La Langue de l'autre dans le roman beur
Author(s): Crystel Pinçonnat
Source: *The French Review*, Vol. 76, No. 5 (Apr., 2003), pp. 941-951
Published by: American Association of Teachers of French
Stable URL: http://www.jstor.org/stable/3133232
Accessed: 21/05/2010 12:22

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of JSTOR's Terms and Conditions of Use, available at http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp. JSTOR's Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the JSTOR archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the publisher regarding any further use of this work. Publisher contact information may be obtained at http://www.jstor.org/action/showPublisher?publisherCode=french.

Each copy of any part of a JSTOR transmission must contain the same copyright notice that appears on the screen or printed page of such transmission.

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

American Association of Teachers of French is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *The French Review*.

http://www.jstor.org

THE FRENCH REVIEW, Vol. 76, No. 5, April 2003 *Printed in U.S.A.*

La Langue de l'autre dans le roman beur

par Crystel Pinçonnat

—Ti la entendi ce quou ji di?

Elle parle un mauvais français avec un drôle d'accent et les gestes napolitains en plus.

Madjid, comme un qui revient d'une journée de labeur, fatigué, agacé, lui répond les yeux au plafond:

—Fais pas chier le bougnoule!

Là, vexée, comprenant à moitié ce qu'il vient de dire, elle se met en colère, et dans ces cas-là ses origines africaines prennent le dessus, elle tance en arabe. [...]

—Je vais aller au consulat d'Algérie, elle dit maintenant à son fils, la Malika, en arabe, qu'ils viennent te chercher pour t'emmener au service militaire là-bas! Tu apprendras ton pays, la langue de tes parents et tu deviendras un homme. Tu veux pas aller au service militaire comme tes copains, ils te feront jamais tes papiers. Tu seras perdu, et moi aussi. Tu n'auras plus le droit d'aller en Algérie, sinon ils te foutront en prison. C'est ce qui va t'arriver! T'auras plus de pays, t'auras plus de racines. Perdu, tu seras perdu.

Parfois Madjid comprend un mot, une phrase et il répond, abattu, sachant qu'il va faire mal à sa mère:

—Mais moi j'ai rien demandé! Tu serais pas venue en France je serais pas ici, je serais pas perdu... Hein?... [...]

Elle quitte la chambre et Madjid se rallonge sur son lit, convaincu qu'il n'est ni arabe ni français depuis bien longtemps. Il est fils d'immigrés, paumé entre deux cultures, deux histoires, deux langues, deux couleurs de peau, ni blanc ni noir, à s'inventer ses propres racines, ses attaches, se les fabriquer. (16-17)

CET EXTRAIT DU *THÉ AU HAREM D'ARCHI AHMED* de Mehdi Charef, considéré comme l'un des premiers romans beurs, illustre le caractère éminemment problématique de l'identité beure qui ne peut se dire que dans la binarité "Français et Arabe" ou encore "ni Français ni Arabe" (Laronde 19–30). Comme pour repousser cette biculturalité, le personnage de Madjid s'approprie, par provocation, une identité négative. C'est par l'injure qu'il se définit face à sa mère ("fais pas chier le bougnoule!"), endossant par défi un préjugé raciste, comme pour lui jeter à la figure ce que l'émigration parentale a produit.

Cette ambiguïté identitaire resurgit si l'on aborde la question de la langue. Que considérer en effet comme la "langue de l'autre" dans le roman beur? Faut-il penser qu'il s'écrit toujours dans la langue de l'autre:

