

Passé oublié, passé regagné : de l'émergence d'une génération d'héritiers

Crystel Pinçonat
Université Paris Diderot

« L'arme du conquérant tranche bien plus que les cœurs, les têtes et les membres ; elle fait bien plus qu'ouvrir les routes des territoires inexplorés, bien plus que féconder les terres. Elle inocule l'oubli, sépare de la mémoire, réduit au silence. Elle efface les arabesques. »
(Boudjedia 2005 : 137)

Du qualificatif « beur » ou du pouvoir de la dénomination

« La littérature 'beur' et ses suites », un tel intitulé pourrait tenir lieu de sous-partie à une anthologie. Mais une anthologie consacrée à faire connaître quel champ littéraire exactement : la variété des écritures contemporaines, les productions des écrivains issus de l'immigration en France ? Ne faudrait-il pas, dès lors, élargir le corpus et considérer l'ensemble des productions européennes ? Comment, cependant, couper ostensiblement ce courant de tout lien avec l'Algérie et l'Afrique du Nord ?

Reprendre en 2007 l'expression « littérature 'beur' » est, on le voit, problématique. Si des termes comme « négritude », « *chicano/a* » ou « *queer* » (dans l'expression « *queer theory* », par exemple) ont encore cours aujourd'hui (ils relèvent, de fait, d'une même stratégie identitaire qui consiste à renverser le stigmaté pour en faire un emblème de ralliement et de revendication), c'est parce qu'ils ont effectivement accompli leur mutation. Vecteurs de reconnaissance, ils ont acquis une assise institutionnelle, conséquence de ce que l'on pourrait appeler leur « plus-value » historique, fruit du déploiement de grands mouvements à la fois intellectuels, artistiques et politiques qui les ont accompagnés et relayés. À partir d'eux, ont pu s'élaborer des histoires alternatives, avec leur dates repères, et leurs figures symboliques de combattants et de résistants. Qu'en est-il du terme « beur » ? Repris à l'envi par la presse et les médias, slogan publicitaire d'une France se revendiquant multiculturelle sous l'effet de grâce — très ponctuel — d'une victoire footballistique (« Black, Blanc, Beur »), la dimension de mobilisation du terme s'épuisa pourtant rapidement, vidée — presque physiquement — de ses capacités de lutte après la « Marche » des « Beurs » qui s'effectua de Marseille à Paris en 1983. En ce sens, même si l'on a voulu « conférer à

cette dénomination une manière d'authenticité locale et [...] signer cette expression de la marque de production du 'verlan' », la transformant du même coup en « produit de la langue populaire, de l'argot des banlieues, territoire d'assignation offert à cette 'génération' » (Sayad 1994 : 168), le qualificatif « beur » ne s'est jamais converti cependant en l'étendard d'une minorité. Très tôt rejeté par ceux-là même qu'il était censé désigner, il a été ressenti comme l'attribution autoritaire d'une identité, voire d'une image figée, totalement stéréotypée, mais massivement colportée par les discours environnants. Utiliser ce terme, c'est une fois encore déposséder de leurs mots les descendants des immigrés, « défai[re] leurs manières de se dire et d'être ». Indéniablement, l'étiquette « beur », loin de fédérer, continue donc à stigmatiser, « réifi[ant] ceux qu'[elle] prétend rendre visibles » (Guénif 2003 : 39-43).

Que dire dès lors de l'expression « littérature 'beur' » ? Dès 1990, l'*Anthologie de la littérature algérienne de langue française* établie par Christiane Achour faisait apparaître, dans la partie intitulée « Écritures de la migration (1953-1987) », le sous-titre « Du bien-fondé d'une appellation : peut-on parler d'une littérature 'beur' ? » (Achour 1990 : 184). S'en suivait une série de commentaires tout à fait révélateurs. Sur un ton nostalgique, regrettant la rupture ainsi marquée entre les écrivains résidant en France et ceux vivant en Algérie, Ahmed Kalouaz, auteur de *Point kilométrique 190*, évoquait « un espace d'écriture embryonnaire » et déclarait : « j'aurais aimé que le terme de littérature 'beur' n'existe pas » (Kalouaz cité dans Achour 1990 : 184). Farida Belghoul adoptait, quant à elle, un ton beaucoup plus virulent :

La littérature en question est globalement nulle, elle ne vaut rien ou presque. [...] L'écriture « seconde génération » croit que la vie est un roman. En conséquence, elle ignore tout du style, méprise la langue, n'a pas de souci esthétique, et adopte des constructions banales. Cette écriture ressemble à la dernière respiration qu'on prend avant de couler. Un livre n'est pas une planche de salut. (Belghoul citée dans Achour 1990 : 184)

Leïla Sebbar, pour sa part, émettait un jugement d'aînée :

La littérature « beur » n'existe pas, parce que ceux qu'on appellent les Beurs, les enfants de l'immigration, n'ont pas encore écrit de livres. Ils ont écrit, très vite, trop vite, un peu de leur vie, un peu de leurs cris, avec des mots, une langue qui ne maîtrise ni la langue de l'école ni celle de la rue, ni leur langue. Ils ne possèdent pas encore une langue libre et forte qui s'impose dans sa violence, dans sa singularité. (Sebbar citée dans Achour 1990 : 184)

Du regret au déni, en passant par la pure disqualification esthétique, que conclure de ces différents jugements ? On peut certes avec Achour laisser les choses en suspens et poser la question : « tout cela est-il l'annonce d'une littérature ? », phrase sur laquelle elle clôt la sous-partie

consacrée aux écrivains issus de l'immigration. Cependant l'effet de périodisation que laisse entendre l'intitulé « la littérature 'beur' et ses suites » exige de prendre en compte la phase d'émergence d'une production prise comme point d'origine. Une question toutefois demeure : comment peut-on l'appréhender sans la concevoir comme une forme de « sous-culture postcoloniale », artificiellement créée par l'ex-colonisateur pour mieux la marginaliser ?

