique. Pour se rassurer, pour se dire que finalement tu es en bonne santé, tu vis, tu es jeune et que c'est ça l'essentiel. L'humour ne s'apprend pas; il ne vient pas de l'extérieur. C'est quelque chose qui est en vous comme un moyen de survie [. . .] . Dire: on est émigrés, on souffre, ne sert à rien, si l'on ne prend pas conscience qu'il y en a d'autres dans le même cas, que ce n'est pas la peine de pleurer toujours sur son sort, et que d'autres en bavent autant que nous. (Begag, 134)

L'article "Ecritures marginales en France. Etre écrivain d'origine maghrébine." de Begag souligne que l'utilisation de la différence culturelle comme arme de survie, révèle que l'humour constitue pour lui un instrument de "distanciation." Ce qui lui permet ainsi de préserver une "bonne santé" mentale et éviter de sombrer dans la folie et dans la dépression. Ce ton inné qui est hérité d'un rapport entre les cadres arabe et français donne naissance à un récit personnel qui se distingue du label catégorisant une littérature produite dans les banlieues françaises. Cet outil écarte le personnage d'un vécu stéréotypé, caractérisé par la souffrance, la marginalité, la misère et l'errance

identitaire. L'humour permet de dépasser ce stade de faits sociologiques et d'une histoire qui est commune à tous les enfants issus de cette culture maghrébine implantée en France. Par ce trait, il échappe à un récit de victimisation pour s'armer de "[. . .] a defense mechanism [which] accounts [. . .] for the transformation of displeasure into pleasure. This process is somehow miraculous, and a sense of humor is a gift not available to everybody" (Goldsmith, 45). Cette manière de raconter représente la force de l'écrit de Begag, un phénomène qui aurait été réduit à une faiblesse s'il s'était contenté de décrire la vie de son personnage sur un ton de souffrance. Cette puissance se trouve justement dans ce rire qui métamorphose dans ce contexte littéraire une réalité déplaisante en une réalité tolérable et positive. De ce fait, le protagoniste arrive à surmonter les désillusions et l'oppression engendrées par un monde extérieur qui le domine. Pour renverser cette dialectique de dominant et dominé, Begag s'approprie cette caractéristique de l'humour qui représente pour son personnage et éventuellement pour l'auteur "[. . .] une tactique de survie. A l'intérieur du discours, le lieu de l'oppression est apprivoisé par l'interprétation [humoristique] qui inverse les relations du pouvoir[. . .] . Les réflexions [humoristiques] sur les cultures arabe et française constituent une manifestation de l'amalgame discursif [. . .] des divers éléments qui participent de la constitution de [l'] identité" (Delvaux, 686). L'humour permet à Begag de réfléchir ouvertement sur les deux cultures qui composent son personnage et de les mettre sur le même pied d'égalité. Cette caractéristique autorise également l'auteur à situer Azouz dans un rôle de dominant afin de valoriser son individualité et de prononcer l'ambiguïté de ses choix culturels.

Ce phénomène se manifeste surtout dans les passages où la spécificité arabe d'Azouz est remise en question par les membres de sa communauté. La scène qui illustre le mieux cet aspect est celle où Monsieur Grand, le maître d'école d'Azouz, veut renforcer sa leçon de morale en inspectant les chaussettes de ses élèves. L'un des cousins d'Azouz, Moussaoui, se rebiffe et refuse d'obéir aux ordres de Monsieur Grand. Moussaoui défie son autorité et il va jusqu'à l'injurier et le traiter de raciste parce qu'il classe toujours les Arabes dans les derniers. Monsieur Grand réussit à lui clouer le bec en lui faisant remarquer qu'Azouz, un Arabe, est deuxième au classement. Et c'est donc à la suite de cet épisode que les proches d'Azouz lui reprochent sévèrement, durant la récréation, de tourner le dos à son héritage d'origine: "T'es pas un Arabe! T'es un Français! Faux frère! Fayot! Mais que leur ai-je donc fait, aux cousins de la classe? T'es pas un Arabe! Si! Je suis un Arabe et je peux le prouver: j'ai le bout coupé comme eux, depuis trois mois maintenant. C'est déjà pas facile de devenir arabe, et voilà qu'à présent on me soupçonne d'être infidèle" (107). Cette preuve de ce bout coupé, c'est-à-dire l'évidence de la circoncision d'Azouz, reflète l'humour de l'écrivain. Cette raison très sérieuse qu'il donne pour justifier son arabité a pour objectif d'une part de faire rire et, d'autre part, de présenter le personnage dans une situation de dominant. Azouz ne se laisse donc pas écraser par les remarques désobligeantes de ses cousins, ce qui montre qu'une "[ . . . ] person with a sense of humor can never be fully dominated" (Goldsmith, 15). Cette distanciation que Begag opère par le rire est un moyen pour lui de dissimuler une vérité désagréable, celle qui ferait que les cousins d'Azouz pourraient l'exclure de leur cercle, un geste qui équivaldrait à leur donner un pouvoir sur lui. Azouz se cache



ainsi derrière ce masque pour dominer ses camarades arabes qui condamnent son orientation dans cet espace scolaire: "Si t'en étais un [Arabe], tu serais dernier de la classe comme nous" (106). De plus, l'auteur ne veut pas s'attarder sur une réalité qui fait que ce protagoniste souffre de sa rupture culturelle avec son monde d'origine. Azouz se rend très bien compte que sa marque physique, aux yeux de ses cousins et de sa communauté, ne suffit pas à le maintenir dans sa spécificité arabe. Cependant, il décline de se plier à leurs exigences, ce qui montre la force de caractère du personnage qui, tout en refusant de se laisser désarabiser par ses cousins, ne veut pas pour autant suivre un comportement collectif. Azouz choisit de suivre le modèle scolaire pour faire valoir son individualité à l'égard de sa communauté maghrébine.

Begag exprime par l'humour que le développement personnel d'Azouz va s'avérer une entreprise complexe puisque son assimilation à la culture française va être investie d'ambiguïté. Si le personnage réussit à s'incorporer par ses prouesses intellectuelles à ce milieu, ses racines algériennes le maintiennent à l'extérieur de ce système aux yeux de ses paires. L'arme du rire permet à Begag de lutter contre une institution scolaire qui opère sur des notions équivoques à l'égard des origines d'Azouz. Pour le faire, il insiste à trois reprises au cours de son récit sur le lieu de naissance de son personnage. Le premier est mentionné dans le passage où Azouz se retrouve dans une nouvelle école après que sa famille aménage dans les HLM. Dans cet environnement scolaire, il rencontre les frères Taboul auxquels il fait croire qu'il est juif. Ces derniers intrigués, par son prénom arabe l'interrogent pendant la récréation sur ce détail: "--Pourquoi tu t'appelles Azouz? demande Alain, intrigué par cette

consonance berbère. C'est parce que mes parents sont nés en Algérie, c'est tout. Alors j'ai un nom de là-bas. Mais je suis né à Lyon de toute façon, alors je suis français. --Ah bon?! fait Alain perplexe. Heureusement, je suis sauvé par le gong. La sonnerie nous rappelle au travail, mais je suis mal barré pour les prochains jours" (190). Cette dernière phrase est particulièrement drôle parce qu'en utilisant ce terme familier "mal barré" Begag allège cette situation tragique dans laquelle se trouve Azouz qui est forcé de mentir perpétuellement sur ses racines pour tenter d'effacer l'ambiguïté engendrée par son prénom arabe. Ici, le rire rend acceptable la tromperie du protagoniste à l'égard des Taboul. Il (le rire) ne permet pas à ces frères de contrôler ses origines. Cette question des origines se trouve à nouveau mentionnée par sa maîtresse d'école, Madame Valard, qui prend Azouz à part à la fin de l'année scolaire pour l'interroger sur l'absence de sa famille à la réunion des parents d'élèves qu'elle avait organisée pour "faire le bilan de l'année" (200). Son enseignante profite de cette conversation pour lui poser des questions sur sa famille: "Je lui ai appris que mon père était maçon et que ma mère n'était rien. Elle a demandé à quel âge j'étais arrivé d'Algérie, et alors là j'ai fait observer avec fierté que j'avais vu le jour à Lyon, dans le plus grand hôpital: Grache-Blache (Grange-Blanche), comme disent Emma et Abboué [qui sont des termes arabes pour mère et père]" (201). L'humour de cette scène est reflété par l'utilisation du superlatif "le plus grand hôpital" et les sonorités arabes "Grache-Blache." C'est par cette exagération que Begag dote Azouz d'une assurance indéniable pour contrôler cet échange avec Madame Valard et le tourner à son avantage. Ce n'est plus en effet l'autre--c'est-à-dire le pouvoir scolaire--qui décide de son appartenance mais c'est cette

fois-ci Azouz lui-même qui se charge de corriger l'autorité de son enseignante pour s'affirmer par son lieu de naissance. L'humour a une dimension importante ici car l'enjeu ne repose pas du tout sur cette déclaration d'une identité française mais il s'appuie plus subtilement sur le fait qu'Azouz réussit à imposer sa propre vision de sa subjectivité. Ce trait de l'humour fonctionne ici comme un instrument de renversement des rôles puisqu'il donne l'occasion au personnage de dominer cette conversation. Ceci permet à Azouz de "[. . .] sorti[r] de la classe en grand vainqueur" (201) car il a enfin pu se faire valoir en tant que signifié et non plus signifiant devant madame Valard voire, devant ce système scolaire. Il insiste une dernière fois sur cette caractéristique dans la scène où le protagoniste se voit, à son premier jour du lycée, confronté à la curiosité d'un élève: "--Tu es d'où, toi? La question me surprend un peu, mais je réagis rapidement. --Je suis né à Lyon. --Non, je voulais dire dans quelle école tu étais l'année dernière? --Ah! Quelle école? [. . .]" (205). L'humour joue sur cet élément de confusion évoqué ici par la dernière phrase de cette citation. Ceci montre qu'Azouz perçoit en son lieu de naissance une arme infallible de son inclusion dans cette culture française. Begag, en insistant à trois reprises par le rire sur l'appartenance régionale de son personnage, a pour objectif de porter une critique indirecte sur une mentalité post-coloniale française qui est incapable de séparer le vécu d'Azouz de celui de ses parents. L'écrivain tente de ré-viser une philosophie et une perception de l'autre qui pense que l'expérience d'Azouz rejoint irrévocablement celle de ses parents. A la première lecture on a l'impression que l'écrivain emploie "je suis né à Lyon" pour enraciner Azouz dans une culture française. Mais Begag ponctue subtilement ce fait pour ne pas donner à

l'autre le pouvoir d'exclure Azouz de son système. Pour ce faire, il défie un cadre scolaire qui ne mesure pas le succès d'assimilation du personnage par les valeurs qu'il a intériorisées mais qui le juge uniquement par des origines--tel que son physique, son nom--que ce milieu ne réussit pas à franciser. De là, l'auteur souligne l'ambiguïté qu'inspire la société dominante qui tout en voulant acculturer Azouz, refuse de l'intégrer à son monde pour le considérer comme Français.