le français? Une telle approche validerait non seulement une ségrégation linguistique injustifiée, mais elle ne tiendrait de plus aucun compte de la conscience du locuteur, seul critère valable pour apprécier une langue dans son rapport au sujet. Faut-il de ce fait adopter le parti pris inverse et considérer que le romancier est toujours dans sa langue, dans ses langues, qu'il utilise le français, l'arabe ou le kabyle? Cette perspective n'est guère plus convaincante. Elle méconnaît le fait que l'arabe ou le kabyle sont la plupart du temps perçus comme la langue des parents (ce qu'illustre l'extrait cité plus haut), langues que les membres de la seconde génération maîtrisent rarement. Tant les textes documentaires que la fiction en témoignent. Dans *Mémoires d'immigrés* de Yamina Benguigui, un père déplore: "Et mes enfants, qui sont nés en France, qui ne parlent pas arabe, qui parlent français, qui pensent français, pourquoi leur imposer la nationalité du pays d'origine de leur père? Ça complique la vie" (33). A travers le personnage de Momo, Fouad Laroui aborde la question de façon plus humoristique dans son roman *De quel amour blessé*: "L'engouement pour la religion ne dura pas. Il essaya d'apprendre l'arabe, mais lequel? Celui du Coran lui était aussi familier que l'idiome des Hittites [...]" (35).

Comme pour rendre compte de cette situation langagière complexe, les romanciers les plus inventifs, issus de l'immigration maghrébine, refusent d'adopter un modèle linguistique préétabli. Ils repoussent la solution de facilité qui consisterait à copier platement la langue des banlieues. Quand ils le font, c'est de façon humoristique. Ils s'amusent alors à la reproduire, tout en la tenant à distance:

> Dans mon rêve, je sais que l'immeuble est vide, oualou, pas un chat. Donc, moi, pas maboul, j'ouvre une fenêtre qui donne sur la rue et je me penche pour voir c'qui se passe. Or il n'y a là qu'un type, je le distingue nettement. Et alors, l'angoisse: le lascar, c'est ma photocopie! Oké, il a les glandes, il a l'air d'un qu'aurait vu un ghoul mais bordel, c'est kif mon frère jumeau! Sauf qu'il est en djellaba alors que moi, hein, tu m'connais, que des super-fringues, que d'la marque [...]. (Laroui 15–16)

Loin de se condamner à l'usage d'une langue appauvrie, les romanciers beurs font preuve de créativité pour transposer les situations de diglossie, qui caractérisent les pratiques de la communauté maghrébine immigrée.

Grâce au sous-titrage, l'adaptation cinématographique du *Gone du Chaâba*, roman d'Azouz Begag, met en évidence la distribution spécifique de l'usage des différentes langues au sein du groupe. Alors que les membres de la génération des parents s'expriment entre eux en arabe (avec inclusion ponctuelle de quelques mots français), ensemble les enfants parlent français. Les usages varient dans les situations de communication transgénérationnelle. Si les enfants répondent toujours en français aux parents, les parents emploient tantôt le français (langue privilégiée pour parler de l'école, des études et de l'avenir en général), tantôt l'arabe

(expression de l'ordre et de la défense, mais aussi langue de la consolation utilisée par la mère). La transposition de ces diverses situations linguistiques est impossible dans le roman. Elle provoquerait un vertige dans l'emploi des différentes langues et rendrait, qui plus est, le texte inaccessible au lecteur francophone. Les romanciers doivent, de ce fait, trouver d'autres stratégies.

Dans *Beur's story* de Ferrudja Kessas, on précise simplement à l'issue d'un dialogue entre le père et sa fille: "toute cette conversation s'était faite en kabyle, seule langue que son père tolérait en sa présence. Malika n'avait aucun mal à la comprendre, mais pour répondre, elle écorchait à vif certains mots" (44). Azouz Begag dans *Le Gone du Chaâba* opte, quant à lui, pour un tout autre procédé. Les dialogues donnent lieu à des passages savoureux, dans lesquels le romancier s'amuse à retranscrire de façon plus ou moins phonétique la langue des différents personnages. Ce roman qui se déroule dans la banlieue lyonnaise des années soixante met en scène une petite communauté maghrébine, décrite à travers le regard d'un enfant (c'est avec réticence qu'Azouz Begag, en présentant l'adaptation cinématographique de son roman, traduit *Chaâba* par "bidonville", en accompagnant la formule de périphrases qui dénoncent bien son insatisfaction face à une telle traduction). L'épisode de la "chasse aux putains", digne de *La Guerre des boutons,* suscite cet échange:

> La Louise se dirige vers le groupe, serre la main à tout le monde et engage la conversation sur les putes, en allumant une Gauloise sans filtre.
> —Il faut faire quek chose, m'sieu Begueg [...]. On va pas se laisser marcher sur les pieds par ces putains [...].
> Ayant constaté que les enfants se tenaient à une distance suffisante pour ne pas entendre ses propos, Bouzid donne son accord à la Gaouria.
> —Tan a rizou, Louisa. Fou li fire digage di là, zi zalouprix. Li bitaines zi ba bou bour li zafas. (50)

Le français de la mère du narrateur donne également lieu à ce genre de transcription:

> —Donne-moi li zou, disait-elle.
> —Emma, les zeux! la corrigeais-je sans cesse.
> —Li zou. Ah! et puis laisse-moi dire comme je veux. Il me comprend, lui, t'en fais pas, se défendait-elle.
> Le laitier souriait toujours. C'est vrai qu'il avait fini par apprendre l'arabe du Chaâba. (146)

L'autre procédé, communément employé dans les romans beurs pour rendre compte de la complexité linguistique, consiste à émailler le texte français de mots arabes ou kabyles, mots traces qui traduisent, par défaut, la situation bilingue. Ce métissage linguistique n'est toutefois pas un trait caractéristique de tous les romans beurs. Loin de relever d'une pratique uniforme, le nombre des insertions varie grandement d'un roman à l'autre et s'explique en partie par le degré d'ancrage du personnage dans un

territoire à la fois géographique et affectif. Que le protagoniste soit présenté en état de rupture vis-à-vis de son milieu d'origine, et les insertions se raréfient: fugueur ou prisonnier, le personnage de l'errant ou du marginal, délesté de tout ancrage territorial, est linguistiquement coupé de sa communauté[1]. En revanche, les textes qui ont pour cadre la famille, le *bled*[2] ou le *Chaâba*[3] drainent généralement un grand nombre d'insertions. Romans "écologiques" (Gelfant 12), ils s'attachent à décrire les relations de l'individu à son milieu.

Loin de donner lieu à une guerre des mots, la pratique des insertions relève plutôt d'un "mélange apprivoisé". L'arabe ou le kabyle sont retranscrits en alphabet latin, avec des partis pris orthographiques souvent différents. Les stratégies qui permettent au lecteur non arabophone de comprendre le sens des mots insérés sont variées. Certains romanciers, comme Ferrudja Kessas dans *Beur's story*, ont recours à des notes de bas de page. Azouz Begag, quant à lui, dans *Le Gone du Chaâba* accompagne son texte d'un "Petit dictionnaire des mots bouzidiens" (l'adjectif *bouzidien* est formé sur le prénom du père du narrateur, Bouzid, et désigne le "parler des natifs de Sétif"). Par ces différents biais, le lecteur acquiert la compétence linguistique minimale nécessaire à la compréhension des textes.

Dans les romans, les mots arabes ou kabyles insérés relèvent rarement de la panne linguistique—phénomène couramment observé dans la langue parlée. Plus généralement, ils sont porteurs d'émotion. Parmi ces insertions, certains registres interviennent de façon privilégiée: vocabulaire de la parentèle, expressions affectives et argotiques, mots vecteurs de valeurs culturelles ou liés à des croyances spécifiques, lexique culinaire enfin. De ce fait dans un texte tel que *Le Gone du Chaâba*, l'arabe est une langue aux échos affectifs, propice à faire renaître le monde de l'enfance et son environnement émotionnel. Résistent en priorité des appellatifs hypocoristiques comme "Emma" et "Abboué" ('maman' et 'papa'), des expressions types parfois insérées avec humour: "Depuis quelques semaines, IL s'enferme dans sa maison dès qu'il arrive au Chaâba. Salam oua rlikoum par-ci, salam oua rlikoum par-là, et chacun pour soi dans sa cabane" (143). Certains mots interviennent également—selon les procédés réalistes classiques—comme gages, morceaux de réel. Ils désignent des objets du quotidien (*l'bomba*, par exemple, la pompe à eau, endroit stratégique du Chaâba; *chemma*, le tabac à priser du père; *binouar*, la robe des femmes). Si, du point de vue réaliste, ces mots permettent au lecteur de prendre progressivement ses marques dans un univers qui lui est étranger, à l'opposé certaines insertions font surgir la part de merveilleux que recèle le réel. A travers eux, c'est la grille de perception maghrébine du monde qui s'exprime: notion de *mektoub* ("tu vois, mon fils [...] Dieu est au-dessus de tout. Allah guide notre mektoub à nous tous [...]" [226]), présence des *djoun* ("lorsqu'il fait noir, je sais qu'il ne faut pas aller aux toilettes, ça porte malheur, et puis c'est là que l'on trouve les djoun, les