J'aurais, pour ma part, tendance à avoir recours à une autre anthologie pour répondre à cette question. Dans *Anthologie de la littérature algérienne (1950-1987)*, ouvrage également publié en 1990, Charles Bonn insiste sur une pratique spécifique à la période d'émergence de la littérature algérienne d'expression française : la pratique d'« une écriture ethnographique qui donne à voir, à qui ne la connaît pas, une société » (Achour 1990 : 9). Et c'est en ces termes qu'il introduit la toute première œuvre dont il rend compte :

L'itinéraire de Feraoun est davantage celui d'une entrée en littérature *depuis un espace généralement considéré comme non littéraire*, et qui accède au langage par la petite porte. *Le Fils du pauvre* (1950), publié d'abord à compte d'auteur, n'a pas la prétention d'être une œuvre littéraire. *Comme bien des textes issus d'espaces socioculturels non encore considérés comme littéraires, il se veut l'autobiographie d'un personnage représentatif* (le titre même l'indique), à valeur *purement documentaire*. Et cette dimension est soulignée par le cahier d'écolier de l'instituteur Fouroulou Menrad (en fait anagramme de Mouloud Feraoun), que l'écrivain se contenterait de publier en l'état. (Bonn 1990 : 12, souligné par moi)

Pourquoi ne pas appréhender de la même façon le processus d'émergence que rendent perceptible les tout premiers textes de la littérature dite « beur » ? Eux aussi ont dû s'extraire d'un espace « considéré comme non littéraire », eux aussi relèvent souvent de la veine autobiographique. Mais ne serait-ce pas là reproduire encore ce contre quoi se révoltait Tassadit Imache, dans un entretien au titre significatif : « Beurette suis et beurette ne veux pas toujours être... » ?

On me dit souvent qu'*Une Fille sans histoire* est un récit autobiographique déguisé. [...] Revoilà cette approche sociologique du fait d'écriture chez les auteurs enfants d'immigrés maghrébins... Très vite, il a été déclaré que nous ne saurions pas créer, sortir de notre histoire, comme si nous étions assignés à résidence, interdits de fiction, incapables d'invention. Ceci a été écrit, pronostiqué, dès la parution des premiers livres ! (Chevillot 1998 : 639)

Contrairement aux romanciers algériens de la période d'émergence, les écrivains issus de l'immigration n'ont pas prétendu écrire des témoignages. Très souvent, ils se sont plutôt vus enfermés dans cette veine et par les maisons d'édition et par les médias qui établissaient par ce biais leur visibilité, ce dont témoigne là encore Imache :

Dans les débats publics, j'ai eu affaire, comme Mehdi Charef, Azouz Begag, Mounsi et d'autres, à cette fameuse question : « De l'apparition et des preuves de son existence : la littérature beur. » Soyons clairs : les interviews ne portaient pas sur l'écriture, sur les enjeux de la littérature. Je n'ai pas reconnu un regard ouvert et interrogatif sur la production de jeunes auteurs issus de l'immigration. Le moment le plus intéressant était lorsque vous retourniez la question à votre interlocuteur, lorsque vous demandiez poliment ce qu'il voyait de « beur » dans ces livres-là. Les réponses étaient édifiantes :

ma foi, il y avait des personnages qui portaient des noms maghrébins, ça se passait dans des HLM, en banlieue. (Chevillot 1998 : 637-638)

Pour leur entrée en littérature, de nombreux jeunes écrivains ont opté pour le « récit de vie ». Cette catégorie, à mon sens, ne les exclut nullement du champ littéraire, ni ne les relègue *a priori* dans le « degré zéro de l'écriture ». Il existe des récits de vie éminemment poétiques, d'autres le sont moins, certes, mais qu'importe. Le travail mené par Philippe Lejeune a contribué à explorer le vaste champ des écritures de soi et chacune peut y trouver sa place. Le véritable problème est, il me semble, ailleurs. Il consiste, comme y insiste Imache, à ne pas réduire à un même modèle — et surtout aux mêmes thématiques — l'écriture de tout le groupe.

Pour mieux éclairer mon parti pris, je souhaiterais le contextualiser en considérant l'ensemble de la production française contemporaine. L'expression « littérature 'beur' » gêne pour deux principales raisons : l'absence de reconnaissance littéraire et l'exclusion de la production française contemporaine qu'elle sous-entend. Du point de vue de la critique, l'ambiguïté du jugement transparaît très clairement dans une phrase comme : « le danger que court ce genre de récit-témoignage [*Le Thé au harem d'Archy Ahmed*] est d'être lu comme document sociologique au détriment de son aspect esthétique » (Achour 1990 : 186). De façon quelque peu retorse, on décèle en fait sous cette phrase un autre propos : « faute de qualité esthétique suffisante, ce récit-témoignage ne pourra être lu que comme un document sociologique ». Indirectement, le critique refuse de valider la légitimité du texte et de lui livrer son sceau de reconnaissance littéraire. C'est bien ce que perçoit Charef, d'ailleurs, quand il déclare : « Je n'ai écrit qu'un roman. Et tout le monde y va de son couplet sur la deuxième génération. C'est quoi ? Je n'en sais rien... » (Charef cité dans Achour 1990 : 185). À ce flottement critique qui n'ose se dire, s'ajoute le fait que cette étiquette est également massivement rejetée aujourd'hui par les écrivains qu'elle était censée inclure :

Ces écrivains visant à élargir les notions conventionnelles de la francité, en y incluant des éléments qui reflètent la diversité ethnique, conséquence des migrations internationales, ne cherchent pas, dans l'ensemble, à se positionner en dehors de la société ou de la culture françaises. Au contraire, l'une de leurs préoccupations essentielles a été d'établir la légitimité de leur présence en France. Pour cette raison, ils ont eu tendance à rejeter la catégorie « écrivains 'beur' », du fait qu'il s'agit d'une catégorie qui les marginalise tout en leur niant le statut d'écrivains français à part entière. (Hargreaves 2005 : 30)¹

¹ Ma traduction. (Pour ne pas alourdir cet article, j'ai choisi de systématiquement traduire les citations que j'empruntais à des textes critiques rédigés en anglais).