Begag emploie donc l'humour pour montrer que la société française s'acharne à situer cette génération à l'extérieur de leur culture et à la considérer comme étrangère. Ce phénomène est mis en évidence dans le passage où Azouz et ses cousins tentent de chasser les prostituées qui travaillent à proximité du Chaâba. La bande tente de faire peur aux clients en leur jetant des cailloux; l'un d'eux sort de sa voiture pour les affronter: "--Bande de p'tits bougnoules! Vous croyez que je vais vous laisser faire les caïds dans notre pays? Il regarde dans ma direction, précisément où je me suis fait lilluputien. Décidément, je n'ai pas de chance, l'homme s'approche. Son visage est crispé. Il fallait bien que ça tombe sur moi!" (55). Cette scène est drôle car l'auteur accentue la malchance du personnage plutôt que la remarque raciste faite à son insu. Ceci permet à Begag de se distancer par rapport à une actualité désobligeante pour ne pas donner à son texte une dimension sociologique. Il fait brièvement allusion à cette insulte dénigrante pour condamner une mentalité française qui nourrit cette illusion que ces jeunes sont des immigrants alors que la France est le seul pays qu'ils connaissent. Cette perception ne fait que les prédisposer à une condition de dominé. Selon la réflexion du client, ils n'ont pas droit de faire "les caïds" dans son pays, ce qui fait

qu'ils ne peuvent pas se sortir de ce label qui somme l'immigré à rester en marge de ce cadre sur le plan économique, social et politique. Begag illustre davantage cette hostilité par l'épisode où Azouz est rabaissé, à son premier jour d'école, par sa nouvelle maîtresse, Madame Valard. Cette dernière se moque du compte rendu que Monsieur Grand a écrit sur les prouesses scolaires d'Azouz. Elle dit tout haut devant la classe "-- Ah! Ah! Nous avons un petit génie avec nous!" (184). Cette remarque met naturellement mal à l'aise le personnage. Après cette première journée de classe, il retrouve à la sortie des camarades arabes qui le mettent en garde contre madame Valard. Babar qui est dans la même classe qu'Azouz lui dit: "Je t'ai vu en classe [ . . . ] . Tu étais assis tout seul [ . . . ] . Même que la maîtresse, elle s'est foutu de ta pomme [ . . . ] . Moi, elle ne peut pas me saquer, je sais pas pourquoi. Elle dit que je suis un fumiste, mais je comprends pas pourquoi elle dit ça, parce que j'ai jamais fumé" (185). L'humour de Begag se reflète dans l'utilisation des termes fumé et fumiste qui ont des significations différentes. Fumiste n'a en effet rien de commun avec fumé puisqu'il se définit dans le dictionnaire le Petit Robert par une personne qui ne fait rien sérieusement et sur qui on ne peut pas compter. L'écrivain donne à cette observation grossière une distinction comique pour détruire et dévaloriser les préjugés de l'autre. En donnant à fumiste le sens de fumé, il annihile cette négation de l'autre pour la renverser à son avantage. C'est-à-dire qu'ici la moquerie ne concerne plus Baba et Azouz mais elle se retourne contre Madame Valard dont Begag ridiculise la réflexion raciste pour sortir ces personnages d'une situation où ils sont l'objet de dérision.

Begag emploie également l'humour pour se référer à sa communauté d'origine et ce trait a une fonction différente dans ce milieu car il ne se constitue plus comme un élément de résistance ou de domination comme c'était le cas dans le cadre scolaire. Le rire permet dans ce cas de remettre fortement en question le comportement d'Azouz à l'égard de la culture transplantée de ses parents. Cette technique fait d'autant plus ressortir une vérité intérieure que le personnage ressent envers des coutumes algériennes qui s'opposent dramatiquement à celle du cadre dominant. Begag se sert de cet instrument dans des situations bien précises pour justifier par exemple la conduite déloyale d'Azouz envers son Chaâba. Ce point est illustré par le passage où les policiers inspectent le Chaâba pour trouver des preuves d'abattoirs illicites. En l'absence des hommes, les femmes sont obligées de se présenter devant les policiers avec leur tête "[. . .] enveloppée [. . .] dans des serviettes par pudeur" (123). L'inspecteur veut savoir où l'on tue illégalement les moutons. Les femmes feignent de ne pas comprendre ce qu'il veut. L'inspecteur leur fait remarquer: "--Vous êtes tous les mêmes. Vous ne comprenez jamais le français devant les flics [. . .] . Y a que pour leur intérêt qu'ils savent parler français" (124). Ne pouvant avoir la collaboration des femmes pour trouver les traces de ce commerce interdit, l'inspecteur se tourne vers Azouz et fait mine de s'intéresser à sa scolarité:

--Tu vas à l'école, p'tit? --Oui, m'sieur. --Dans quelle école tu vas? --A l'école Léo-Lagrange, m'sieur. --Et tu travailles bien à l'école Léo-Lagrange. --Oui, m'sieur. Maintenant je suis dans les premiers. Avant... L'inspecteur m'interrompt: --C'est bien, ça. Il faut travailler à l'école, tu sais. Un jour, tu pourras être toi aussi inspecteur de police, si tu veux. Mais dis-moi, il faudra que tu fasses respecter la loi. Tu crois que tu pourras faire ça, toi? --Bien sûr, m'sieur. A l'école, on apprend des

leçons de morale. Ah? Alors, tu pourras être un grand inspecteur. Mais au fait, tu peux me dire où les moutons sont égorgés, ici? --Si, m'sieur. Je sais où c'est. C'est mon oncle qui fait le boucher. Il tue les moutons derrière les baraques au fond du jardin. Vous voyez le pommier, là-bas! Eh ben, c'est juste derrière [. . .] . (124-5)

Après l'examen du lieu, le commissaire tend une convocation à la mère qui ne comprend toujours pas le but de sa visite. Ce dernier se tourne alors vers Azouz: "--Tu sais lire, toi? --Oui, m'sieur. --Alors tu liras ce papier au propriétaire de la maison.-- C'est mon père, m'sieur. --Eh bien, tu lui diras qu'il vienne ce soir avant 6 heures, avec ton oncle le boucher, au commissariat de Villeurbanne [. . .] . --Oui, m'sieur l'inspecteur. Je vais dire tout ça à mon père" (126). Le comique de cette scène est reflété dans ce comportement naïf de l'enfant qui en assistant les policiers dans leur perquisition trahit les siens. Il ne se rend pas compte de la gravité de son geste et une fois que les agents de police partent sa tante se jette sur lui: "--Espèce d'idiot, tu pouvais pas la fermer? Tu l'as fait exprès, hein? Dis-le que tu l'as fait exprès! Elle me tire les cheveux en me secouant la tête. Il me semble que j'ai dû faire quelque chose de grave" (126). Après cet incident, les femmes commencent à se disputer. Begag clôt ce passage sur un ton comique en disant: "L'inspecteur m'a bien berné"(127); l'expression "bien berné" est drôle parce que le choix de ce verbe indique un élément de ridicule qui porte au risible. Cette fois-ci, Begag ne se moque pas de l'autre mais de son personnage et c'est précisément par cette tactique qu'il allège la faute grave de cet enfant et arrive à justifier sa conduite en montrant qu'il s'est tout bêtement laissé piéger par l'enquêteur.

L'écrivain utilise à nouveau cet élément de l'humour dans le cadre de sa collectivité algérienne pour faire passer les différences culturelles qui existent entre elle

et la société française. Begag illustre ce principe par le passage où son maître d'école

Monsieur Grand leur pose des questions sur l'hygiène:

--Combien de fois, faut-il se laver par jour? Les élèves français répondirent avec zèle à toutes ces choses qu'ils connaissaient bien chez eux. Ils parlèrent de baignoire, de lavabo et même de brosse à dents et de pâte dentifrice. Au Chaâba, si l'on avait su que les règles de la propreté nécessitaient une telle minutie, on aurait beaucoup ri. Pour se laver la bouche, tous les grands de chez nous prennent un verre d'eau, gardent le liquide dans la bouche, contractent leurs mâchoire pour le faire circuler entre les dents, passent un doigt sur les incisives afin d'en nettoyer la surface, provoquent à nouveau des vagues dans la bouche et recrachent enfin pour évacuer l'eau sale [. . .]. Et voilà. Pas besoin de brosse à dents ni de Colgate. (97)

Le rire se reflète dans cette description détaillée du brossage des dents des membres du Chaâba. Le dessein de l'auteur, en décrivant d'une manière cocasse les écarts de salubrité entre ces deux univers, a pour objectif de ne pas dévaloriser et inférioriser les coutumes du Chaâba. Cette fois-ci c'est en fait la culture arabe qui en raillant les habitudes de l'autre se trouve dans une position privilégiée. Ici les rôles sont donc renversés puisque ce n'est plus la culture française qui se pose comme le modèle culturel mais bien la culture arabe. L'humour accorde à Begag cette liberté d'inculquer aux valeurs du Chaâba une caractéristique de signifié en rentabilisant la perception de ce groupe au dépens de celle de l'autre. Cette scène a une place considérable dans ce texte, car elle met en relief que l'observation de certaines traditions d'origine permet aux membres de cette communauté de ne pas se juger à partir des critères de leur cadre d'accueil.

Si l'humour sert à souligner les différences entre les deux milieux, il devient également un instrument qui met en évidence l'altérité de certaines valeurs culturelles



du Chaâba. Begag montre que ce milieu ne peut pas se protéger de l'influence de la culture française, ce qui fait que sa collectivité ne peut plus se situer dans des coutumes premières mais transplantées. L'exemple que l'écrivain procure pour souligner ce point est celui de la langue d'origine qui subit une certaine métamorphose au contact de l'autre. Azouz se rend compte de cette altération linguistique à sa première année de lycée. Dans ce milieu, il a pour professeur de Français Monsieur Loubon, un pied noir qui a des connaissances de l'arabe classique. Dès les premiers jours de classe, ce maître s'intéresse aux origines d'Azouz, un comportement qui le bouleverse au départ car pour une fois sa spécificité arabe est visible d'une manière positive dans cet espace scolaire. Après leur avoir fait remplir des fiches de renseignement, Monsieur Loubon lui demande: "--Comment prononce-t-on votre nom en arabe [ . . . ] . Vous êtes algérien?!

--Oui, m'sieur, dis-je timidement. Maintenant je suis pris au piège. Plus d'issue possible [ . . . ] . Il est bien curieux, çui-là! [ . . . ] . Je me dis que maintenant je ne pourrai plus jamais cacher mes origines sarrasines [ . . . ] ." (209-10). Chaque jour, Monsieur Loubon permet à Azouz de faire valoir son leg algérien: "Depuis maintenant de longs mois, le prof a pris l'habitude de me faire parler en classe, de moi, de ma famille, de cette Algérie que je ne connais pas mais que je découvre de jour en jour avec lui" (213). Cette rencontre avec Monsieur Loubon va transformer le comportement que ce personnage entretient vis-à-vis de la langue d'origine. Monsieur Loubon l'initie à l'arabe littéraire, une langue qui se différencie du dialecte algérien:

--Azouz! Vous savez comment on dit "le Maroc" en arabe? [ . . . ] . Le Maroc, m'sieur, ça se dit el-Marroc! D'abord, il paraît stupéfait, puis il poursuit: -- on ne dit pas el-Maghreb [ . . . ] . Vous ne savez pas qu'en

arabe on appelle Maroc le 'pays du soleil couchant' [. . .] . --Vous savez ce que cela veut dire? me relance-t-il en dessinant des hiéroglyphes. J'ai dit non. Que je ne savais lire ni écrire l'arabe. --Ça c'est alif, un *a*. Ça, c'est un *l* et ça c'est un autre *a*, explique-t'il. Alors, qu'est-ce que ça veut dire? J'hésite un instant avant de réagir: --Ala! dis-je mais sans saisir la signification de ce mot. --Pas Ala, dit M. Loubon. Allah! Vous savez qui c'est Allah?... Je souris légèrement de son accent berbère: --Oui, m'sieur. Bien sûr. Allah, c'est le Dieu des musulmans! --Eh bien voilà comment on écrit son nom. Vous voyez, je parle arabe presque aussi bien que vous. Modeste le prof. Il est en train de m'expliquer mes origines, de me prouver ma nullité sur la culture arabe et il ose dire qu'il parle arabe presque aussi bien que moi. (214-5).