esprits malins" [14]), ou superstition liée au *rhaïn* ("Ma sœur porte la main à sa bouche pour ravaler les mots qu'elle vient de laisser échapper. Chez nous, on ne plaisante pas avec el rhaïn. Lorsqu'Allah nous gâte d'un bonheur quelconque, il ne faut jamais s'en vanter auprès de qui que ce soit, sinon le diable s'en mêle" [165]). Doit-on conclure de ce rapide balayage des divers types d'insertions pratiqués dans *Le Gone* que les mots arabes sont toujours propices à l'évocation nostalgique du paradis perdu de l'enfance? Dans un grand nombre de romans beurs, on constate certes que ce sont les mêmes mots qui résistent, mots que l'on pourrait presque qualifier de "points de capiton culturels" comme les *djoun* (ou *djin[ns]*) et le *mektoub*. Cet effet de marquage identitaire est souligné de façon humoristique dans un passage de *De quel amour blessé*. Suite au récit d'un conte intitulé "L'Histoire du sultan et du scorpion", le dialogue entre les personnages s'achève sur ces mots:

> —Diantre!
> —Conclusion? On n'échappe pas à son destin. Tu vois? Je suis né à Paris, je mourrai à Ahssen. Je n'y peux rien. C'était écrit.
> —Je vois surtout que tu es bien redevenu un enfant du pays. Un: au lieu de raisonner, tu me racontes une histoire. Deux: tu *mektoubises* à tout va. Tu as raison, Momo, reste ici. La rue de Charonne, ce n'est plus pour toi. (33)

Malgré ce repérage, il serait faux d'attribuer une valeur systématiquement positive aux insertions en arabe ou kabyle, langues qui peuvent aussi être présentées comme des instruments d'oppression.

Dans le roman beur, c'est le plus souvent, il est vrai, l'ignorance du français qui représente un important facteur d'aliénation. Cette absence de maîtrise caractérise les personnages de mères, généralement peu intégrées dans le monde francophone par le biais du travail. Elle accroît encore leur isolement. Dans *La Cité des fleurs*, Nadia Berquet dénonce cette réalité avec tendresse à travers les rapports qui s'instaurent entre une mère et sa fille:

> J'ai essayé de lui apprendre à écrire petite, juste son nom, mais elle faisait des lettres atroces avec des barres toutes crochues, on a vite abandonné toutes les deux, malgré les 20 centimes qu'elle me donnait. Aujourd'hui pour signer, elle fait une minuscule croix très tremblée. Même le français elle le parle toujours aussi mal, ça fait plus de trente ans qu'on est là et elle continue à parler petit-nègre, tout le monde fait semblant de comprendre et répond "Oui", mais souvent les gens ne la comprennent pas. (41)

L'ignorance de la langue du pays d'accueil renforce l'insularité des figures féminines, rejetées dans les marges de la réalité urbaine. Pour autant la cellule familiale ne constitue pas un cocon protecteur. En son sein, la langue du pays d'origine tisse parfois un réseau de violence et d'interdits autour du personnage:

> [J]'voulais dire ma prière en français, genre "not'père qui êtes aux cieux". Le vieux, y voulait rien entendre: la prière qu'il disait, c'est en arabe qu'on la fait. Seulement moi et l'arabe, hein! J'ai jamais pu l'apprendre. Mes parents passaient leur temps à s'engueuler en arabe quand j'étais môme, j'ai fini par me dire: dans cette langue, les mots, c'est comme des obus, ils servent qu'à se mitrailler, attaque, contre-attaque [...]. (Laroui 88)