Parler de « littérature ‘beur’ » relève, on le voit, d’une pratique récurrente : le contrôle manifeste de la publication et du mode de consommation des récits de vies émanant de gens ordinaires (Lejeune 1980). Dans le cas présent, les maisons d’édition ont privilégié — conformément aux attentes qu’elles attribuaient au lectorat — les récits « les plus naïfs possible, particulièrement appréciés lorsqu’ils mettaient en valeur la fonction assimilatrice de l’école » (Bonn 2001 : 37), critères auxquels répondait très exactement le premier roman de Begag, *Le Gone du Chaâba*. Utiliser ce label dans un objectif marchand aux connotations nécessairement discriminatoires, c’est en outre ignorer ce vaste courant contemporain étudié par Vincent Colonna dans son percutant essai, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*.

La liste [est aujourd’hui infinie] des écrivains contemporains ayant enchâssé leur identité dans un montage textuel, mêlant les signes de l’écriture imaginaire et de l’engagement de soi. *Inégales en ressources, leurs œuvres sont aussi différentes par la forme et l’ampleur de leur hybridation*, mais elles manifestent toutes une époque, un moment de l’histoire littéraire, où la fiction de soi occupe les auteurs les plus éloignés, pour constituer sûrement pas un genre, mais peut-être une nébuleuse de pratiques apparentées. (Colonna 2004 : 11, souligné par moi)

Les écrivains issus de l’immigration maghrébine participent de ce courant, raison pour laquelle aussi ils se voient relégués dans une sous-catégorie. Depuis fort longtemps, la critique savante et journalistique, gênée par la notion de « roman autobiographique », considère en effet la fiction intime, comme un genre déclassé : « interdit d’histoire et de théorie, sans qualité esthétique, ce ‘mauvais genre’ est difficile à aborder encore à présent, bien que le public [...] n’ait jamais cessé d’en lire et les écrivains, même d’avant-garde, d’en écrire (*Le Portrait de l’artiste en jeune homme* [1916] de Joyce appartient à cette famille) » (Colonna 2004 : 108). Cette nébuleuse est apte à inclure le pire et le meilleur, inconvénient qui caractérise également une catégorie comme celle de « littérature ‘beur’ ».

Du phénomène d’émergence ou comment rendre compte d’une généalogie littéraire ?

Si la notion de « littérature ‘beur’ » se maintient encore dans la sphère critique, malgré toutes les restrictions et condamnations émises ici et là, c’est aussi, je crois, du fait de la canonisation précoce d’une certaine forme, qui s’est vue déclinée dans de multiples variations.

Aujourd’hui, [...] on est frappé par l’étroite ressemblance entre les derniers nés de ces textes [...] et les tout premiers. Le bidonville que nous fait visiter Brahim Benaïcha en 1992 ne diffère pas fondamentalement de celui décrit par Azouz Begag en 1986 ; les cités de HLM mises en scène par Soraya Nini en 1993 font écho à celles qu’avait évoquées Mehdi Charef en 1983. Sans exclure l’hypothèse d’un manque de créativité parmi les Maghrébins en France, il n’est pas invraisemblable de

penser qu'au lieu de prospecter parmi ceux-ci des talents littéraires, la plupart des éditeurs préfèrent minimiser leurs risques commerciaux en publiant des textes documentaires donnant toutes les garanties d'intéresser un public français qui depuis une dizaine d'années ne cesse de voir les populations d'origine immigrée portées sous les feux de l'actualité. (Hargreaves 1995 : 27-28)

Cet effet de canonisation précoce est encore perceptible dans la production de « faux romans 'beur' ».

[...] il suffit qu'un écrivain, avec la complicité de son éditeur, se proclame « Beur », prenne un pseudonyme aux consonances maghrébines, qu'il écrive comme le fait Jack-Alain Léger un français approximatif associant verlan, argot des banlieues et néologismes inspirés de la langue arabe, qu'il mette en scène de façon ultraréaliste de jeunes immigrés vivant dans des cités ou des quartiers très marqués socialement comme « Barbès », comme dans *Vivre me tue* pour que l'œuvre soit immédiatement qualifiée de littérature beur. (Albert 2005 : 55)

Dans « Of Imposture and Incompetence : Paul Smaïl's *Vivre me tue* », article publié en 2006, Begag tend encore à renforcer cet effet de canonisation. Près de la moitié de son argumentation y est en effet consacrée à dénoncer les écarts du dit Paul Smaïl par rapport à la langue qui devrait être celle d'un « Beur »². On conçoit certes que Begag déplore le fait qu'un « faux roman 'beur' » soit enseigné dans les universités américaines et néo-zélandaises, mais on regrette que son raisonnement en vienne à valider l'image du jeune Beur, peu maître de la langue et en partie privé de références culturelles (même Oum Kalsoum est confisquée à son héritage potentiel au profit de Cheb Khaled, Cheb Mami ou Rachid Taha...). Il ne s'agit certes pas de faire ici le procès de l'article de Begag, mais il est toujours inquiétant de voir surgir des figures qui s'érigent en contrôleur d'authenticité, surtout quand les marqueurs de cette authenticité sont évalués à partir d'un répertoire — tant linguistique, culturel que thématique — restreint. Asseyant son autorité sur la revendication de son statut d'« écrivain engagé, né de parents immigrés illettrés », Begag valide les choix éditoriaux qui consistent « à privilégier le témoignage le moins littéraire possible, [...] d'autant plus vrai qu'il n'aura subi d'élaboration littéraire, qui serait en quelque sorte une falsification » (Bonn 2001 : 38). Or, si Jack-Alain Léger a connu un tel succès commercial avec *Vivre me tue*, c'est bien parce qu'il semblait avoir trouvé ce que chacun attendait impatientement d'un roman « beur » : « une langue libre et forte qui s'impose dans sa violence, dans sa singularité » (Achour 1999 : 184).

Plutôt que de tantôt déplorer, tantôt légitimer cette crispation de l'horizon d'attente érigeant en normes une intrigue type, un certain niveau de langue et diverses thématiques (la banlieue, la cité

² Cf. « À première lecture, on est surpris par la richesse et la sophistication des registres linguistiques du roman. » (Begag 2006 : 57).

HLM, l'univers de la « galère »), on pourrait tenter de comprendre — par-delà le simple créneau éditorial — cet effet de ressassement produit par un certain nombre de textes et esquisser, ainsi, les voies pour lesquelles optent aujourd'hui de jeunes écrivains pour s'en démarquer.