L'humour se caractérise d'une part par le fait qu'Azouz compare les symboles arabes à des hiéroglyphes, une comparaison qui est inexacte puisque les caractères arabes ne ressemblent pas du tout à cette écriture égyptienne très ancienne. D'autre part, le rire se manifeste également dans la façon dont Azouz atteste son infériorité par rapport à son professeur. Ceci est surtout mis en valeur par cette phrase sans verbe "Modeste le prof" suivi d'une explication qui remet en question la position d'Azouz à l'égard de son patrimoine arabe. L'emploi du verbe "oser" souligne à quel point le protagoniste se sent désavantagé dans cette situation. Begag, en utilisant ce verbe, veut montrer que la remarque de Monsieur Loubon est perçue négativement par son personnage. Il se rend compte que ce maître en osant affirmer qu'il parle arabe aussi bien que lui ne fait d'une certaine manière que rester indifférent à ses lacunes linguistiques dans ce domaine. Azouz, qui dans ce milieu scolaire avait honte de son héritage finit par proclamer ici non seulement sa nullité mais son humiliation face à un professeur qui le dépasse dans les connaissances de sa culture d'origine. L'humour dans les deux dernières phrases de cette scène sert à faire passer cet élément de dépossession d'une langue et d'une écriture

arabes, ce qui incite donc le personnage à reconnaître une perte irréversible de son patrimoine linguistique. A vrai dire, la véritable tragédie ne se traduit pas tout simplement par ce déshéritage arabe mais elle se reflète par le fait que ce ne sont pas ses parents mais un Français qui se charge de lui transmettre une langue inaltérée. Le rire est d'autant plus pertinent car il soustrait ce personnage à une condition de dominé. Cette tactique sert également à dissimuler les handicaps culturels d'Azouz qui n'arrive pas à renverser cette dialectique de maître-élève. C'est en effet l'autre qui se charge de l'éduquer sur son propre héritage, ce qui maintient Azouz dans le rôle d'élève, même dans une situation où il pourrait assumer cette fonction de maître.

Ce ton comique se constitue comme une force positive puisqu'il permet à Begag d'attester et de maîtriser des vérités culturelles. L'humour, qui se conçoit pour l'écrivain comme une arme de distanciation, articule une ouverture qui n'aurait pas eu lieu s'il avait utilisé un ton sérieux pour mettre l'accent sur une réalité misérable. Si ce trait prête à une remise en question sur cette politique sociale de l'exclusion culturelle, la langue que Begag emploie pour raconter son vécu représente en soi l'outil d'une politique personnelle qui exprime une revendication pour l'inclusion de sa spécificité bi-culturelle. Cette bi-culturalité se définit ici par des cultures régionales lyonnaises et algériennes transplantées et c'est précisément dans ce phénomène bi-culturel que Begag choisit de construire le moi de son personnage. Cette caractéristique peut justement se lire par une utilisation de langues qui se caractérise comme on l'a déjà précisé par un discours français traversé par d'autres langues tels que des termes arabes, arabes francisés, une langue régionale lyonnaise et le parler des immigrés. Si le milieu scolaire

ou la société française fonctionne sur un système d'exclusion, l'espace de la langue pour Begag opère tout au contraire sur un processus d'inclusion.

### **La langue: récupération d'un moi hybride**

La langue occupe un rôle significatif et symbolique dans cet espace textuel parce qu'elle est dotée d'un pouvoir de personnalisation. Emile Benveniste a souligné dans son étude *Problèmes de linguistiques Générales*, ce pouvoir qu'a la langue à déterminer la subjectivité de l'individu:

Dans les deux premières personnes, il y a à la fois une personne impliquée et un discours sur cette personne. "Je" désigne celui qui parle et implique en même temps un énoncé sur le compte de "je": disant "je", je ne puis pas parler de moi. A la 2e personne, "tu" est nécessairement désigné par "je" et peut être pensé hors d'une situation posée à partir de "je"; et, en même temps, "je" énonce quelque chose comme prédicat de "tu" [. . .]. Dès lors la légitimité de cette forme comme "personne" se trouve mise en question. (228)

L'espace d'une langue nouvelle est l'élément qui permet à Begag de faire découvrir à son personnage sa subjectivité. Par ce récit, l'écrivain s'écarte de la langue de l'école qui fonctionne sur une structure du monologue qui fait qu'Azouz ne pouvant pas avoir droit à la parole ne peut se constituer que comme objet de ce système. Cette manière que l'institution scolaire a d'utiliser la langue débouche vers une dépersonnalisation des élèves. Pour arriver à constituer son protagoniste comme sujet, Begag doit donc recourir non pas à une langue académique qui est prédisposée à véhiculer un moi-objet mais à un langage susceptible de montrer un glissement réciproque entre le je et vous. Pour illustrer ce point et souligner cette émergence du je, Begag met particulièrement en valeur dans ses dialogues cette stratégie réciproque du glissement du je au tu. L'un des

épisodes qui illustre ce point est celui où Azouz se trouve confronté à ses cousins durant la récréation. Ces derniers sont en colère contre lui car il n'a pas sympathisé avec eux lorsque le maître pour se moquer d'eux a annoncé les classements à l'envers "--Ah! Ah! Ah! T'as bien ri la dernière fois quand la maître a dit: 'Premier: Ahmed Moussaoui [. . .] --Non, j'ai pas ri. --T'as ri, j'te dis! --Bon ben, si tu veux, j'ai ri! --Eh ben, t'es un con. C'est ce qu'on voulait te dire [. . .] J'ai honte. J'ai peur. Je ne peux pas crâner car je crois qu'ils ont raison" (96).<sup>1</sup> Cette succession rapide entre le je et tu reflète que la subjectivité s'affirme dans cette opposition de je et tu. Azouz est d'abord un tu puis il est par la suite un je et c'est à partir de ce glissement réciproque entre un état sujet et un statut d'objet que le personnage peut se constituer comme sujet à part entier. Les quatre dernières remarques du narrateur: "J'ai honte. J'ai peur. Je ne peux pas crâner car je crois qu'ils ont raison" méritent notre attention car en s'affirmant quatre fois comme je, le protagoniste se fait maître d'une situation déplaisante. En donnant à ses cousins la position de "ils", il ne fait que les réduire à un état d'objet. La scène suivante est un autre exemple qui évoque que c'est par contraste que la conscience individuelle peut se réaliser. Dans cet épisode Hacène, le cousin d'Azouz qui habite au Chaâba avec lui, vient voir si Azouz veut aller jouer avec lui: "--Qu'est-ce que tu fais? --Rien, j'allais sortir. --On pourrait allait pêcher au Rhône? --T'es dingue ou quoi? Tu veux qu'mon père y m'égorge" (118). Ici, on retrouve encore une fois des phrases courtes qui permettent à chaque personnage de se trouver à tour de rôle dans cette dialectique réciproque du je-tu.

Par ces deux échanges que nous avons mentionnés, Begag libère Azouz des critères d'une langue académique qui le somme au silence et c'est donc dans une langue renouvelée qu'il lui permet de se constituer comme sujet de ce texte. De ce fait, il se démarque de Belghoul qui n'arrive pas à faire émerger le je de son héroïne dans son texte. Cette dernière succombe sous le poids du je académique, ce qui explique la mort de son héroïne. Par ce processus linguistique, Begag veut montrer que la langue ne se conçoit pas comme un système abstrait qui révèle sa maîtrise d'un style français. Il l'utilise tout au contraire comme un outil qui a ce pouvoir de manifester ses opinions concrètes et sa vision personnelle sur son propre monde. Le je reflété dans ce dialogue et tout au long du texte d'ailleurs souligne que cette langue renouvelée et personnalisée l'enracine dans une subjectivité active. Il rejoint de ce fait les propos de l'écrivain marocain Abdelkebir Khatibi: "[. . .] la langue n'est pas une institution; elle est expression vivante, adaptable à toutes les situations" (40). Si le système écrit est une institution, la langue orale n'est pas une et c'est la raison pour laquelle Begag y a recourt pour exprimer la condition intérieure du personnage. Le lexique employé ici est donc culturellement chargé puisqu'il évoque que l'identité est un produit des cultures lyonnaise et algérienne transplantée et non pas d'une seule. Le style permet de renverser un énoncé d'une assimilation passive, voire d'un enracinement dans une identité homogène, et de passer ainsi à une expression identitaire dynamique et hétérogène. Le passage qui reflète ce phénomène est une conversation qui a lieu entre Azouz et son père au sujet d'un article sur l'affaire des moutons qui est paru dans un journal local. L'enfant traduit pour son père les mots importants: "L'bidoufile?... Qu'est-ce que c'est

que ça, le bidoufile? --C'est là, c'est le Chaâba Abboué [. . .] --Bidoufile...trafic... mouton. On parle de moi, Bouzid [. . .] . Quelle honte! La boulicia va me surveiller [. . .] . Ils vont m'emmerder jusqu'à l'expulsion" (134). Ces phrases hybrides montrent la flexibilité qu'a la langue de s'adapter à des sons qui proviennent d'une autre culture. Cette scène prononce que le processus linguistique est un espace ouvert qui en s'inscrivant dans ce cadre littéraire s'érige comme un instrument de "dé-homogénéisation," de revendication et de subversion. Houari et Belghoul exprime également leur bi-culturalité par une langue qui reflète une origine double. Néanmoins, elles ne le font pas au même degré que Begag qui englobe quant à lui toutes les cultures qui le constituent par le biais de l'appareil linguistique.

De là, Houari et Belghoul se distinguent de Begag car leur récit ne met pas en relief toutes ces variations culturelles. Elles restent toutes deux dans un phénomène de bi-culturalité qui s'exprime chez Houari par l'incorporation de trente mots arabes dans son ouvrage français. Ces expressions arabes ne sont pas directement traduites dans le texte mais en bas de page. Cet emploi de l'arabe au dépens de l'équivalent français stipule que Houari veut donner une place de choix à une culture marocaine dans son espace original. Pour illustrer ce point, je ne vais citer que quelques exemples de son style. Ceci est illustré par la référence aux vêtements qui sont spécifiques à cette culture tel que "un vieil homme en Tachmir [longue robe]" (29) et "[. . .] le bonhomme [. . .] déplaçait son chech [sorte de turban]" (45). Elle se sert de la langue arabe pour des expressions qui sont particulières au parler arabe telles que "ya bent ouldi [fille de mon fils] (44); "cha, ah râ [expression utilisé pour faire avancer les ânes] (46); "Allah ya

Rhamou” [que Dieu ait son âme, à chaque fois que les Arabes parlent de leurs défunts, ils utilisent automatiquement cette expression pour que son âme reçoive la protection de Dieu ] (33); “amti” [tante du côté paternel] (43). Cet écrit de Houari marqué par deux registres linguistiques--marocain et français--reflète davantage que le corps de Zeida est enraciné dans une bi-culturalité. Belghoul exprime son implantation dans une culture dédoublée en mettant en relief un parler paternel qui accentue une origine autre. Elle sauvegarde plus ou moins dans les dialogues le style direct du père. L'exemple qui suit évoque cette tendance de l'écrivaine:

--Concierges, marchands, commerçants, artisans tous y disent: vient balayer les crachats devant ma porte. Ou bien: mon chien il a chié sur le trottoir et y va t'appeler: eh, asmaâ, [écoute] vient balayer la crotte de mon chien; vous êtes payés pour le faire [ . . . ] Si eux disent pas ça, c'est l'public qui le dit[ . . . ] . Sans compter les tomobilistes qui sont dans leurs voitures, y te voient balayer y te déchirent le papier en mille morceaux et quand ils arrivent vers toi, y te l'jettent dans la gueule comme ça. (32)

“Asmaâ,” le seul terme arabe qu'elle emploie accentue les origines maghrébines du père. Contrairement à Begag, ce n'est pas par les sons mais par la structure grammaticale--caractérisé par la contraction des l', l'emploi du y comme sujet, l'orthographe de tomobiliste--que Beghoul montre que la langue du père met en relief une origine autre. La langue dans les oeuvres de Houari et Belghoul n'atteint pas le même degré d'altération que chez Begag.