Dans *Beur's story*, le constat de la narratrice est similaire: "[L]es Arabes connaissaient le pouvoir des mots, le pouvoir des mots qui tuent. [...] Leur mère avait appris cet art là-bas, en Algérie, où la meilleure arme féminine était leur langue acérée et leur verbe assassin" (22). C'est sans doute dans ce roman que le kabyle en vient le plus à stigmatiser la violence pathologique du cercle familial. Il s'emploie pour exprimer le reproche et l'insulte à l'égard des filles: "Ya! Rébè! qu'est-ce que je t'ai fait pour mériter des filles pareilles, [...] regarde comme elles me récompensent!" (21); "Sors d'ici, kahbin!" (22).

Ces différents exemples mettent en évidence les deux pôles entre lesquels oscille constamment la valeur attribuée à l'arabe ou au kabyle, tantôt présentées comme des langues de l'oppression tantôt comme des langues de la nostalgie. Dans *Beur's story*, par exemple, texte qui dénonce on ne peut plus violemment l'aliénation familiale du personnage féminin, certains rites culturels apaisent les relations entre mère et fille :

> Malika regardait avec amour sa mère perpétuer les gestes ancestraux. Elle ferma un instant les yeux, les effluves odorantes qui s'échappaient de la pâte devenue crémeuse la replongèrent dans les festivités, mariages, baptêmes, fêtes religieuses où le henné tenait une place essentielle même si la signification se modulait selon les réjouissances.
>
> Ne disait-on pas que la mariée se parait de henné afin de garder son mari, en se faisant aimer de lui; d'ailleurs "henné" voulait dire "aimé". (166)

La perception oscillatoire dont l'arabe fait l'objet va de pair avec la valeur, elle aussi très mouvante, attribuée à la culture parentale. En choc frontal avec les usages en cours dans le pays d'accueil, on assiste à un rejet des aspects archaïques de la culture familiale, perçus comme autant d'entraves à la liberté: "[O]ui, on était bien à la fin du XXe siècle, ce dont elle doutait en compagnie de sa famille" (Fessas 80). La perception est, en revanche, positive quand l'impression de prolonger un rituel pacifique et ancestral l'emporte, l'arabe ou le kabyle devenant alors des marqueurs identitaires. Dans certains cas, cette appréciation ambivalente peut donner lieu à des réactions schizoïdes. Dans *Georgette!* par exemple, roman de Farida Belghoul, la contradiction explose violemment chez la jeune narratrice: "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 un pain. Là, je l'aimais plus du tout. Je cachais dans ma poche ma main dégueulassée par la terre rouge" (20). La langue est crue, le constat brutal, mais par le biais de la focalisation interne, le

lecteur perçoit—à travers les yeux du personnage—son déchirement culturel. Il est invité à partager sa vision. Pour reprendre une image du *Gone du Chaâba*, le roman beur permet de franchir "l'oued" (59) qui sépare les deux cultures: le lecteur français est amené à contempler son pays et ses pratiques d'un autre œil. Dans le *Gone*, un sujet de rédaction proposé en classe illustre le même phénomène:

> "Racontez une journée de vacances à la campagne." [...] Je ne peux pas lui parler du Chaâba, mais je vais faire comme si c'était la campagne, celle qu'il imagine.
>
> 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 un barbare. [...] Le temps a passé. Il faut rendre les devoirs. Le maître passe dans les rangs pour ramasser les feuilles doubles. Moussaoui n'a rien écrit sur sa copie. Le maître n'a fait aucun commentaire. (67)

Tout en s'amusant de la capacité d'adaptation du narrateur, le lecteur comprend parallèlement le désarroi de Moussaoui et perçoit l'incongruité d'un sujet—pourtant si banal—pour un enfant du Chaâba. Autre stratégie d'initiation pour le lecteur, il perçoit parfois les connotations que certains mots français peuvent prendre:

> —T'étais en train de draguer, Yemin, elle était avec des garçons! déclara-t-il avec un air concupiscent.
>
> Cette dernière phrase mit le comble à la fureur de Malika, quand il employait le verbe "draguer", ce n'était pas grave, sa mère ne comprenait pas, mais le mot "garçon" ferait un déclic dans sa tête. "Garçon" voulait dire tellement de choses pour elle et des choses des plus néfastes. (Fessas 36)

Rendu d'une perception maghrébine et maternelle du français ici; à l'inverse, certains procédés poétiques liés au métissage linguistique arabisent parfois le français en lui insufflant de nouvelles résonances. C'est tantôt un effet rythmique obtenu par l'addition, en fin de phrase, d'une expression type qui donne à la langue d'accueil la scansion de l'autre langue: "[J]e lève les mains au ciel, fataliste: qu'ils viennent cafter! *Hamdou l'lah!*" (Smaïl 92); tantôt un commentaire sur la prononciation qui vient s'immiscer et rendre quelque peu la saveur perdue de l'arabe: "*Heichma!* La honte! J'entends mon père, j'entends ma mère, j'entends ma tante Zaïa cracher le mot comme on cracherait un pépin de pastèque ou un noyau de datte. La honte m'a toujours paru plus honteuse exprimée en arabe" (Smaïl 46). Par delà l'effet rythmique, un tel passage initie également le lecteur aux valeurs culturelles véhiculées par la langue. La répétition du mot "heichma" notamment, d'un roman à l'autre, lui permet d' "asseoir et [de] célébrer sa nouvelle compétence, [de] le faire entrer modestement mais sûrement dans la langue-culture de l'autre" (Decourt 290).

A l'inverse, de nombreux romans beurs mettent également en scène le désarroi parental face à la culture du pays d'accueil et la déchirure qu'il

crée entre les générations. Si Azouz Begag choisit fréquemment pour protagonistes de bons élèves fascinés par l'univers livresque (dans l'adaptation cinématographique du *Gone,* Azouz découvre, par exemple, un dictionnaire dans la décharge publique et le rapporte chez lui tel un précieux butin), les parents, en revanche, n'ont pas accès à la langue écrite. Aussi dans *Le Gone,* le père a-t-il recours aux enfants pour lire le journal:

> —Traduis ce qu'ils racontent dans ce journal!
> Il traduit tant bien que mal les mots importants de l'article.
> —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, dans le journal. Tous les Français vont me connaître, maintenant. Quelle honte! La boulicia va me surveiller. Je connais leurs méthodes. Ils vont nous emmerder jusqu'à l'ixpilsion. "Allez, fous-moi l'camp da tou pii", ils vont me dire un jour. Je connais les Français. (134)

Face à l'illettrisme des parents, en devenant écrivain d'expression française, le romancier beur consomme une rupture traumatisante avec la génération qui le précède. Cette scission s'exprime de diverses manières. Dans *Le Thé au harem d'Archi Ahmed* de Mehdi Charef, on peut lire cette dédicace: "Pour Mebarka, ma mère, même si elle ne sait pas lire". Farida Belghoul, auteur de *Georgette!,* déclare quant à elle dans un entretien: "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 mon héritage" (Hargreaves 142). Cette déchirure est un élément non négligeable, car elle induit deux principales attitudes dans l'usage du français, que j'aurais tendance à relier avec les deux comportements types repérés par Azouz Begag et Abdellatif Chaouite dans *Ecarts d'identité.* Selon eux, deux stratégies opposées peuvent être mises en œuvre par les hommes qui émigrent sur un territoire étranger, pour répondre aux exigences de leur nouvelle situation: "se cacher un peu plus, ce que l'on pourra appeler 'invisibilisation'; se montrer un peu plus en affirmant sa présence et en cherchant la confrontation: la 'visibilisation' " (58–59). Les stratégies romanesques pour lesquelles optent les écrivains tendent à reproduire cette alternative. Ils choisissent soit la "visibilité": une écriture de la révolte qui a largement recours à l'argot mais qui, du même coup, n'est guère littéraire (c'est le cas dans *Palpitations intra-muros* de Mustapha Raïth, notamment). L'invisibilité produit parfois, à l'inverse, une attitude révérencieuse à l'égard du français. Ferrudja Kessas, par exemple, emploie ponctuellement des subjonctifs imparfaits, preuves exhibées de sa maîtrise de la grammaire. Ils sont cependant si peu intégrés dans son style, qu'ils font avant tout du français une langue-carcan qui coupe les ailes à toute créativité. Azouz