Dans un article tout à fait intéressant intitulé « Ethnic Trilogies : A Genealogical and Generation Poetics », William Boelhower élabore une structure type pour appréhender les trois grandes phases qui caractérisent ce qu'il nomme des « trilogies ethniques », formes pratiquées par des écrivains aussi variés — au sein de la production américaine — que James T. Farrell, John Courtnos, Ole Rølvaag, Sophus K. Winther, Daniel Fuchs, Pietro Di Donato ou Vilhelm Moberg. Au sein de la trilogie, chacun des panneaux qui compose le triptyque est caractérisé par une forme spécifique de rapport entre le vieux et le nouveau monde. Le premier célèbre a) le temps des fondateurs, des pères et mères ayant émigré, b) le second repose sur l'affrontement générationnel entre parents et enfants, c) le troisième et dernier moment est celui qui consacre le règne des fils et des filles. Ce découpage, que je décalque pour mieux en rendre compte, aboutit à la définition de trois grands paradigmes : « (a) CONSTRUCTION (b) DÉCONSTRUCTION (c) RECONSTRUCTION, cha[cun] possédant également sa modalité dominante, soit respectivement : (a) le vouloir-faire (b) le pouvoir-faire (c) le savoir-faire » (Boelhower 1989 : 164).

On s'intéressera particulièrement ici au second paradigme, celui de la « déconstruction », caractérisé, comme les autres, par « un programme narratif, une logique agonistique, des fonctions actanciennes et un chronotope spécifiques » (Boelhower 1989 : 163). Tandis que dans la première phase, les parents se projetaient imaginativement sur le nouveau monde dans un souci d'installation et de construction d'une vie meilleure pour leur famille (notion de vouloir-faire), la période de déconstruction est caractérisée par le désenchantement propre à la confrontation avec la réalité (restriction signifiée dans la notion de pouvoir-faire). D'emblée, l'espace envisagé se rétrécit, ce n'est plus celui de l'odyssée conquérante, mais celui de la quotidienneté, un espace restreint, local, qui renvoie à la réalité du lieu habité, du domicile. De fait, le logement — dans ses dimensions les plus terre-à-terre — constitue l'une des thématiques majeures de cette séquence : difficulté d'avoir un lieu à soi et de le conserver, et nécessité parfois d'accepter l'environnement du ghetto et la

rigidité de la ségrégation urbaine. Autre facteur créateur de conflits, la culture du pays d'accueil tend à envahir l'espace familial, provoquant d'inévitables heurts entre la génération des parents et celle des enfants. La famille en subit les contre-coups, elle se défait, les enfants désertant le foyer, ou les parents — figures souvent épuisées, effondrées — renonçant à leur autorité. « La phase de découverte achevée et les limites physiques établies, divers types d'institutions — sociale, politique, économique, religieuse — définissent ce qui peut ou ne peut pas être fait, et ce en termes éminemment restrictifs » (Boelhower 1989 : 167). Le monde des pères perdant toute propension séminale s'effondre en un paysage de ruines. Le récit n'est plus porté par une dynamique de projection imaginaire, son amplitude temporelle elle aussi s'effrite pour ne plus faire place qu'à une suite de « micro-catastrophes ». Le registre approprié n'est plus celui de l'épique, propre à la phase d'émigration, ce sont généralement les conventions du réalisme — voire du naturalisme le plus implacable — qui sont réactivées.

On pourrait certes critiquer le degré de déterminisme que sous-tend un tel schéma. Mais on comprendra aisément, je crois, pourquoi j'ai tenté de rendre fidèlement compte du texte du Boelhower dans une traduction synthétique. Son approche me paraît en effet d'une pertinence extrême concernant la période émergente de la littérature d'immigration en France, qui a vu s'épanouir ce que l'on peut appeler le « roman écologique », catégorie établie par Blanche Gelfant à partir, précisément, de la trilogie de James T. Farrell, *Studs Lonigan*.

Le roman écologique [...] a pour protagoniste [...] une unité spatiale — le quartier d'une ville, une rue ou même un appartement. L'accent y est mis, de ce fait, sur les relations sociales et les mœurs à l'intérieur d'un groupe bien délimité, au sein duquel un personnage peut être mis en avant [...]. Le titre [...] précise souvent l'unité spatiale à laquelle on a affaire : [...] *The Street* d'Ann Petry, *East River* de Sholem Asch, *Sicilian Street* de John Kafka. (Gelfant 1954 : 12)

On pourrait prolonger cette énumération avec des titres comme *Territoire d'outre-ville* de Mounsi, ainsi que d'autres — liant plus spécifiquement un personnage à un espace — tels *Le Gone du Chaâba* d'Azouz Begag ou encore *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*. Autant de romans qui disent l'effondrement du temps des pères³ et la confrontation de leurs fils avec un enfermement spatial, social et économique qui conduit à l'errance, « errance comme dispersion absolue, comme absence cumulée de l'origine et de toute destination, comme expulsion du sens commun » (Boubeker 2003 :

³ Dans *Le Gone du Chaâba*, une fois les siens installés dans un appartement, Bouzid déserte fréquemment le domicile familial pour des escapades solitaires dans le Chaâba désormais abandonné par ses anciens habitants.

65). Toutes ces composantes sont propres à réactiver une approche naturaliste du milieu, code explicitement repris dans *Le Thé au harem d'Archibald* : « On ne se remet pas du béton. Il est partout présent, pesant, dans les gestes, dans la voix, dans le langage, jusqu'au fond des yeux, jusqu'au bout des ongles. Sur les bras il se transforme en trèfle à quatre feuilles tatoué en vert bouteille [...]. À jamais » (Charef 1983 : 63).

Cette disqualification du père comme figure de patriarche et lien avec le monde des ancêtres entraîne non seulement une rupture de la transmission, mais elle va également de pair avec une rupture d'ordre biographique. Contre la structure généalogique linéaire et verticale, se met en place un schème qui privilégie la structure horizontale, spiraloïdale et assimilatrice de la génération. Le père exilé et coupé du monde des siens, c'est aussi, avec lui, le lieu des origines qui s'estompe. À sa place, s'impose l'univers du territoire ou « quartier 'cousin' » (Boubeker 2003 : 165). Inlassablement arpenté et cartographié, comme pour mieux marquer son appropriation, ce territoire imaginaire commun, origine symbolique réinventée du groupe, efface tout ancrage dans le véritable lieu d'origine. Toute référence au pays des ancêtres tend à disparaître au profit de la célébration d'une autre alliance incarnée, dans *Le Thé au harem d'Archibald*, par « le « groupe multiracial des amis de Madjid » (Bonn 1990 : 230).