Begag va plus loin dans sa manipulation de ce processus linguistique car pour lui cet outil finit par exprimer ouvertement tous les composants de l'identité de son personnage. En ce faisant, il rejoint les propos d'Hélène Béji qui a souligné dans son article “La langue est ma maison” cette propriété particulière que possède la langue:



La langue où je m'exprime est cet abri de pierre d'où je peux regarder le monde, en retrait, et le comprenant, un porche caché où, passé le seuil, on est libre [. . .]. Une langue n'est jamais nôtre, fût-elle de naissance; elle n'est qu'une traduction étrange de l'intensité de la réalité. Tout en étant en amitié avec l'esprit, elle appartient aussi à la résistance insondable des choses au sein desquelles nous habitons, de leur matière indéchirable. Les décors où nous vivons ne sont plus les limites d'un territoire, mais une présence détachée qui se tient toute seule. Votre maison, votre patio, votre vasque, votre fenêtre, ne vous sont plus donnés à l'avance, immuables, et ne sont plus parfaitement identiques. Ils ne se reconnaissent plus ni patrie, ni frontières, c'est le prix qu'ils doivent payer pour entrer dans la langue [. . .]. Mais pour me permettre cette appropriation, la langue, elle, ne doit appartenir à personne [. . .]. C'est cette impersonnalité, cette distance, l'anonymat de toute langue, l'étrangeté innée de la langue, qui lui permet d'entrer indifféremment dans la possession des choses librement. Si la langue n'était pas là pour nous libérer de toute appartenance, elle ne pourrait pas recréer l'appartenance [. . .] son impersonnalité est un gage de liberté, elle n'a rien à nous dicter à l'avance, elle met toujours sa matière mouvante entre nous et les choses [. . .] ce qui convient au patio, c'est toujours une langue neuve. (22-3)

Cette langue neuve pour Begag se traduit par des emprunts à la langue arabe, à l'argot lyonnais et au parlé immigré--ce qui l'enracine forcément dans une identité complexe et multiple. Cette langue émaillée d'un lexique régionale, arabe, et immigré se démarque des deux autres écrivaines parce que la protagoniste de Houari est plus limitée dans ses mouvements de part par son sexe. Cela fait que Houari est plus préoccupée par l'expression d'une identité qui se structure autour de l'émancipation d'un corps féminin aux prises entre les cultures arabe et française. Contrairement au protagoniste de Houari, le personnage de Begag n'est pas restreint par son corps, ce qui fait que l'identité d'Azouz n'est pas lié à ce phénomène. Quant à Belghoul, l'écriture comme on l'a vu se conçoit pour son personnage en termes d'emprisonnement et il est donc impossible à son héroïne de trouver dans cet espace social une langue ou des langues de

libération pour affirmer une identité personnelle puisqu'en agissant de la sorte elle se détourne de la voie paternelle. C'est pourquoi cette écriture finit par la mener à sa mort car elle fonctionne comme un processus de décalage culturel voire identitaire entre le père et sa fille. Nous avons vu que pour Belghoul l'école s'avère le lieu de l'autodestruction et de la dépersonnalisation. A l'opposé, Begag perçoit le système éducatif comme une promotion socio-culturelle; au lieu de se rebeller contre leurs concepts d'acculturation, il profite des outils qu'il acquiert à l'école pour les tourner à son avantage dans cet espace littéraire. C'est par cette langue neuve et personnelle que Begag réussit à bouleverser cette dialectique de maître-élève et à devenir maître de sa situation identitaire. La langue de son écrit s'avère par excellence l'instrument libérateur qui lui permet de dominer et le dote d'un pouvoir de création--sa propre création identitaire.

Begag, plus que ces deux écrivaines, arrive à faire refléter par une créativité discursive une identité composite à l'aide d'une langue qui s'écarte d'un discours linguistique académique. Cette distanciation est reflétée dans cette écriture de l'écrivain qui incarne elle-même une forme de résistance à la parodie du style homogène. Car pour Begag copier le style de l'autre va s'avérer un phénomène qui se caractérise plus par un élément d'exclusion que d'inclusion--ce qui montre que l'espace de l'autre fonctionne sur cet aspect de l'ambiguïté. De ce fait, il se rapproche des idées d'Albert Memmi qui a souligné que les colonisés scolarisés qui s'appliquent à simuler parfaitement l'exemple de l'autre ne pourront à juste titre être inclus comme un membre à part entière de la société de l'autre. Leur imitation habile s'avèrera une source

d'exacerbation pour le colonisateur: "Et plus le singe est subtil, plus il imite bien, plus le colonisateur s'irrite" (141). Dans cet espace de l'immigration, cette mentalité persiste, à certains égards, à situer cette nouvelle génération hors de l'espace français puisque pour ce milieu leur comportement ne relève que de l'aspect de l'imitation et non pas de l'original. Begag illustre parfaitement cette caractéristique par l'épisode où la maîtresse d'école Madame Valard accuse Azouz d'avoir médiocrement plagié Maupassant dans son devoir écrit. Elle lui fait remarquer: "Vous avez très mal copié Maupassant. J'avais d'abord rougi consterné par cette accusation [. . .] . --M'dame, j'ai pas copié Maupassant. Je ne savais pas qu'il avait écrit cette histoire [. . .] . C'était pourtant M. Grand qui avait raconté la mésaventure survenue à un pauvre vieil homme, dans un village, il y avait de cela quelques dizaines d'années [. . .] . Il avait une manie, celle de ramasser tous les petits bouts de n'importe quoi qui traînaient par terre [. . .] ."

(221). Le clerc qui avait perdu son portefeuille avait accusé ce vieillard de vol. Ce dernier a été mis en prison à cause de la ficelle que l'on avait trouvée sur lui. Azouz compare son malheur à celui du personnage de cette nouvelle; "En fait, la même méprise qui s'était abattue sur le vieux m'avait frappé par la main de Mme Valard. Je n'avais rien volé à M. Maupassant, mais j'avais été condamné sur des soupçons" (221). En reprenant à son compte les bribes de l'histoire que Monsieur Grand avait racontée, Begag montre ici que le personnage a intériorisé le discours de l'autre et qu'une fois acquis, il tente à son tour de le reproduire. Et par ce pouvoir de reproduction il pense s'approprier le savoir de la société dominante. Azouz, en réitérant les paroles de Monsieur Grand, désire révéler sa soumission et sa docilité intellectuelle au cadre

scolaire. Il veut s'inspirer des valeurs de ce milieu pour se sentir inclu. Cet épisode occupe une place symbolique dans ce récit car il évoque davantage que ce processus scolaire prête à confusion. Tout en désirant reformuler et assimiler cet élève issu de l'immigration maghrébine dans son propre modèle, cette société ne réussit pas néanmoins à voir dans son écriture une certaine authenticité culturelle française. C'est ainsi que le plagiat littéraire atteint dans ce passage une dimension d'un plagiat culturel qui enferme Azouz dans une écriture du mimétisme.

Begag a également mentionné cette ambiguïté posée par ce système dans son second ouvrage *Béni ou le paradis privé*. Le passage qui souligne le mieux ce dilemme est celui où le professeur est indigné que Béni soit le seul élève à connaître la réponse à sa question de grammaire: "[. . .] quelle forme emploie-t-on après la conjonction 'aussi', lorsqu'elle est placée en tête de phrase [. . .] . --M'sieur, on emploie la forme interrogative [. . .] . Bien calé sur son bureau, il sourit, se met à regarder toute la classe d'un oeil de prof écoeuré avant de dire: --Si c'est pas un comble que le seul étranger de la classe soit le seul à pouvoir se vanter de connaître notre langue" (41-2). Cette langue, la seule qu'il parle et qu'il connaisse est perçue comme étant une langue d'emprunt. Pour en revenir à Azouz, son modèle scriptuaire ne peut donc pas se mesurer à celui des élèves français et son écriture est classifiée par Madame Valard comme un phénomène qui relève d'une écriture artificielle.

Bien qu'il ait été formé dans une école française, Begag adopte le style d'une langue renouvelée qui se démarque de l'écrit singé des deux compositions de son personnage. C'est effectivement cette écriture de la langue qui fait exploser des

modèles identitaires rigides. Il montre de la sorte que sa narration s'inscrit dans une expression naturelle et innovatrice. Tout d'abord l'un des éléments qui distingue l'écrit de Begag des deux autres écrivaines est son utilisation d'une langue orale parlée par les garçons et non pas par les filles issus de l'immigration maghrébine. Ce langage de la rue est un phénomène masculin car les garçons ont plus accès à l'espace public que les filles; ils ont en effet plus de liberté de se côtoyer et de partager leurs jeux. Begag ayant eu lui-même accès à ce monde peut facilement l'exprimer dans son ouvrage. Ce vocabulaire particulier est mis en valeur dans certains dialogues entre les jeunes personnages. La conversation qui a lieu entre son cousin Hacène et des joueurs de billes reflète ce genre de parler: "--Je te joue mon bigarreau! [son butin de billes]" (57). Après avoir gagné, il s'arrête. Un gitan l'aborde: "--Tu poses ton bigarreau? --Non. C't'après midi, si tu veux! Le gitan insiste. --T'as les mouilles que j'te chourave, ton big!" (57-8). A ce registre masculin vient s'ajouter un langage proche de l'oralité qui ne se limite uniquement à ce groupe. L'épisode qui image ce langage familier est celui où Azouz et Hacène discutent de ce qu'ils vont faire pour passer le temps au Chaâba: "Hacène passe devant la fenêtre. Il me fait signe de le rejoindre. --Qu'est-ce que tu fais? --Rien, j'allais sortir. --On pourrait aller pêcher au Rhône? --T'es dingue ou quoi? Tu veux que mon père y m'égorge! --T'as les mouilles? --Bien sûr que j'ai les mouilles! Regarde les marques que j'ai au cul" (118). Begag, en donnant dans son récit une place d'importance à cette langue de la rue, rejoint les propos de l'auteur congolais Henri Lopès. Ce dernier s'inspire également de "[. . .] la langue de la rue, fabrique ses idiolectes pour proclamer la commune identité de l'intellectuel noir avec ses frères du

peuple. C'est alors que naît une nouvelle langue pour dire une nouvelle perception de l'identité: 'langue métisse', à travers laquelle s'affirme non plus l'arrachement mais la rencontre, non plus la différence mais le mélange, et qui semble comme la promesse d'avenir sur laquelle débouche ce renouveau de la parole identitaire" (Clerc,14). C'est à travers ce "français en liberté" (Clerc, 13) que Begag montre l'adaptabilité de la langue française à l'individu qui la manipule.

Begag fait également référence dans son récit à la langue des banlieues qui est spécifique à une génération masculine issue de l'immigration maghrébine.

Lorsqu'Azouz déménage du Chaâba, il est initié à l'argot parlé par les jeunes immigrés. Ce discours est présenté dans la scène où Azouz retrouve à la sortie de l'école son cousin Ali. Ce dernier lui demande: "Qu'est-ce que tu branles, maintenant? questionne Ali. Qu'est-ce que je quoi? dis-je surpris. Qu'est-ce que tu fous, quoi? [. . .] . --Bon, on va t'accompagner, comme ça tu nous montreras où tu crèches... Je fais une mine étonnée. Ali précise: --Où tu habites, quoi... Putain, mais où tu as appris à jacter. Lui et Babar se moquent amicalement de mon ignorance" (185). Cette langue employée par les amis d'Azouz est naturellement connu de tous les français ou immigré mais nous voulons insister ici que ces termes ne sont pas familiers au personnage. Azouz est effectivement "surpris" et "étonné" devant un tel langage qui rend problématique l'échange entre lui et ses camarades. Begag, en ne faisant qu'une allusion rapide à cette langue, veut d'une certaine manière reconnaître l'existence d'un tel parler. L'insistance sur de telles expressions n'équivaudrait qu'à enfermer le texte de l'écrivain à un groupe périphérique lyonnais qui se maintient en marge de la société française. Begag est

précisément contre une forme langagière qui décourage le développement individuel au profit d'un comportement collectif. L'écrivain dans son article sur ce thème de la marginalisation a souligné:

Sur le plan collectif, la langue des banlieues donne des indications sur 'le positionnement du groupe' quand il n'est plus dans un cadre institutionnel établi dans la société. On ne s'exprime pas, lorsqu'on est ensemble dans le quartier, de la même manière que lorsqu'on est en classe. Ce qui montre déjà la difficulté dans laquelle va se trouver un individu qui va choisir, en classe par exemple, de jouer le jeu de l'apprentissage normal de la langue et des autres codes de l'Education Nationale. Tôt ou tard, il devra choisir entre son appartenance au groupe (ses copains du quartier, ses 'cousins') et son avenir personnel, en tant qu'individu [ . . . ]. A mon sens, 'la langue des banlieues' témoigne d'un appauvrissement de la maîtrise des codes de communication, en milieu urbain et dans les catégories sociales les plus défavorisées plus particulièrement. Elle est aussi le symbole du repli et de l'effacement de l'individu, de sa personnalité, face aux standards défensifs d'un groupe minoritaire. (69)

Begag rejette cette langue des banlieues car elle ferme ses membres au monde extérieur, un retrait qui ne fait que les enraciner dans une visibilité négative. Il perçoit effectivement cette langue comme un phénomène statique et dépersonnalisant qui enracine ses adhérents dans une identité collective et marginale qui porte de surcroît défaut non pas à la société mais à l'individu lui-même. Pour lui, ce phénomène ne se constitue pas comme une arme de résistance efficace contre un système français qui fonctionne sur un processus d'assimilation. En agissant ainsi, ces jeunes ne font que se rendre invisibles à leur environnement avec lequel ils sont incapables d'établir un dialogue pour affirmer leurs différences. Begag voit ici une urgence de remettre en question le comportement de cette nouvelle génération qui doit prendre conscience que l'appropriation d'une langue codée ne résultera qu'à l'exclusion de la société dominante:

Bien entendu, les conséquences sont préjudiciables à l'émancipation de l'individu, autant vis-à-vis de sa communauté que de son territoire. En effet, à la première occasion qui s'offrira au jeune d'*aller en ville*, de quitter sa réserve, son groupe familial, pour aller se présenter à une offre d'emploi par exemple, seul, face à un employeur qui va le juger par rapport à des signes extérieurs: les gestes, la tenue vestimentaire, la coupe de cheveux, l'état de la dentition, des ongles, la maîtrise de la langue... les risques d'échec sont majeurs. L'accent et les mots ethnicisés pourront constituer un élément disqualifiant pour le candidat. Ils signeront définitivement son adresse (déjà stigmatisée). A l'inverse, le jeune qui montrera ses capacités à acquérir les codes de la société, celui qui sera capable de ne pas se laisser paraître, grâce à une bonne maîtrise du français, son origine [...] aura plus de chance d'être intégré qu'un autre. Un usage déformé du français parlé "visibilise" l'individu à ses dépens. Dès lors, la langue des banlieues me paraît constituer un phénomène circonstancié, territorialement et socialement, et incapable d'évolution. (69-70)

Begag ne rejette pas que des styles de langues peuvent exister chez les jeunes.

Néanmoins, il refuse ouvertement l'adoption d'un discours qui reste fermé sur lui-même et n'est parlé et compris que par une collectivité très minoritaire. Pour Begag, cette langue hermétique tend à aliéner dramatiquement ces jeunes de leurs communautés respectives--il faut préciser que cet argot demeure incompréhensible aux collectivités maghrébine et française. Cette fois-ci ce n'est pas l'autre qui les exclut mais ils se marginalisent eux-mêmes par un parler qui rend impossible toute forme de communication. Et Begag est justement contre une langue qui sous-tend à l'ostracisme. Il privilégie en effet un débat entre les différents groupes et cette ouverture ne peut pas avoir lieu si ces jeunes se renferment linguistiquement sur eux-mêmes. Ce niveau de langues que l'écrivain emploie doit donc se maintenir dans un espace d'échange accessible à plusieurs groupes et non pas à un seul. L'argument de Begag qui semble à priori encourager une acculturation ne fait que souligner sa subtilité de s'approprier les



codes de l'autre pour les manipuler pour des fins individuels. Et pour lui, "[. . .] la meilleure façon de se défendre dans une société où l'on a pas trouvé sa place consiste à acquérir les règles du jeu social et à les utiliser pour une 'promotion interne'. Parmi ces codes, la langue est le plus précieux" (Begag, 70). Ce qu'il entend par là, est que l'individu doit utiliser les outils linguistiques déjà en place et les appliquer d'une manière susceptible de donner à ce groupe issu de l'immigration maghrébine une visibilité positive et personnelle. Et cette langue des banlieues va à l'encontre de cet enjeu car elle freine dramatiquement la progression socio-culturelle voire identitaire de cette nouvelle génération. Par ce langage hermétique, l'individu ne peut que se situer dans une identité fixe et une langue fermée.

Begag est pour une langue flexible qui tout en subissant des transformations culturo-linguistiques n'obstrue pas pour autant le dialogue entre les différents groupes. Le texte en soi met en valeur une rencontre de langues qui est exemplifiée par l'incorporation de quelques termes arabes, de certains mots arabes francisés et d'expressions parlées par les immigrés nord-africains dans ce texte. L'intégration d'un lexique arabe dans le discours français se retrouve à travers cet ouvrage. Les exemples suivants reflètent le processus narratif adopté par cet écrivain: "[. . .] je parcours les quelques mètres qui séparent la maison des bitelma [les toilettes]" (14); "Bouzid [. . .] s'assied sur sa marche d'escalier et sort de sa poche une boîte de chemma [du tabac]" (12). Ces mots ne sont pas traduits directement dans le texte et l'écrivain n'inclut qu'à la fin de son ouvrage un dictionnaire qu'il intitule "Petit dictionnaire des mots bouzidiens (parler des natifs de Sétif)" pour mettre en valeur ces bribes linguistiques

que le personnage hérite de son père. Ces locutions de l'arabe francisé est un autre élément qui caractérise ce récit: "Zohra! Où est l'lamba?" (14) et "[. . .] j'aime bien m'asseoir sur les marches d'escalier de la maison et jouir des scènes qui se jouent devant l'bomba et le bassaine (le bassin)" (9). Begag donne la signification de ces termes dans son "Petit dictionnaire des mots azouziens (parler des natifs de Lyon)"--ce dictionnaire donne à l'identité d'Azouz une dimension régionale--pour aider le lecteur non-maghrébin et non-lyonnais à saisir le sens de ce vocabulaire. L'auteur, en créant son propre répertoire, met en relief une écriture marquée par une influence culturelle. Cet emprunt à plusieurs styles linguistiques indique subtilement que des cultures en contact, ne peuvent plus s'enfermer dans des mythes ethnocentriques socialement fabriqués puisqu'"Ainsi se trouve miné de l'intérieur le concept d' 'universalité' qui, depuis le Siècle des lumières, sous-tendait la pensée de l'Autre. Celui-ci n'est plus envisagé dans ce qui l'apparente mais dans ce qui le diversifie, au sein d'une interaction réciproque entre les cultures" (Clerc, 15). Cet espace scriptuaire représente un lieu où les différences sont vues sous une lumière positive. La langue fonctionne sur un processus de complémentarité et non plus d'exclusion.

Le système linguistique illustre cette réciprocité qui s'effectue entre les cultures française et algérienne. L'un des passages qui évoque le mieux cette influence mutuelle est celui où son professeur Monsieur Loubon l'initie à l'arabe classique. C'est là qu'Azouz prend conscience que l'arabe parlé par ses proches a subi une déformation:

A la maison, l'arabe que nous parlons ferait certainement rougir de colère un habitant de la Mecque. Savez-vous comment on dit les allumettes chez nous, par exemple? Li zalimite. C'est simple et tout le

monde comprend. Et une automobile? La taumobile. Et un chiffon? Le chiffoun. Vous voyez c'est un dialecte particulier qu'on peut assimiler aisément lorsque l'oreille est suffisamment entraînée. Le Maroc? Mes parents ont toujours dit el-Marroc, en accentuant le o. Alors je réponds à M. Loubon: --Le Maroc, m'sieur, ça se dit el-Marroc! [. . .] . --On ne dit pas el-Maghreb?--Ah non, m'sieur. Mon père et ma mère, ils disent jamais ce mot. Pour appeler un Marocain, ils disent Marrocci [. . .] . --En arabe littéraire, on dit el-Maghreb et ça s'écrit comme ça[. . .] . -- Vous savez ce que cela veut dire? [. . .] --J'ai dit non. Que je ne savais pas lire ni écrire l'arabe. (213-4)

Ici, les termes français comme par exemple chiffon et allumette subissent l'influence des sons arabes en devenant chiffoun et zalimite. Cet exemple montre parfaitement que la langue française est également influencée par la langue arabe d'où l'affirmation de ce phénomène de réciprocité dans ce domaine linguistique. Ce passage est d'autant plus significatif car Begag révèle que ce processus ne touche pas uniquement les enfants--qui sont pour la plupart lettrés-- mais également les parents--qui sont pour la majorité illettrés--et c'est avec eux que s'amorce ce renouvellement de la langue et de leur identité. Cette transformation linguistique est un phénomène qui touche également les analphabètes, ce qui révèle que les langues en contact qu'elles soient orale ou écrite vont subir l'influence de l'une et l'autre. Begag met en relief que c'est la langue qui est à la base d'une formation identitaire et non pas l'observation des coutumes du pays. Si en effet les traditions transplantée de l'espace maison restent imperméables et immuables à l'influence de l'autre, il en est tout autrement pour l'espace de la langue qui se constitue comme un lieu ouvert aux changements.

Cet élément de transformation linguistique se fait valoir dans cet entremêlage de la langue arabe et française qui est spécifique au parler de la première génération

d'immigrés qui emploie un français fortement influencé par des sons arabes. Cet auteur aurait très bien pu retranscrire dans un discours indirect la langue immigrée mais en choisissant de la sauvegarder dans le style direct, Begag lui donne une place d'importance et de valeur dans cet espace littéraire. En honorant ainsi un parler qui est socialement rabaissé, Begag a pour objectif de le rendre visible et de le doter d'une certaine dignité. Il veut également montrer que cette phonologie arabe dans parler français constitue en soi une ouverture d'une culture vers l'autre. D'une part ce langage particulier aux premiers immigrés est reflété dans le discours de la mère d'Azouz qui utilise ses connaissances rudimentaires du français pour communiquer avec l'autre. Ces situations se présentent à quelques reprises dans ce récit. Elle le parle avec le marchand qui passe au Chaâba: "[. . .] 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. --Donne-moi li Zou, disait-elle. --Emma les Zou. Ah! Et puis laisse-moi dire comme je veux. Il me comprend, lui [. . .] . Le laitier souriait toujours. C'est vrai qu'il avait fini par apprendre l'arabe du Chaâba" (146). Ce parler limité de la mère est d'autant plus mis en valeur dans la scène où les policiers viennent faire une perquisition au Chaâba. Ces derniers l'interrogent sur l'affaire des moutons: --Vous n'avez pas des abattoirs clandestins ici. Où ils sont? [. . .] . --Si pas. Moi bâs barli roumi. Bas couprand..[. . .]" (123). Par cette dernière phrase fortement accentuée par des sons arabes, elle fait comprendre à ce policier qu'elle ne parle pas leur langue. Et l'une de ses conversations avec La Louise illustre parfaitement ses difficultés de maintenir un dialogue avec l'autre. Dans cette scène La Louise vient lui demander des nouvelles des

gens qui ont déménagé du Chaâba: "--Vous avez des nouvelles des Bouchaoui [. . .] --Ria di to? --Rien du tout! --Ria di to! No!" (147). Elle emploie également des expressions qui caractérisent le langage des immigrés maghrébins pour s'adresser à ses enfants. Elle utilise des adjectifs français fortement influencés par l'accent arabe lorsqu'elle les réprimande. Elle les traite de "finiane" (31) ou "bouariane (bon à rien)" (33). Ses lacunes en français montre qu'elle n'a pas de contact direct avec la société française. Ceci révèle davantage qu'elle se situe dans un statut de subordonnée et que son identité reste étroitement le produit de sa culture féminine maghrébine car elle ne peut pas avoir librement accès à la langue de l'autre--elle maintient une langue traditionnelle arabe et à la fois elle conserve son identité traditionnelle arabe. C'est par cette restriction linguistique que l'on peut voir que les traditions du pays continuent à déterminer les rôles de la femme et de l'homme arabes dans ce pays d'accueil.