Begag réussit, pour sa part, à dépasser ces deux tendances. Grâce à l'humour, le romancier s'approprie le français ou plutôt les français des environs du Chaâba, et en joue. Le titre du roman, dans son métissage linguistique, montre bien cette volonté. Le "gone", c'est le "gamin de Lyon", mot figurant dans le "Petit dictionnaire des mots azouziens (parler des natifs de Lyon)" qui fait pendant au "Petit dictionnaire des mots bouzidiens". Mais pour Begag, l'humour n'engage pas seulement un usage ludique du français, c'est aussi un moyen privilégié pour créer un lien avec le lecteur, pour en faire un complice et "déjouer les pièges du misérabilisme" ("L'humour" 192). L'humour permet, en effet, une "réconciliation des oppositions" en "brouillant les cartes identitaires" ("L'humour" 194). Fouad Laroui joue la même carte. Dans *De quel amour blessé,* il parvient à subvertir la problématique de la langue de l'autre, en réussissant à dépasser les deux alternatives dans lesquelles s'est souvent empêtré le roman beur: soit exhiber une parfaite maîtrise du français, soit utiliser une langue parlée, argotique.

Bien que le mouvement afro-américain serve souvent de référence à la fois politique[4], littéraire, musicale, vestimentaire et même gestuelle à la culture beure et plus généralement banlieusarde, dans le domaine romanesque, les écrivains beurs empruntent une voie différente de celle adoptée par une certaine mouvance du roman afro-américain (voie dont on suit encore aujourd'hui le prolongement avec *Push* de Sapphire, par exemple). Alors que cette tendance consiste à écrire la langue vernaculaire, la retranscrire telle quelle dans son phonétisme, sa syntaxe et son rythme, les meilleurs romans beurs[5] repoussent un tel parti pris. Nouvelle façon de détourner la notion même de langue de l'autre, ils renoncent à la problématique romantique des "racines":

> —Racines? Racines? Mais c'est de la foutaise! [...] Cette histoire de racines! C'est un Américain, un Noir, qui a lancé cette mode, dans les années soixante-dix. Il a écrit un gros pavé sur ses prétendues racines africaines. L'en a vendu cent millions d'exemplaires. Moyennant quoi, s'est-il installé en Gambie? Fume! Il est resté peinard aux States...
> —Mais bordel, elles sont où, mes racines?
> —Tu n'es pas un arbre, tu n'as pas de racines. Et puis même si t'en avais: t'es né où?
> —Paris.
> —Ecole élémentaire?
> —Alain-Fournier, au bout de la rue Léon-Frot.
> —Collège?
> —Alexandre Dumas.
> —C'est qui tes meilleurs copains?
> —David, Martial, Pedro...
> —Alors, elles sont où tes racines?
> —*Say no more.* (84)

Contre la quête "archéologique" de racines, certains écrivains privilégient, comme on l'a vu, un travail de suture linguistique qui se double

d'une tentative de suture généalogique. Le roman beur est en effet souvent caractérisé par un rapport d'amour et de haine à l'égard du père, plus rarement à l'égard de la mère. Les parents, représentants tyranniques de la culture familiale, interdisent dans la sphère publique l'entreprise d'invisibilisation. Ils suscitent la honte, le plus souvent du fait de leurs habitudes vestimentaires: "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 sur le front encore plus apparent qu'à l'accoutumé: Emma" (*Le Gone* 190).