Ces ébauches ou « brouillons de soi », que constituent souvent les premiers textes de la littérature d'immigration en France, pourraient certes être considérés comme le fruit d'une aliénation d'autant plus efficace qu'elle opérerait subrepticement en cherchant à « distendre la relation entre, d'une part, des parents *immigrés*, d'un autre temps, d'un autre âge, d'un autre lieu, d'une autre histoire, d'une autre culture, d'une autre morale, d'une autre extraction, d'un autre monde et d'une autre vision du monde, et d'autre part, les 'enfants de ces parents immigrés' qui seraient alors, selon une représentation commode, sans passé, sans mémoire, sans histoire » (Sayad 1994 : 170). Si cette analyse peut sembler judicieuse, on constate toutefois qu'aujourd'hui, contrant ce type de représentation, de nombreuses voix très diversifiées — « disséminées »⁴ — s'élèvent. Tandis que les premiers textes ne s'étaient en général attachés qu'à une seule phase de

⁴ Cf. « C'est individuellement, dans une grande *dissémination* de leur insertion littéraire comme de leur diffusion éditoriale, que les jeunes écrivains surgissent de plus en plus nombreux. » (Bonn 2001 : 42, souligné par moi).

l'immigration, celle de la « déconstruction », ces derniers sondent désormais le passé des pères depuis le temps des fils et des filles. Aussi, comme dans le paradigme de la « reconstruction » tel qu'il est défini par Boelhower, assiste-t-on à un changement de perspective temporelle qui libère le temps de sa dimension étroite et restrictive de *nunc*. Le principe généalogique désormais s'affirme, « la crise du présent (si caractéristique du second paradigme) est historicisée par le biais du déploiement de ce que l'on pourrait appeler le temps ethnique » (Boelhower 1989 : 172).

Une « littérature d'Antigone » ? L'invention de nouvelles stratégies

Depuis la fin des années quatre-vingt-dix, un certain nombre de critiques s'accorde en France pour faire un même constat : « bien des textes importants d'aujourd'hui sont marqués [...] par ce besoin de retisser par les fils de l'écriture une transmission défaillante ou meurtrie » (Burgelin 1998 : 129). Chez Dominique Viart, cette réflexion s'étoffe donnant lieu à l'émergence d'un axe de recherche tout à fait stimulant — le récit de filiation —, notion forgée à partir d'un constat simple : « la faveur particulière dont jouissent depuis quelque temps les questions de filiation dans la fiction narrative » (Viart 1999 : 115).

[...] le sujet contemporain se sent redevable d'un héritage dont il n'a pas véritablement pris la mesure et qu'il s'obstine à évaluer, à comprendre, voire à récuser. [...] [II] est ainsi renvoyé à la connaissance imparfaite de soi, à son propre passé insu. La question de l'identité — « Qui suis-je ? » — devient quelque chose comme « Que ne sais-je pas avoir été ? » [...] « Qui me hante ? » (Viart 1999 : 122-123).

Loin d'être en rupture avec cette veine, de nombreuses œuvres contemporaines produites par des écrivains issus de l'immigration maghrébine y participent. Pressentant cette tendance, dans *La guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire*, Catherine Dana consacre déjà un article à *Meurtres pour mémoire* de Didier Daeninckx et *La Seine était rouge* de Leïla Sebbar, deux romans qui mettent en scène la deuxième génération tentant de résoudre l'énigme que représente, pour elle, le 17 octobre 1961. « Ces romans en forme d'enquête sont des récits où l'histoire de l'ascendant, devenue problématique, entraîne chez le descendant un questionnement sur soi [...] qui ne se résume pas à la question 'qui suis-je ?', mais qui demande 'de qui suis-je le fils ou la fille ?' » (Dana 2004 : 173-174). Cette question hante aujourd'hui de nombreux textes issus de l'immigration maghrébine, permettant — et c'est aussi leur intérêt — l'émergence d'un passé reconstruit de façon

non pas monolithique, mais laissant percevoir des mémoires plurielles, phénomène qui renforce encore l'effet de dissémination.

Pour reprendre l'image d'Antigone⁵ utilisée dans le sous-titre, je souhaiterais aborder quelques récits révélateurs du désir — de la part des héritiers de l'immigration — d'inscrire non seulement les traces du passé, mais également d'inhumer ainsi les restes des leurs. En effet, comme pour éviter un risque de nécrose, de contamination morbide, il leur faut se séparer d'avec leurs morts, les enterrer dignement et marquer leurs traces, savoir-faire qui sont les signes d'une transmission renouée et d'une histoire rétablie dans sa continuité.

Commentant *Une Fille sans histoire* (1989), Imache revendique son statut d'écrivain-légataire, soit cet héritier qui, « devenant le scribe des mutiques qu'il porte en lui, [...] raconte leur histoire et, ce faisant, l'histoire du monde qui les a rendus muets » (Altounian 2005 : 72). Dans un entretien, elle évoque son désir d'écrire pour « rendre enfin justice aux invisibles, aux absents, à ceux qu'on est en train d'oublier dans ce pays, [...] les miens, mon père... » (Chevillot 1998 : 639). À la question « pour qui écrivez-vous ? », elle répond : « peut-être pour des gens qui ne sont plus là, qui sont morts [...] Je suis sûre qu'on écrit avec les restes des siens... » (Chevillot 1998 : 633). De fait, le titre de ce roman, où elle s'attache à reconstruire le passé familial d'une jeune femme qui « n'a pas d'histoire parce qu'elle ne la connaît pas... parce qu'on ne la lui reconnaît pas » (Chevillot 1998 : 633), annonce son projet. Un autre élément renforce encore cet argument : la romancière et la narratrice, Lil, partagent une filiation similaire. Nées pendant la guerre d'Algérie, elles sont toutes deux les filles d'un immigré algérien et d'une ouvrière française.