D'autre part ce français immigré est d'autant plus représentatif dans le parler d'un père analphabète qui entretient avec cette langue un rapport différent. Ce père qui travaille dans l'espace public a un contact direct avec la culture de l'autre, ce qui fait qu'il doit acquérir le minimum pour pouvoir communiquer avec son chef français et les autres travailleurs non-maghrébins. Ce parler si particulier se manifeste d'une part dans l'épisode où le père s'adresse à la Louise sur l'affaire des prostituées: "Tan a rizou, Louisa. Fou li fire digage di là, zi zalouprix. Li bitaines zi ba bou bour li zafas!" (50). Ce passage reflète que le père maîtrise plus ce parler immigré que la mère parce que le sien--celui du père--ne se limite pas à des mots et des expressions mémorisés. Cette phrase montre en effet qu'il le parle couramment. Cette possession de ce langage

particulier met en évidence que la subjectivité masculine subit des transformations plus significatives que celle de l'identité féminine et ces hommes se situent dans une notion de l'intersubjectivité. Ceci est illustré par ce phénomène de l'interlangue linguistique qui indique de surcroît une influence réciproque entre ces deux langues qui est évidente dans cette substitution de lettres arabes dans le langage français. La lettre "p" qui n'existe pas dans l'alphabet arabe est ainsi remplacée par la lettre "b." Ceci est exemplifié par la scène où le père demande à Azouz d'aller lui acheter du "chemma chez le birou taba" (179); l'enfant demande à son père de lui donner l'équivalent en français: "Comment on dit le chemma en français, Abboué? --Le tababrisi! Demande du tababrisi. Je suis descendu chez le buraliste de la place, il n'avait pas de tababrisi. D'ailleurs, il n'avait jamais entendu parler de ce produit. Je lui ai précisé que c'était de la poudre que l'on mettait dans la bouche pour fumer, alors il m'a dit en levant les bras au ciel: --Vous voulez du tabac à priser?" (179-180). Même si le buraliste a du mal au départ à comprendre Azouz, il finit tout de même par voir ce qu'il veut. Ce parler peut être donc compris en dehors de ce milieu immigré et c'est ainsi que la conversation qui a lieu entre le père et le régisseur révèle un dialogue possible entre deux registres de langues différentes. La fin du récit met en valeur cet échange où le régisseur français vient voir le père d'Azouz pour lui dire que sa famille doit déménager dans un autre HLM: "--Alors, quand c'est que vous repartez dans votre pays? --Hou là là! Fit mon père en levant le bras au ciel. Ci Allah qui dicide ça. Bi titre, j'vas bartir l'anni brouchaine, bi titre le mois brouchain" (240). En clôturant son récit sur les paroles du père d'Azouz, Begag veut démontrer que son personnage hérite de lui une langue qui

provient d'un entremêlage culturel. Il peut ainsi, dans cette sonorité du français influencée fortement par l'accent arabe, mieux accentuer l'enchevêtrement de ces deux langues qui le compose. Ce concept d'une identité altérée est une caractéristique qui touche deux générations qui éprouvent à des degrés différents une métamorphose linguistique. Les toutes dernières remarques du père sont d'autant plus symboliques puisqu'elles permettent au narrateur d'accentuer qu'il est le produit d'une synthèse de deux cultures et non plus d'une seule. Cet ultime propos permet d'une certaine manière de revenir sur le titre de l'ouvrage qui annonce dès le départ cet amalgame culturel qui révèle une identité composite, qui est en fait le produit de deux cultures.

#### **Titre: espace de réciprocité culturelle**

Le titre met en relief cet espace d'une interlangue dans lequel le protagoniste se situe. *Le gone du Chaâba* est un titre opaque et pose par conséquent un problème d'interprétation puisqu'il n'éclaire pas le lecteur sur le contenu du roman. C'est certes à la lecture de l'ouvrage que cette en-tête se clarifie et qu'on apprend que le premier substantif "gone" est un terme argotique lyonnais qui se définit dans le dictionnaire par "enfant des rues" ou "gamin" (245); l'auteur donne aucune définition du deuxième substantif "Chaâba" dans son dictionnaire qu'il inclut à la fin du livre. Il définit ce terme cependant dans les premières pages du récit par bidonville ou "baraquement" (11), un espace où vit la communauté maghrébine. Ce titre teinté de couleur locale et étrangère, situe par conséquent ce récit dans un espace de l'emprunt à des cultures régionales et algérienne transplantée. De ce fait, Begag met littérairement au même pied d'égalité la culture arabe avec la culture française. Ce titre annonce également le projet de l'auteur

qui veut accentuer son appartenance culturelle par l'utilisation de deux termes provenant de deux langues différentes. Le terme "gone" ne met pas en valeur uniquement une identité française mais lyonnaise--donc régionale--et il valorise également une langue de la rue. La seconde identité n'est pas aussi évidente que la première car le terme "Chaâba" est un terme ambigu et complexe. Ce mot arabe signifie en arabe littéraire *petite vallée étroite* mais dans le contexte du roman ce terme ne désigne pas une vallée étroite et prend une toute nouvelle signification qui n'a rien à voir avec la définition de l'arabe littéraire. Le sens que Begag donne au mot arabe Chaâba, dont il capitalise la première lettre pour en faire un nom propre, révèle davantage qu'il considère cet espace comme une Algérie. Il a souligné ce fait dans son article sur la problématique identitaire de cette nouvelle génération: "A 16 ou 17 ans, j'ai cherché à entrer dans la société française--ce que je n'avais pas fait dans le bidonville, puisque c'était comme si j'avais été encore en Algérie" (135). C'est ainsi que ce nom propre Chaâba est culturellement chargé et se rattache donc à une langue et culture algérienne transplantées. C'est ainsi qu'en enracinant l'identité d'Azouz dans ces deux substantifs, Begag souligne que la subjectivité de son personnage se construit à partir de valeurs hétérogènes. Cette en-tête est le symbole d'une cohabitation linguistique qui reflète par conséquent un monde intérieur qui se centre au sein de ces deux cultures. Si l'espace social fausse ce phénomène, l'espace littéraire tend ainsi à renverser cette perception pour donner libre cours à un titre hybride qui s'écarte du centre traditionnel et constitue en soi un nouveau centre. Autrement dit, par ce titre distinctif et singulier, Begag arrive à se débarrasser d'un centre socio-culturel exclusif et fixe pour adopter un nouveau



noyau linguistique qui se façonne à partir de critères inclusifs et dynamiques. Le titre annonce de surcroît un style particulier qui soustrait cet écrivain à une dépersonnalisation sociale pour l'enraciner ainsi dans une personnalisation littéraire. Pour Begag, l'espace textuel s'avère un espace de récupération, et non plus d'amendements culturels. Cette langue devient son royaume, un terme qui reflète spécifiquement que l'auteur se positionne dans un espace qu'il peut dominer. L'étude d'Isabelle Daunais, intitulé "L'expérience de l'espace dans les nouvelles de Camus," évoque que le bien être des personnages de Camus est fondé sur le rapport qu'ils établissent avec leur environnement. Elle souligne: "L'immensité que l'on ne domine pas se transforme pour les personnages des nouvelles en une prison, tandis que l'espace que l'on maîtrise, aussi réduit soit-il peut devenir un royaume [. . .] . Le mot régner est tout à fait indicatif de la définition qu'il faut donner à la notion du royaume, cet espace que l'on domine sans être exclu" (59-60). Dans ce cadre littéraire, l'espace de la langue devient le royaume de Begag, un domaine où le pouvoir des mots le dote d'une autorité littéraire qui facilite l'enjeu d'un titre et d'un texte de l'interstice. Ainsi, il arrive enfin à s'affirmer dans une identité active qui va à l'encontre des critères passif de la société.

### **Conclusion**

Le ton et le style représente pour Begag un espace de réconciliation avec une subjectivité qui n'entre pas dans la définition du système français. En optant pour un tel style, il met ainsi en évidence que ce processus de scolarisation ou de socialisation qui encourage l'assimilation d'Azouz est voué à l'échec. Car pour Begag qui dit disparition dans le modèle français dit une appartenance à une autre collectivité. L'objectif de cet

écrivain est justement de faire valoir une langue personnalisée pour se sortir de l'impasse identitaire sociale. Le style, contrairement à l'énoncé qui évoque une notion d'imitation et de disparition dans un modèle dominant homogène, donne naissance à une voix individuelle, active et autonome qui rejette les valeurs ethnocentriques--fermées au dialogue--pour faire valoir une philosophie d'un âge moderne--ou ouverte aux changements et la diversité culturelle--qui reconnaît et accepte les différences en termes positifs. Si les prouesses scolaires ont permis à Azouz d'égaliser les Français, les prouesses littéraires de Begag permettent d'ouvrir Azouz à un espace d'une langue qui reflète son identité. Par ses droits d'auteur, l'écrivain subvertit les droits scolaires voire les droits sociaux afin de doter son texte d'une parole identitaire complexe. Cette technique montre que si socialement la société croit réussir dans sa "mission identitaire," l'espace littéraire révèle que ce processus échoue. Cet échec est en effet le résultat d'une subjectivité qui ne se réduit pas à des modèles français ou arabe mais à des modèles régional et algérien transplanté qui intérieurement ont un effet mutuel sur le moi du personnage. La langue incarne cet espace qui reflète le mieux cet échange entre cultures. Dans le cas de cet écrivain, l'identité d'Azouz est justement le produit de deux sous-langues--*Le Gone du Chaâba*--, ce qui va ancrer ce personnage dans un phénomène d'une identité hybride.

### Notes

1. En annonçant le classement à l'envers, le maître prétend que les plus fainéants de classes sont les premiers et les plus travailleurs les derniers. Au départ les élèves étaient stupéfaits, mais ils ont quand même fini par deviner sa duperie. p. 88-9.

## CONCLUSION

Les ouvrages de Houari, de Belghoul et de Begag mettent en relief que la conformation à des modèles homogènes ne peut qu'accroître l'ambiguïté identitaire de leurs personnages. Le glissement quotidien des protagonistes entre les pôles européen et maghrébin remet fortement en question un mythe ancré dans l'esprit de ces collectivités qui veulent que la subjectivité d'un individu se fonde sur les critères d'une société au singulier. Un hermétisme culturel caractérise foncièrement ces deux communautés qui exigent que ces personnages en mouvement entre deux mondes soient le produit de traditions immobiles.

Face à une telle exigence, nous avons montré que l'héroïne de Houari tente en premier lieu d'élaborer son moi à partir des espaces géographiques belge puis marocain. Par cette quête, elle tente de conformer l'être de Zeida qui coïncé entre deux images d'un corps libéré et enfermé, à un modèle simple et clair. Son monde intérieur, étant traversé par deux cultures, va rendre son choix entre une identité féminine belge ou marocaine irréalisable. Zeida qui voulait se soumettre à un cadre homogène aboutit à la fin de son parcours par s'abandonner à un moi hybride qui ne peut se réaliser que dans un nulle part. L'échec qu'a Zeida de reformuler son corps dans des espaces exclusifs, belge et marocain, n'est en fait qu'une manière pour Houari de réclamer un féminisme qui s'ouvre vers un nouveau discours d'une conscience identitaire féminine qui s'adapte spécifiquement à la condition d'une génération de femmes issues de l'immigration maghrébine. Elle articule une remise en question de modèles féminins figés qui doivent s'ouvrir à une identité féminine de l'interstice.