Regard plus humoristique, mais tout aussi corrosif sur le "reup" ('père') dans *De quel amour blessé:*

> Je regarde mon reup [...] t'as vu comme il se sape? T'as vu ses chemises? Il pourrait porter une serpillière, on verrait pas la différence. Il met du jaune, du rouge, une cravate orange, les oiseaux s'envolent quand il traverse le square. Si je suis comme lui quand j'aurai 50 balais, je me fous à la Seine, et t'avise pas de me repêcher, j'te casse la gueule. (90)

Premier pas vers la réconciliation de la binarité "français et maghrébin", l'un des enjeux du roman beur consiste aujourd'hui à dépasser la déclaration de guerre, le conflit ouvert entre parents et enfants tel qu'on le trouvait dans la scène d'*incipit* du *Thé au harem d'Archi Ahmed*. Pour ce faire, il faut tenter de comprendre cet autre et d'explorer son expérience de l'exil. Dans le domaine documentaire, c'est ce à quoi s'emploie Yamina Benguigui avec *Mémoires d'immigrés*. A travers cette démarche il s'agit, pour les membres de la seconde génération, de refuser la tentation de repli sur une identité négative et de convertir positivement la perte que constitue l'émigration. De fait, en transformant le roman en espace ludique et en prônant le droit à l'hybridation culturelle, c'est ce que réussissent les romanciers les plus talentueux.

UNIVERSITÉ PARIS 7, DENIS DIDEROT

Notes

[1]C'est le cas par exemple dans *L'Escargot* de Jean-Luc Yacine, récit d'une fugue amoureuse, mais aussi dans des formes plus autobiographiques comme *Palpitations intramuros* de Mustapha Raïth.

[2]Cf. *Zeida de nulle part* de Leïla Houari, par exemple.

[3]Il est significatif qu'il faille ici conserver des expressions arabes pour désigner les réalités sociologiques considérées. Rien d'exotique dans cette pratique, le nom recouvre une réalité spécifique que ne saurait rendre la traduction.

[4]Dans *Les Chiens aussi*, le protagoniste déclare: "Mes amis, mes frères, j'ai fait un rêve, moi aussi, et dans ce rêve nous étions réunis des milliers [...]" (96), paroles qui font directement écho au célèbre discours de Martin Luther King "I Have A Dream".

[5]*Boumkœur*, roman de Rachid Djaïdani est, en effet—malgré son succès commercial—bien peu convaincant du point de vue littéraire.

Références

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

_____ . "L'Humour à la rescousse". *Le Récit d'enfance: enfance et écriture*. Ed. Denise Escarpit et Bernadette Poulou. Paris: Sorbier, 1993: 189–94.

_____ . *Les Chiens aussi*. Paris: Seuil, 1995.

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

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

Benguigui, Yamina. *Mémoires d'immigrés: l'héritage maghrébin*. Paris: Albin Michel, 1997.

Berquet, Nadia. *La Cité des fleurs*. Paris: HB, 1997.

Charef, Mehdi. *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*. Paris: Gallimard, 1983.

Decourt, Nadine. "Contes maghrébins en situation interculturelle ou l'art de la glose". *Figures de l'hétérogène*. Actes du XXVIe Congrès de la SFLGC. Publications de l'Université Paul Valéry, 1998: 287–95.

Djaïdani, Rachid. *Boumkœur*. Paris: Seuil, 1999.

Gelfant, Blanche H. *The American City Novel*. Norman, OK: U of Oklahoma P, 1954.

Hargreaves, Alec G. *Voices from The North African Immigrant Community in France: Immigration and Identity in Beur Fiction*. New York/Oxford: Berg, 1991.

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

Kessas, Ferrudja. *Beur's story*. Paris: L'Harmattan, 1994.

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

Laroui, Fouad. *De quel amour blessé*. Paris: Julliard, 1998.

Raïth, Mustapha. *Palpitations intra-muros*. Paris: L'Harmattan, 1986.

Smaïl, Paul. *Vivre me tue*. Paris: Balland, 1997.

Yacine Jean-Luc. *L'Escargot*. Paris: L'Harmattan, 1986.