Dans ce roman, c'est donc à partir de pièces qui témoignent d'une « vie minuscule », de l'existence de ce père mort seul à l'hôpital, que la narratrice entreprend une anamnèse. Une carte de sécurité sociale, un certificat de résidence, une carte d'identité algérienne, mais surtout une photo de famille étayent son travail de remémoration, générant ce constat effarant : « Ce qui te stupéfie, c'est que mort, il t'apparaît enfin » (Imache 1989 : 15). Progressivement, Lil retisse les fils du passé familial. Peu à peu, elle parvient à se réconcilier avec une filiation longtemps perçue comme

⁵ « Littérature d'Antigone », expression que j'emprunte (Burgelin 1998 : 136).

improbable, ainsi qu'avec son double legs (dont le signe est matérialisé par ce « vase brun recouvert d'étranges motifs noirs et rouges » [Imache1989 : 83] — précieux fragment de « sa terre » rapporté par le père —, si incongru auprès des verroteries et autres bibelots). Dans la violence de son père, mais aussi son silence, elle décrypte désormais un cri étranglé, la douleur d'un homme demeuré à jamais étranger aux siens dans son exil. Aussi, à la fin du récit, Lil cesse-t-elle de nier son arabité. Elle revendique enfin son vrai prénom, Lila, et ce patronyme Azhar, longtemps rejeté parce qu'inquiétant, matrice phonétique et symbolique semblant exhiber sa « lignée illusoire » (Imache1989 : 109). Elle se sait maintenant l'héritière d'une histoire qui a systématiquement oublié les vaincus pour mieux les anéantir : « Pour toi, tout était foutu depuis cette année-là... Tu t'étais évadé d'un camp en Allemagne, car tu avais commencé par faire leur guerre avant la tienne... et cinq ans plus tard, en 1945, à Sétif, ils t'avaient remercié en massacrant les tiens par centaines. *Les tiens*, tu les cherchais dans les cafés. Si tu y filais si vite, si souvent, c'est qu'on n'était pas *les tiens*, nous ? » (Imache1989 : 141).

Ce motif de la filiation tantôt oubliée tantôt tue, parce qu'elle est le signe d'une alliance entachée par la honte, se retrouve aujourd'hui dans d'autres œuvres et, tout particulièrement, dans les textes produits par des filles de harkis comme *Mon père, ce harki* (2003) de Dalila Kerchouche ou encore *Moze* (2003) de Zahia Rahmani.

Texte-témoignage, *Mon père, ce harki* est d'emblée présenté comme l'œuvre d'une héritière. Pour ne pas céder à la haine (« Voilà ce que l'histoire m'a appris : à détester mon père » [Kerchouche 2003 : 24]), pour tenter de défaire l'image d'un homme accablé, résigné, qui refusait de répondre aux accusations de trahison lancées par sa fille, son auteur entreprend de restituer la trajectoire de sa famille : « Raconter une histoire de harkis dans l'histoire de la guerre d'Algérie, celle que mon père, bâillonné par la culpabilité, ne m'a jamais racontée » (Kerchouche 2003 : 17). Pour ce faire, l'écrivain part sur les traces des siens, de camp en camp en France, puis elle retourne en Algérie poursuivant ce qu'elle nomme sa « quête 'harchéologique' » (Kerchouche 2003 : 201). Par ce jeu de mots très « bégaiement », elle file non seulement le motif du « h » qui ouvre et referme son livre, mais elle fait également de cette lettre le signe de la réconciliation par le renversement —

peut-être un peu simplificateur — du stigmaté. Le texte a en effet pour *incipit* : « Je suis fille de harkis. J'écris ce mot avec un petit 'h', comme honte » (Kerchouche 2003 : 13) et il se clôt sur l'inversion de cette proposition : « Oui, je suis une fille de harkis. J'écris ce mot avec un grand H. Comme Honneur » (Kerchouche 2003 : 277).

Face à ce livre qui se contente de la vertu réparatrice de l'enquête, s'entend une autre voix, beaucoup plus violente, celle de Zahia Rahmani. Avec *Moze*, récit que l'on pourrait qualifier de « texte-linceul » (Altounian 2005 : 47), enveloppe scripturaire qui permet d'inscrire les restes du mort, de les mettre en terre en le mettant en mots, elle raconte en effet — déclame presque par instants, dans un texte d'une étonnante puissance théâtrale — l'histoire de ce père, supplétif de l'armée française « [qui] a rejoint ses compagnons d'armes le 11 novembre 1991. À 8h30, on l'a vu qui saluait le monument aux victimes de la Grande Guerre. À 9h15, deux chasseurs le trouvaient noyé flottant dans l'étang communal. Ses lunettes et son chapeau étaient près de lui » (Rahmani 2003 : 20). Texte-combat qui renoue avec l'*agôn* antique, ce récit relaie la longue plainte paradoxale d'un homme sans voix, demeuré — sa vie durant — « un réclamant » (« Il voulait un statut d'ancien combattant, une pension militaire, des papiers spéciaux, un droit d'inventaire pour ce qu'il avait sacrifié, ses terres, ses arbres, ses biens, ses bêtes et surtout un droit au repos pour oublier » [Rahmani 2003 : 53]). Cependant, malgré la voix de la piété filiale qui s'élève, Moze restera à jamais l'une de ces « citoyennetés inachevées » forgées par l'impérialisme français, un homme dont les droits ne furent jamais reconnus et dont l'héritière brandit le corps-mémoire pour demander justice. « Par l'écriture je sais que je l'expose et le réduis. Par l'écriture je me défais de lui et vous le remets. Mais je rappelle, étant sa fille, que je suis aussi ce qui est venu par lui et qui le continue. Un legs. Une exécution testamentaire ouverte par son salut aux morts » (Rahmani 2003 : 24).