En ce qui concerne l'héroïne de Belghoul, l'espace scolaire la force à se formuler dans une culture de l'endroit qui se distingue de celle inculquée dans son espace du foyer. Dans le cadre scolaire, la culture du père devient une culture de l'envers et celle de l'école celle de l'endroit absolu. Tout en désirant s'ériger comme sujet à part entière de la formation de son moi, l'école ne réussit pas à exclure de la fillette le sujet paternel, qui demeure solidement ancré dans la conscience identitaire du personnage. L'enfant qui va glisser constamment entre deux figure-pouvoirs, celles du père et de la maîtresse, refuse de se limiter au modèle scolaire et plus précisément à une écriture qui la condamne à une identité Georgette. Belghoul, par le processus narratif d'une voix dédoublée, veut montrer que la scolarisation de la petite fille parallèle la mise à l'écriture de l'auteur. Pour l'écrivaine et son personnage, l'apprentissage scriptuaire finit par représenter une rupture culturelle inévitable avec le chemin paternel. Pour ne pas succomber à une écriture déculturalisante et à sens unique, la fin du récit se termine sur une double mort, celle de l'auteur et de son héroïne. La mort incarne en quelque sorte le symbole d'une coupure avec des mentalités homogènes qui font que l'écriture n'octroie pas à Belghoul un pouvoir de reconstruire l'identité de son personnage, voire la sienne par l'entremise d'un moi hybride.

Pour en venir à Begag, l'énoncé semble évoquer que le personnage devient l'enfant modèle d'une acculturation socio-culturelle réussie. Azouz, qui est issu des cultures algérienne et française, est séduit dès son passage à l'école par la culture de la société dominante considérée supérieure. Toutefois, par l'analyse de l'énoncé, nous avons pu montrer que son assimilation ne pouvait qu'échouer parce qu'étant basée sur

des mécanismes d'intimidation, elle engendre un choix forcé et non pas délibéré. En insistant sur le fait que la reformulation à des conventions simplifiées et homogènes ne peut relever que du domaine de l'illusion et de l'irréalisable, Begag emploie un style qui fait transparaître que le moi du protagoniste est le produit d'une synthèse culturelle. La mise en valeur de cette rencontre se décèle spécifiquement dans la manière de raconter de l'auteur. Par l'entremise de l'espace littéraire, il affirme une écriture originale qui découle d'une langue située aux carrefours de plusieurs parlers--français, arabe, immigré et régional. Ce processus linguistique procède comme un "[. . .] éclatement des normes élitaires léguées" (Clerc, 13) et constitue un instrument actif qui permet de faire valoir une subjectivité réelle. Azouz, ce gome du Châaba, trouve une réalité identitaire dans ces deux substantifs qui le révèlent comme un produit des cultures régionale et algérienne transplantée. Begag arrive par son style à se débarrasser d'une langue académique qu'il perçoit comme passive et donne place de choix à une écriture qui emprunte aux registres linguistiques de ses communautés du Chaâba et de Lyon. Ces langues sont plus ouvertes à une expression identitaire dynamique et bi-culturel. Le style est donc une récupération d'une vision individuelle et renouvelée sur le concept de la subjectivité qui touche une génération issue de l'immigration qu'elle soit maghrébine ou autre qui vit dans un entre-deux culturel.

L'espace littéraire donne libre cours à une parole identitaire hautement personnelle. Il est vrai que dans le discours social "on n'a pas le droit de tout dire, qu'on ne peut pas parler de tout dans n'importe quelles circonstances [. . .] . Seule une extrême soumission aux rites communs de cette société peut conférer à l'étranger un

apparent droit de cité” (Mounsi, 19). Si la société insiste sur une subjectivité qui se conforme foncièrement à ses valeurs univoques, le texte s’érige comme un contre-discours car il défie des mentalités qui découlent de traditions figées. L’écriture incarne une revendication d’une diversité culturelle, un droit à la différence et une rupture avec des critères préfabriqués. L’ouvrage veut éveiller les communautés maghrébine transplantée et européenne à abattre leurs frontières culturelles pour s’ouvrir à une nouvelle restructuration de l’espace social. Nos trois écrivains “annoncent le temps où devraient se rejoindre les cultures. Toute culture est en elle-même métissée, non seulement parce qu’il y a toujours eu une accumulation antérieure, mais plus profondément parce que le geste de la culture est lui-même un geste de mélange. Au long des siècles, les oeuvres et les [êtres] se rencontrent, se mêlent” (Mounsi, 122). Cette écriture à partir de leur moi brouillé révèle d’autant plus que le texte évolue naturellement vers un espace d’une rencontre inévitable qui montre que l’identité “[. . .] seems to work best--when it is seen by its members as natural, as ‘real’” (Appiah, 177). L’oeuvre souligne l’importance de valoriser tous les canaux qui entrent dans la composition du moi des personnages. C’est uniquement cette manière de penser qui va doter leur subjectivité d’un pouvoir naturel et réel. Ces ouvrages issus de l’immigration maghrébine interrogent une société française qui refuse d’adopter une notion de multiculturalité et de voir l’identité comme un processus qui se construit.

Le texte permet justement aux protagonistes de réagir et de se révolter contre des principes culturels qui sont invariables. Toutefois, même si ce rejet de la subjectivité homogène mène Zeida et l’héroïne de Belghoul à des fins tristes, selon nous cet

aboutissement vers un nulle part et vers la mort ne doivent pas être entrevues comme tragique pour le personnage mais pour la société. Autrement dit, cette rupture violente a pour but de se retourner contre des systèmes qui bien qu'ils soient équipés à se réadapter perpétuellement à des inventions et des technologies de pointe, ils ne peuvent pas ajuster leurs mentalités à de nouvelles théories sur l'identité. Le drame repose sur le fait que l'environnement social--qu'il soit maghrébin, français ou belge--ne s'efforce pas de ré-évaluer et d'ajuster ses théories à partir d'une situation présente; leur philosophie sur la constitution identitaire s'appuie effectivement sur des mythes passés. Par cette coupure brutale, Houari et Belghoul veulent éveiller les mentalités sociales à sa diversité culturelle. Ces écrivaines soulignent d'une certaine manière que tant que ces sociétés--maghrébine ou européenne--persisteront à s'enraciner dans des modèles homogènes, elles ne feront qu'aliéner et détruire non pas la culture autre mais l'être lui-même. Bien que la littérature en soi n'ait pas ce pouvoir de transformer et de renverser les structures socio-culturelles, elle a la puissance de stimuler les individus vers une prise de conscience.

Cet espace littéraire émergent mérite d'être ouvert à de nouvelles analyses. Il reste encore à se pencher sur une étude stylistique et narratologique plus poussée de nos trois ouvrages et également d'autres textes issus de ce milieu. Jusqu'à présent, Hargreaves et Benarab ont examiné cette littérature en relation avec d'autres écrits d'auteurs issus de l'immigration maghrébine; il nous semble important d'élargir cette comparaison à d'autres groupes coincés entre deux cultures de part le monde.

Il faudrait explorer davantage cette question du corps chez Houari et faire une étude comparative avec d'autres écrivaines issues de l'immigration maghrébine pour voir les similarités et les différences qui existent dans leurs approches sur un corps de l'interstice. Ce genre d'étude permettrait de tirer une théorie féminine qui s'adapte aux besoins de cette nouvelle génération de femmes.



## OUVRAGES CITÉS

### Corpus

Begag, Azouz. *Le Gone du Chaâba*. Paris: Seuil, 1986.

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

Houari, Leïla. *Zeïda de nulle part*. Paris: L'Harmattan, 1985.

### Textes secondaires

Begag, Azouz. *Béni ou le paradis privé*. Paris: Seuil, 1989.

Benaïssa, Aïcha. *Née en France: Histoire d'une jeune beur*. Paris: Payot, 1990.

Charef, Mehdi. *Le thé au Harem d'Archi Ahmed*. Paris: Mercure de France, 1983.

Djura. *Le voile du silence*. Paris: Michel Lafon, 1990.

Kalouaz, Ahmed. *L'encre d'un fait divers*. Paris: Arcantère, 1984.

---. *Point kilométrique 190*. Paris: L'Harmattan, 1986.

Kessas, Ferrudja. *Beur's story*. Paris: L'Harmattan, 1990.

Mounsi, Mohand Nafaa. *La noce des fous*. Paris: Stock, 1990.

### Etudes Critiques

Ahmed, Leila. *Women and Gender in Islam*. New Haven: Yale University, 1992.

Appiah, Anthony. *In my Father's House. Africa in the Philosophy of Culture*. London: Oxford University Press, 1992.

Bacholle, Michèle. *Un Passé contraignant. Double Bind and Transculturation*. Amsterdam: Rodopi, 2000.

Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.

Begag, Azouz et Abdellatif, Chaouite. *Ecarts d'identité*. Paris: Seuil, 1990.

- Begag, Azouz. "Ecritures marginales en France. Etre écrivain d'origine maghrébine." *Tangence*. 59 (January 1999): 62-76.
- Béji, Hélène. "La langue est ma maison." *La quinzaine littéraire*. 16-31 (March 1985): 22-3.
- Benarab, Abdelkader. *Les voix de l'exil*. Paris: L'Harmattan, 1994.
- Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- . "Culture's in Between." *Artforum*. 32 (September 1993): 167-168, 211-218.
- Blachère, Jean-Claude. "La 'langue du peuple' dans le roman négro-africain d'expression française." *Le renouveau de la parole identitaire*. Ed. Mireille Calle-Gruber et Jeanne-Marie Clerc. Montpellier: Université Paul Valéry, 1993. 33-48.
- Bonn, Charles. "Acculturation, différence et écart: trois lectures du roman maghrébin." *Carrefour de cultures*. (1993): 93-99.
- . *Littérature des immigrations: Un espace littéraire émergent*. Paris: L'Harmattan, 1995.
- Brami, Joseph. *Regards sur la France des années 1980. Le roman*. San Francisco: Stanford University, 1994.
- Clerc, Jeanne-Marie. *Le Renouveau de la parole identitaire*. Montpellier: Université Paul-Valéry, 1993.
- Djebar, Assia. "Le roman maghrébin Francophone. Entre les langues, entre les cultures: Quarante ans d'un parcours: Assia Djebar.1957-1997" diss., Université Paul Valéry, 1999.
- Furman Nelly, Ruth Borker Ruth et Sally McConnel. *Women and Language in Literature and Society*. New York: Praeger, 1980.
- Gadant, Monique. "La littérature immigrée." *Temps Modernes*. (mars-mai, 1984): 452-454.
- Gazabon, Benoît. "Identité et appartenance culturelles: incidences sur l'enseignement d'une langue maternelle." *Revue de l'ACLA*. 17 (1995): 11-21.

- Gillette, Alain et Abdelmalek Sayad. *L'immigration algérienne en France*. Paris: édition ententes, 1976.
- Goldsmith Tarozzi, Marcella. *Nonrepresentational Forms of the Comic. Humor, Irony, and Jokes*. New York: Peter Lang Publishing, Inc, 1991.
- Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- Hargreaves, Alec G. *Immigration and Identity in Beur Fiction. Voices from the North African Community in France*. London: Berg, 1997.
- Lambert, Fernando. "Espace et narration: Théorie et pratique." *Etudes littéraires*. 30:2 (Winter 1998): 111-21.
- Laronde, Michel. *L'écriture décentrée. La langue de l'autre dans le roman contemporain*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- Leeman, Danielle. "Interaction. Professeur-Etudiant/Etudiant-Professeur. Et didactique de la grammaire dans l'enseignement supérieur." *Etudes Littéraires Maghrébines*. 6 (1995): 147-157.
- Lionnet, Françoise. *Autobiographical Voices. Race, Gender, Self-Portraiture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- Malti-Douglas, Fedwa. *Woman's Body, Woman's Word: Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Mdarhri-Alaoui, Abdallah. "Place de la littérature "beur" dans la production franco-maghrébine." Littérature des immigrations: Un espace littéraire émergent. Ed. Charles Bonn. Paris: L'Harmattan, 1995: 41-50.
- Memmi, Albert. *Portrait du Colonisé*. Paris: Corrèa, 1957.
- Miller, Nancy. *Subject to Change*. New York: Columbia University Press, 1988.
- Mounsi, Mohand Nafaa. *Territoires d'outre-ville*. Paris: Stock, 1995.
- Ngandu, Pius Nkashama. *Ruptures et écritures de violence. Etude sur le roman et les littératures africaines contemporaines*. Paris: L'Harmattan, 1997.
- Orlando, Valérie. *Nomadic Voices of Exile. Feminine Identity in Francophone Literature of the Maghreb*. Ohio: Ohio University Press, 1999.