Loin d'être le propre de l'histoire des harkis et de leurs descendants, histoire dont les non-dits pourraient alimenter cet effet de ressurgissement fulgurant, d'autres mémoires — également marquées par une rupture de transmission — tentent aujourd'hui de se dire. C'est le cas, par exemple, dans *Little Big Bougnoule* (2005) de Nor Eddine Boudjedia. Derrière ce titre ambigu, clin

d'œil à *Little Big Man*, se cache l'attachant récit d'une métamorphose : celle de « l'indigénisation », comme dans le film d'Arthur Penn, d'un jeune homme que rien ne préparait à une telle expérience (« Je suis bien vêtu, distant, occidental, je regarde ma culture ancestrale comme on visite un musée avant l'heure de la fermeture, c'est-à-dire au pas de charge », déclare le narrateur avant d'embarquer dans un avion pour l'Algérie [Boudjedia 2005 : 16]). Au sein de ce récit d'initiation, le rituel aboutit — dans les deux seuls chapitres qui portent un titre retranscrit de l'arabe : « *Ya oulidi*, mon fils... » et « *Asmâa !* » (« Tais-toi et écoute ! ») — à la rencontre avec Douina, cette femme qui va littéralement lire le corps du protagoniste, décrypter chacune de ses marques et cicatrices pour lui révéler son l'histoire, histoire d'un « corps-puzzle composé de millions d'âmes » (Boudjedia 2005 : 149).

Tu es fait de cette histoire [...] Tu es la graine qui, poussée par le vent, retourne perpétuellement à la terre pour s'élever à nouveau vers le ciel. Apprends donc à regarder en toi. Essaie de comprendre pourquoi tu fais tel ou tel geste, d'où vient la position que tu adoptes, ce qui commande tes satisfactions et inspire tes exigences. *Tu ne respirez pas uniquement pour rester en vie. Tous ces morts vivent en toi et tu les exhumes à chacune de tes impulsions.* (Boudjedia 2005 : 149-150, souligné par moi)

Rien ici de la tentative de restitution qui se nourrit de documents, de témoignages et de différentes pièces qui sont autant de traces du délit, tout se joue par le biais du réalisme magique qui permet de lire la réalité complexe du corps-mémoire et de l'inscrire dans l'amplitude du « temps ethnique ». En cela, le roman renoue doublement avec son autre legs : du point de vue de l'intrigue d'une part, puisque que le narrateur y fait l'expérience d'une métamorphose qui défait l'appréhension simpliste et occidentale de sa propre réalité (« Je ne me reconnais plus. Je suis devenu étranger à mon propre corps » [Boudjedia 2005 : 149]), du point de vue de l'héritage littéraire d'autre part, puisque en recourant au réel merveilleux, c'est aussi, du même coup, à une vaste tradition de la littérature maghrébine que son auteur s'affilie.

Loin d'être le fait d'histoires familiales *a priori* problématiques — parce hantées par les conflits qui ont ponctué deux histoires nationales conflictuelles —, les quatre textes auxquels j'ai consacré cette partie montrent, dans leur extrême diversité, que la rupture de transmission constitue non seulement le point nodal sur lequel travaillent de nombreux récits contemporains, mais aussi leur cheville opératoire, puisqu'il s'agit à chaque fois, en effet, de restaurer dans sa continuité une chaîne généalogique que l'immigration a brisée. Pour ce faire, chacun trouve une stratégie

spécifique, dessinant parfois, par le biais des jeux intertextuels, une arborescence complexe qui casse les conventions du simple réalisme : souvenirs d'une riche tradition dramaturgique qui habitent le récit de Rahmani, recours au réalisme magique et à ses rituels d'initiation et de guérison chez Boudjedia.

Conclusion : filiations imaginaires, d'une forme inédite de l'arabesque

Dans *Figures in Black* (1987), Henry Louis Gates, spécialiste de la littérature afro-américaine, insiste sur le jeu de reprise parodique, qui relie les titres des deux principales œuvres de Richard Wright : *Black Boy* et *Native Son* à celui du roman de Ralph Ellison *Invisible Man*. En optant pour ce titre, Ellison produit une réponse ironique aux deux principales notions contenues dans ceux de Wright. Il renverse, d'une part, l'idée de présence connotée par les termes « *black* » et « *native* » au profit d'un signe de l'absence : l'invisibilité. Il substitue, d'autre part, aux termes « *boy* » et « *son* » qui insistent sur le manque de maturité et suggèrent la filiation un substantif de valeur générique, libre de tout ancrage : « *man* ». Si par cette analyse, Gates pointe du doigt les relations d'hypertextes à hypotextes existant dans la littérature afro-américaine et dessine leur traçabilité, on aimerait, en guise de conclusion, suggérer les contours et détours d'une autre filiation qui s'étire depuis l'Algérie jusqu'à la France.

Si l'on considère *Le Fils du pauvre* comme l'un des textes fondateurs de la littérature algérienne d'expression française, on constate que ce titre est indéfiniment repris, décliné et parodié au sein de la littérature issue de l'immigration en France. Avec *Le Gone du Chaâba*, tout en procédant par hybridation linguistique, détournant ainsi la valeur d'exemplarité du titre de Feraoun pour l'ancrer dans une réalité historique précise — lyonnaise et arabe —, Begag s'inscrit directement dans sa postérité. Non seulement son titre reprend les mêmes sèmes que *Le Fils du pauvre* (filiation et misère), mais son roman repose également sur un processus identique de « glorification de l'école salvatrice » (Bonn 1990 : 234). En revanche, tant avec *Le Thé au harem d'Archi Ahmed* que *Georgette !*, Charef et Belghoul mettent ironiquement en question la vertu assimilatrice de l'école républicaine. Le premier arabise dans un travestissement burlesque l'un des

fondamentaux dont cette école est censée assurer la transmission. L'autre ne livre jamais l'identité de la narratrice, mais affiche, en revanche, un prénom « typiquement français » dont le féminin en -ette, à la consonance un peu ridicule, est rendu encore plus ambigu par l'inscription d'un point d'exclamation. Les titres de ces trois romans, souvent considérés comme fondateurs, tiennent aussi lieu de matrice propre à générer de nouvelles déclinaisons. Si avec *Ils disent que je suis une beurette* (1993), Soraya Nini insiste — comme Belghoul, mais de façon plus explicite — sur le pouvoir d'assignation du nom, aujourd'hui, les écrivains affichent plus explicitement leur volonté de rupture avec leurs aînés. Le titre *Little Big Bougnoule* procède, comme *Le Gone* et *Le Thé* par hybridation, mais, chez Boudjedia, le terme raciste métissé par son association avec l'oxymore « *little big* » devient le signe d'un personnage que les aléas de l'histoire ont privé de mémoire. Expulsé hors de « sa tribu » d'origine, se croyant « intégré », « occidentalisé », mais toujours menacé de stigmatisation cependant, le narrateur se découvre finalement habité d'une autre histoire, histoire qui rend ce « petit homme » grand. En revanche, avec *France, récit d'une enfance* (2006), Rahmani renonce à toute forme d'hybridation, comme pour mieux ancrer son récit dans un nouveau territoire de la littérature d'immigration : la France du terroir, provinciale et rurale.