Rosello, Mireille. "Georgette! de Farida Belghoul: les Beurs et l'apprentissage de la lecture," *Regards sur la France des années 1980*. Ed. Brami Joseph. San Francisco: French and Italian studies, 1994.

Todorov, Tzvetan. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil, 1989.

### **Etudes critiques consultés**

Ainsai, Fernando et Jeanne Ferguson. "Utopia, Promised Lands, Immigration and Exile." *Diogenes*. 119 (Fall 1982): 49-64.

Amselle, Jean-Loup. *Logique métisses*. Paris: Payot, 1990.

Ashcroft, Bill et Pal Ahluwalia. *Edward Said, the Paradox of Identity*. London: Routledge, 1999.

Battegay, Alain et Ahmed Boubeker. *Les images publiques de l'immigration. Media, actualité, immigration dans la France des années 1980*. Paris: L'Harmattan, 1993.

Baudrillard, Jean et Guillaume Marc. *Figures de l'altérité*. Paris: Descarte & Cie, 1994.

Baudrillard, Jean. *L'Echange impossible*. Paris: Galilée, 1999.

Bhabha, Homi. "On the Irremovable Strangeness of Being Different." *PMLA*. 113: 1 (January 1998): 34-39.

Bencheïkh, M. *Approches Scientifiques du Texte Maghrébin*. Casablanca: Toubka, 1987.

Berthoz-Proux, Michelle. "L'enfant de travailleur migrant à l'école française". *Langue française*. 29 (Février 1976): 116-123.

Bickerton, Dereck. "Modes of Interior Monologue. A Formal Definition." *Modern Language Quarterly*. 2 (June 1967): 229-239.

Bilgrami, Akeel. "What Is a Muslim? Fundamental Commitment and Cultural Identity." *Critical Inquiry: Identities*. 18:4 (Summer 1992): 821-842.

Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

- Bonn, Charles, ed. *Littérature des immigrations. 2: Exils croisés*. Paris: L'Harmattan, 1995.
- . *Le Roman Algérien. De langue française*. Paris: L'Harmattan, 1985.
- Bouraoui, Hedi. "Francophone North African and the Dilemma of its impact." *NASL. Nigeria*: 2 (1979): 62-76.
- . "A New Trend in Maghrebian culture: the Beurs and their Generation." *The Maghreb Review*. 13:3-4, (1988): 217-228.
- Brodzki, Bella. *Life/Lines. Theorizing Women's Autobiography*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.
- Bullock, Alan. "Some thoughts on Internal and External Monologue in the Writings of Natalia Ginsburg." *Moving in Measure: Essays in honor of Brian Moloney*. (1989): 229-42.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter. On the discursive Limits of "Sex."* London: Routledge, 1993.
- Caws, Mary Ann. Mary Jean, Green, Marianne, Hirsh, et Ronnie Scharfman. *Ecriture de femmes. Nouvelle Cartographies*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- Chambers, Iain. *Migrancy, Culture, Identity*. London: Routledge, 1994.
- Chatman, Seymour, Ed. *Literary Style: A Symposium*. London: Oxford University Press, 1971.
- Dalembert, Louis-Philippe. "Exil et Diaspora: une littérature en migration." *Notre librairie: Revue du livre: Afrique, Caraïbe, Océan Indien*. 133 (janvier-avril 1998): 41-45.
- Dejeux, Jean. "Mounsi, La noce des fous." *Homme et Migration*. 1136 (octobre 1990): 61-62.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Pour une littérature mineure*. Paris: Editions de minuit, 1975.
- Dujardin, Edouard. *The Bays are Sere and Interior Monologue*. Trans. Anthony Suter (London: Libris, 1991).

- Dumont, Pierre. "Francophonie, Francophonies." *Langue française*. 85 (February 1990): 35-46.
- Durmelat, Sylvie. L'invention de la "culture beur," diss., University of Michigan, 1995.
- . "Petite histoire du mot beur: ou comment prendre la parole quand on vous la prête." *French Cultural Studies*. (1998): 191-207.
- Easthope, Anthony. "Bhabha, Hybridity and Identity." *Textual Practice*. 12:2 (1998): 341-348.
- Elia, Nadia. "In the Making: Beur Fiction and Identity Construction." *World Literature Today*. 71:1 (Winter 1997): 47-54.
- Evans, Martha Noel. *Masks of Tradition. Women and the Politics of Writing in Twentieth-century France*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- Favre, Yves-Alain. "L'art du récit dans 'silence' et dans 'monologue'." *Giono Aujourd'hui: actes du colloque international Jean-Giono*. Aix en Provence. (juin 1981): 92-98.
- Gaspard, Françoise et Claude Shreiber-Servan. *La fin des immigrés*. Paris: Seuil, 1979.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- Gilmore, Leigh. *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. Ithaca: Cornell University, 1994.
- Goodwin, James. *Autobiography, the Self Made Text*. New York: Twayne, 1993.
- Green, Mary Jean, Karen Gould, Micheline, Rice-Maxim, Keith L. Walker et Jack A. Yeager. *Postcolonial Subjects. Francophone Women Writers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Gontard, Marc. "Nom propre et interculturalité dans la littérature marocaine de langue française." *Etudes Littéraires Maghrébines*. 6 (1995): (75-87).
- Gusdorf, Georges. *La Découverte de soi*. Paris: Presse universitaire de France, 1948.
- Hargreaves, Alec. "Language and Identity in Beur culture." *Chalfont St. Giles*. (February 1990): 47-58.

- . "In Search of a Third Way: Beur Writers Between France and North Africa." *Coventry*. (1990): 72-83.
- . "La littérature issue de l'immigration maghrébine en France: une littérature 'mineure'." Littérature des immigrations: Un espace littéraire émergent, ed. Charles Bonn. Paris: L'Harmattan: 1995, 17-28.
- Hebga, Meinrad. "Acculturation et chances d'un humanisme africain moderne." *Présence africaine*. 68 (4e trimestre 1968): 164-174.
- Hirsch, Eli. *The Concept of Identity*. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- Ireland, Susan. "Rewriting the Story in Tassadit Imache's Une Fille sans Histoire." *Women in French Studies*. (1995): 112-122.
- Kaleta, Kenneth. *Hanif Kureishi. Postcolonial storyteller*. Austin: University of Texas Press, 1998.
- Kettane, Nacer. *Droit de réponse à la démocratie française*. Paris: La découverte, 1986.
- Khatibi, Abdelkebir. *Le roman maghrébin*. Rabat: Smer, 1979.
- Kristeva, Julia. *Etranger à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988.
- Lallaoui, Mehdi. *20 d'affiches antiracistes*. Bezons: Association Black Blanc Beur, 1989.
- Laronde, Michel. *Autour du Roman Beur*. Paris: L'Harmattan, 1993.
- . "La 'Mouvance beure': émergence médiatique". *The French Review*. 161 (Avril 1988): 684-692.
- . "Stratégies rhétoriques du discours décentré." Littérature des immigrations: Un espace littéraire émergent, ed. Charles Bonn. Paris: L'Harmattan, 1995: 29-39.
- Law, Jane Marie. *Religious Reflections on the Human Body*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.
- Leiner Jacqueline. *Imaginaire-Langage. Identité culturelle--Négritude*. Paris: Edition Jean-Michel Place, 1980.
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Edition Seuil, 1975.

- Majumdar, Margaret. "National, Cultural and Literary Identity in the Beur Novel." *French Studies in Southern Africa*. 25 (1996): 72-84.
- Mangia, Anna Maria. "Les rôles féminins dans les romans 'beurs'." Littérature des immigrations: Un espace littéraire émergent, ed. Charles Bonn Paris: L'Harmattan, 1995: 51-61.
- Marranga, Bonnie et Gautam Dasgupta. "Criticism, Culture, and Performance. An Interview with Edward Said." *Performing Arts*. 37 (1991): 21-42.
- Mehrez, Samia. "Azouz Begag: Un di Zafa di bidoufile (Azouz Begag: un des enfants du bidonville) or the Beur Writer: A question of territory." *Yale French Studies*. (1993): 25-42.
- Memmi, Albert. *Le racisme*. Paris: Gallimard, 1982.
- Miller, Christopher. *Theories of Africans. Francophone Literature and Anthropology in Africa*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- Naudin, Marie. "Formation post-moderne des Beurs chez Mehdi Charef, Leïla Sebbar et Azouz Begag." *Francographies*. (1995): 97-103.
- . "Romancières Beures: Un Orient amer." *Francographies*. (1993): 129- 34.
- Nisbet, Anne-Marie. *Le personnage Féminin dans le roman maghrébin de langue française. Des indépendances à 1980. Représentations et fonctions*. Québec: Naaman, 1982.
- Olney, James. *Autobiography: Essays Theoretical and critical*. New Jersey: Princeton University Press, 1980.
- . *Metaphors of Self. The Meaning of Autobiography*. New Jersey: Princeton University Press, 1972.
- Paré, François. *Les littératures de l'exiguïté*. Ontario: Essai le Nordir, 1992.
- Rajchman John. *The Identity in Question*. London: Routledge, 1995.
- Regnati F. *La Transparence et l'énonciation*. Paris: Seuil, 1970.
- Rosello, Mireille. Bjornson, Richard. "The Beur Nation: Toward a Theory of 'Departenance'". *Research in African Literature*. (Fall 1993): 24:3, 13-24.



- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1978.
- . "Identity, Authority, and Freedom: The Potentate and Traveler." *Boundary 2*. 21:3 (Fall 1994): 1-18.
- Serres, Michel et Bruno Latour. *Conversation on Science, Culture, and Time*. Ann Arbor: The University of Michigan Press. 1995.
- Sessa, Jacqueline. "Le 'Beur dans les romans de Mehdi Charef et d'Azouz Begag." *New Comparison: A Journal of Comparative and General Literary Studies*. 10 (Autumn 1990): 60-71.
- Spivak, Gayatri. *In other Worlds. Essays in Cultural Politics*. London: Routledge, 1988.
- Tritter, Jean Louis. "Quelques aspects des monologues dans Solal d'Albert Cohen." *Mélange de langue et de littérature française offerts à Pierre Larthomas*. 26: (1985): 485-489.
- Verthuy, Maïr. Lequin, Lucie. *Multi-culture, Multi-écriture. La voix Migrante au Féminin en France et au Canada*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- Wadman, Monika. "'Ni Français, ni Arabe': Literature, Exile and Identity in Beur Fiction in France." *Orient 2* (1997): 85-94.
- Whitfield, Agnès et Jacques Cotnam. *La nouvelle: écritures et lectures*. Toronto: GREF, 1993.
- Woodhull, Winifred. *Transfigurations of the Maghreb. Feminism, Decolonization, and Literatures*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

## **VITA**

Nayat M'hamed was born on July 29, 1962, in Oran, Algeria. Her family moved and settled to Le Creusot, France, when she was six years old. Nayat came to United States to pursue her education and attended Brigham Young University where she received the degree of Bachelor in Humanities in 1993, the degree of Master of Arts in 1996. She then went to the University of Arizona where she started her doctoral degree Studies in 1996 and then transferred to Louisiana State University where she will obtain the degree of Doctor of Philosophy in 2001.

She was employed as a Graduate Teaching Assistant at each university she attended.

# DOCTORAL EXAMINATION AND DISSERTATION REPORT

**Candidate:** Nayat M'hamed

**Major Field:** French

**Title of Dissertation:** Espace Textuel: Espace d'Affirmation d'une Identite de l'Interstice dans les Ouvrages de Leila Houari, Zeida de Nulle Part; de Farida Belghoul, Georgette!; et d'Azouz Begag, Le Gone du Chaaba

**Approved:**

*Salvatore A. Luzzo*

Major Professor and Chairman

*[Signature]*

Dean of the Graduate School

## EXAMINING COMMITTEE:

*[Signature]*

*[Signature]*

Frank A. Anselmo

*[Signature]*

**Date of Examination:**

22 June 2001