Signe des temps, on voit aujourd'hui émerger, parmi les titres, un nouveau sème lui aussi travaillé différemment ici et là. Si avec *Mon père, ce harki*, Kerchouche explicite clairement son objet, en revanche avec *Le Marteau pique-cœur* (2004) et *Moze*, Begag et Rahmani procèdent tous deux par énigmatisme du référent, l'un en jouant une fois encore sur les mots, l'autre en affichant un terme étrange, qui n'est un prénom ni arabe ni berbère, un surnom peut-être, trace ambiguë, vouée à demeurer opaque, d'un homme dont le nom n'aura jamais totalement été rétabli dans ses droits et sa légitimité par les autorités françaises...

Références bibliographiques

- Achour, Christiane (1990), *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Paris : Entreprise Algérienne de Presse-Bordas.
- Albert, Christine (2005), *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris : Karthala.
- Altounian, Janine (2005), *L'Intraduisible. Deuil, mémoire, transmission*, Paris : Dunod.
- Begag, Azouz (1986), *Le Gone du Chaâba*, Paris : Seuil, collection « Points/Virgule ».
- Begag, Azouz (2004), *Le Marteau pique-cœur*, Paris, Seuil, « Points ».

- Begag, Azouz (2006), « Of Imposture and Incompetence : Paul Smail's *Vivre me tue* », *Research in African Literatures*, vol. 37, n° 1, pp. 55-71.
- Belghoul, Farida (1986), *Georgette !*, Paris : Éditions Bernard Barrault.
- Boelhower, William (1989), « Ethnic Trilogies : A Genealogical and Generation Poetics », *The Invention of Ethnicity*, sous la direction de Werner Sollors, New York/Oxford : Oxford UP, pp. 158-175.
- Bonn, Charles (1990), *Anthologie de la littérature algérienne (1950-1987)*, Paris : Le Livre de Poche.
- Bonn, Charles (2001), « Postcolonialisme et reconnaissance littéraire des textes francophones émergents : l'exemple de la littérature maghrébine et de la littérature issue de l'immigration », *Littératures postcoloniales et francophonie*, sous la direction de Jean Bessière et Jean-Marc Moura, Paris : Champion, pp. 27-42.
- Boubeker, Ahmed (2003), *Les Mondes de l'ethnicité. La Communauté d'expérience des héritiers de l'immigration maghrébine*, Paris : Balland, collection « Voix et regards ».
- Boudjedia, Nor Eddine (2005), *Little Big Bougnoule*, Paris : Éditions Anne Carrière.
- Burgelin, Claude (1998), « Le sujet et l'histoire. Quelques remarques sur la littérature française actuelle », *Cahiers de la Villa Gillet*, Éditions Circé et Villa Gillet, n°6, pp.125-136.
- Charef, Mehdi (1983), *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, Paris : Mercure de France.
- Chevillot, Frédérique (1998), « Beurette suis et beurette ne veut pas toujours être : entretien d'été avec Tassadit Imache », *The French Review*, vol. 71, n° 4, pp. 632-644.
- Colonna, Vincent (2004), *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch : Éditions Tristram.
- Dana, Catherine (2004), « Histoire et filiation dans *Meurtres pour mémoire* de Didier Daeninckx et *La Seine était rouge* de Leïla Sebbar », *La Guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire* sous la direction d'Anny Dayan-Rosenman et Lucette Valensi, Éditions Bouchene, pp. 173-180.
- Gates, Henry Louis Jr (1987), *Figures in Black, Words, Signs and the "Racial" Self*, New York/Oxford : Oxford UP, cf. pp. 239-248.
- Gelfant, Blanche H. (1954), *The American City Novel*, Norman : U of Oklahoma P.
- Guénif Souilamas, Nacira (2003), *Des Beurettes*, Paris, Hachette Littératures, collection « Pluriel/Sociologie », [Première édition : 2000].
- Hargreaves, Alec H. (2005), « Ethnic Categorizations in Literature », *Revue européenne des Migrations Internationales*, vol. 21, n° 2, pp. 19-33.
- Hargreaves, Alec H. (1995), « La littérature issue de l'immigration maghrébine en France : une littérature 'mineure' ? », *Littératures des immigrations. I : Un espace littéraire émergent*, sous la direction de Charles Bonn, Paris : L'Harmattan, pp. 17-28.
- Imache, Tassadit (1989), *Une Fille sans histoire*, Paris : Calmann-Lévy.
- Kalouaz, Ahmed (1986), *Point kilométrique 190*, Paris : L'Harmattan, collection « Écritures arabes ».
- Kerchouche, Dalila (2003), *Mon Père, ce harki*, Paris : Seuil, collection « Points ».
- Lejeune, Philippe (1980), « L'autobiographie de ceux qui n'écrivent pas », *Je est un autre. L'Autobiographie de la littérature aux médias*. Paris : Seuil, pp. 229-316.
- Mounsi, Mohand (1995), *Territoire d'outre-ville*, Paris : Stock.
- Nini, Soraya (2003), *Ils disent que je suis une beurette*, Paris : Fixot.
- Rahmani, Zahia (2006), *France, récit d'une enfance*, Paris : Sabine Wespieser Éditeur.
- Rahmani, Zahia (2003), *Moze*, Paris : Sabine Wespieser Éditeur.
- Sayad, Abdelmalek (1994), « Le mode de génération des générations 'immigrée' », *L'Homme et la société, Générations et mémoire*, vol. 111-112, n° 1/2, pp. 155-174.
- Viart, Dominique (1999), « Filiations littéraires », *La Revue des Lettres Modernes, Écritures contemporaines 2*, pp. 115-139.